

## **Cartographie du roman québécois contemporain**

études rassemblées par Zuzana Malinovská

**Département de langue et de littérature françaises de l'Institut de  
philologie romane et de philologie classique de la Faculté des Lettres  
de l'Université de Prešov**

Recenzenti: PhDr. Eva Beránková-Voldřichová, PhD.  
Prof. Gilles Dupuis, PhD.

Redakčná rada: Prof. PhDr. Ladislav Sisák, CSc. (predseda)  
Doc. PhDr. Teodor Hrehovčík, CSc.  
Doc. PhDr. Zuzana Malinovská, CSc.  
Mgr. Elena Urbancová, PhD.

Vedecká redaktorka: Doc. PhDr. Zuzana Malinovská, CSc.

Výkonný redaktor: Mgr. Ján Drengubiak, PhD.

© Zuzana Malinovská (vedúca autorského kolektívu), Anne Caumartin, Veronika Černíková, Ján Drengubiak, Katarína Kupčihová, Petr Kyloušek, Gillian Lane-Mercier, Francis Langevin, Marie-Linda Lord, Éva Martonyi, Élisabeth Nardout-Lafarge, Timo Obergöker, François Ouellet, Daniel Vojtek, Petr Vurm

Technická redaktorka: Emília Sýkorová  
© Vydala Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove roku 2010  
Prvé vydanie – Náklad 100 – Strán 222

Tlač: Grafotlač Prešov, s. r. o.

**ISBN 978-80-555-0194-9**  
**EAN 9788055501949**

Cet ouvrage collectif s'inscrit dans le cadre du projet VEGA 1/0237/09  
La littérature canadienne-française et québécoise contemporaine dans le  
contexte interculturel actuel.

*Remerciements à  
Elisabeth et Pierre-Jean  
pour leur travail de relecture*

## TABLE DE MATIERES

Introduction	
Sylviane Coyault.....	9
I – Provinces et frontières romanesques .....	17
La littérature anglo-qubécoise vue par les écrivains-traducteurs. Problèmes de définition et d’affiliation	
Gillian Lane-Mercier .....	19
La régionalité chez Hervé Bouchard, Éric Dupont et François Blais	
Francis Langevin.....	36
Figure de l’écrivain et bilan de l’œuvre dans <i>Gros mots</i> de Réjean Ducharme	
Élisabeth Nardout-Lafarge.....	54
II – Grands chemins et migrations.....	67
Migration, judéité et cartographie urbaine dans l’œuvre de Naïm Kattan	
Timo Obergöker.....	69
Les traversées de Michel Tremblay	
Petr Kyloušek.....	83
Montréal chez Antonine Maillet : la quête d’un espace habitable	
Marie-Linda Lord .....	98
Comment peut-on voyager dans les <i>Copies conformes</i> de Monique LaRue ?	
Daniel Vojtek.....	112
III – Arrière-pays littéraire et contrée linguistique.....	119
Le personnage écrivain et la thématization de l’écriture dans les romans de la rentrée littéraire 2008/2009	
Veronika Černíková .....	121
Géographie imaginaire dans l’œuvre de Jacques Poulin	
Éva Martonyi .....	135
Hybridation de discours et jeux littéraires dans les romans de Jean-François Chassay	
Petr Vurm.....	149

---

Paysages linguistique de Ducharme. (L'exemple de <i>Dévadé</i> ) Katarína Kupčihová .....	158
IV – Désorientations familiales et passage des générations .....	171
Entre raison intime et raison politique. Le cas de <i>Ru</i> de Kim Thúy Anne Caumartin .....	173
La représentation de la famille dans <i>Nikolski</i> , un roman sur le mode du récit de filiation Zuzana Malinovská .....	183
<i>L'enfant chargé de songes</i> d'Anne Hébert – la réécriture du mythe de Faust Ján Drengubiak .....	193
Filiation et discours religieux dans le roman québécois contemporain. À propos de <i>Parents et amis sont invités</i> à y assister d'Hervé Bouchard François Ouellet .....	201
Auteurs .....	218

---

## INTRODUCTION

**Sylviane Coyault**

Cette *cartographie du roman québécois contemporain* est le fruit d'un colloque qui s'est tenu dans les Hautes Tatras, sous l'égide de l'Université de Prešov, les 29 et 30 mars 2010. Colloque au sens propre du mot puisqu'un dialogue s'est établi entre les romanistes européens – en l'occurrence Allemands, Français, Hongrois, Tchèques, Slovaques – et les Francophones d'outre-Atlantique.

La prétention du projet – dresser une cartographie en deux journées et quinze tableaux – était certes démesurée. Plus modestement, il eût été plus juste d'intituler les travaux : « Aperçus du roman québécois contemporain ». Encore, cet *aperçu* ne manquait-il pas *d'horizon*, puisque le nombre d'auteurs évoqués ici – pas moins de vingt – constitue un échantillonnage significatif, ou, si on veut bien poursuivre la métaphore paysagère, un panorama ouvert et vivifiant.

La seconde caractéristique de ces rencontres tient à ce qu'elles réunissaient des chercheurs pour les deux tiers étrangers au Québec : non seulement l'extériorité du regard constitue un atout critique, mais elle est aussi un indice de la diffusion et de la réception des œuvres. Or sur ce point, il y a lieu de se réjouir : le roman québécois a une large audience dans les universités d'Europe centrale.

Une « cartographie » : initialement, les organisateurs avaient surtout envisagé l'intitulé du colloque dans son sens figuré ; or le mot a joué comme une contrainte éminemment féconde, une contrainte quasi oulipienne, faisant glisser le sens du propre au figuré, des territoires littéraires aux contrées géographiques : migrations dans les landes et les langues, parcours à travers les générations, les histoires de famille et de textes. C'est donc une cartographie littéraire, linguistique et spatiale, fantasmatique ou réelle, que ce volume prétend librement construire : une cartographie subjective, par conséquent, qui s'est élaborée lors de ces journées de mars, dans les Hautes Tatras.

## PROVINCES ET FRONTIÈRES ROMANESQUES

Les œuvres considérées ici comme « contemporaines » sont postérieures à la « Révolution tranquille » (le début des années 1960), qui fait date dans le paysage littéraire québécois. À la même époque la scène française est encore sous influence *textualiste*, dans la mouvance du Nouveau roman, et de *Tel Quel*. En regard de cette époque que l'on a pu désigner en France comme celle du « récit empêché »<sup>1</sup> frappe d'abord la vitalité de cette création narrative. Elle contraste avec le relatif *épuisement* du roman français<sup>2</sup>, alors mal remis de l'ère de la négativité – ou du soupçon – des sombres prophéties de Mallarmé ou de Blanchot, et des coups portés par Valéry et les Surréalistes.

La vitalité du roman québécois tient certainement en partie à un maniement « plus ludique et plus ironique de la langue » (Timo Obergöker), à des écritures plus délibérément « déhanchées » (Francis Langevin). C'est qu'aujourd'hui, si on en croit Bernard-Marie Koltès, la vie a reflué des centres moribonds vers l'ailleurs ou la périphérie. Ainsi la langue française n'est-elle peut-être plus aussi vivante en son centre originel – La France – qu'en ses marges francophones. Il serait sans doute un peu simpliste d'opposer un roman français sclérosé à une création narrative jubilatoire au Québec, mais le panorama présenté lors de ce colloque donnait une vive impression de dynamisme et de grand air. T. Obergöker montre aussi comment se défait dans la littérature francophone une opposition trop stéréotypée entre centre et périphérie, notamment dans l'œuvre de Naïm Kattan, entre un Québec ouvert, consensuel, et un Paris hermétique et normatif.

Cette vigueur tient peut-être à la nécessité de redéfinir constamment son identité, à la continuelle confrontation avec les frontières linguistiques, qui est la réalité du Québec. Le cas le plus singulier, et sans quoi on ne saurait établir de cartographie pertinente est celui de la littérature anglo-québécoise : marginale au sein d'une marginalité,

---

<sup>1</sup> Dominique Viart recourt de manière récurrente à cette formule (voir à ce propos la série *Écritures contemporaines* qu'il dirige aux éditions Minard depuis 1998).

<sup>2</sup> En référence au titre, polysémique, de Dominique Rabaté *Vers une littérature de l'épuisement* (1991).

comme la présente Gillian Lane-Mercier, elle doit à sa situation son principe actif et vitalisant. Elle invite au dialogue interculturel, dont rend compte la métaphore du « pont » que G. Lane-Mercier reprend opportunément. Une autre contrée de la littérature québécoise peut être caractérisée par le concept de « régionalité », proposé par F. Langevin : « régionalité » et non régionalisme, car ces œuvres échappent à l'évidence au « terroirisme », non seulement par leur inventivité formelle, mais encore par la façon dont elles « jouent la carte référentielle ». F. Langevin distingue en effet dans ce même district les « exotiques » et les « réalistes » parmi lesquels il compte Éric Dupont, François Blais ou Hervé Bouchard. La première esquisse cartographique se complète par un insolite exercice d'auto-fiction, réalisé par Réjean Ducharme.

Élisabeth Nardout-Lafarge complète cette première esquisse cartographique en présentant un exercice insolite d'auto-fiction, *Gros mots* de Réjean Ducharme. L'œuvre de cet auteur semble détenir un statut singulier, entre autres celui d'être « entièrement publiée à la prestigieuse enseigne des éditions Gallimard » (Biron 2007 : 448). Constituerait-elle une province isolée dans le paysage québécois ? Elle a tout du moins sa légende. *Gros mots* permet à É. Nardout-Lafarge de dresser un portrait de R. Ducharme en narcisse romancier, « jouant de manière parodique avec sa propre légende ».

### GRANDS CHEMINS ET MIGRATIONS

Si l'imaginaire géographique fut à ce point sollicité, c'est que le Québec est un pays éminemment littéraire, stimulant une rêverie de l'espace : il n'y a là rien de nouveau, ni de propre aux écrivains d'outre-Atlantique, même si cette rêverie opère de manière fort différente. Du côté de l'Europe ce sont Chateaubriand ou Saint-John Perse : ces contrées requièrent à l'évidence le souffle épique. On songe au tableau magnifique de l'arrivée sur le continent peint par Chateaubriand ou encore à *Vents*, où Saint-John Perse retrace l'épopée de l'homme moderne dans son avancée vers l'ouest. Ainsi, le Québec était déjà un mythe littéraire ; le colloque a renforcé ce constat, tout du moins il en a révélé la richesse. Pays de migrants où l'on désire toutefois s'enraciner, pays fantasmé comme une terre promise, il aime le récit autobiographique de

N. Kattan, *Adieu Babylone*. T. Obergöker dévoile également à travers cette écriture migrante les précautions à prendre avec les mythologies.

Pays à parcourir aussi, pays où on marche, le Québec n'est-il pas inscrit dans nos mémoires, dans l'imaginaire collectif, par la chanson de Félix Leclerc : *Moi, mes souliers ont beaucoup voyagé... ?* C'est justement dans ces *traversées* que Petr Kylaoušek accompagne Michel Tremblay. En relatant une traversée du continent l'écrivain québécois effectue aussi un voyage à rebours dans le temps, une remontée vers *Nana*, la figure matricielle de l'écriture. Parcours des lieux, des générations, de l'ethnicité et de la langue, ces *traversées* sont motivées par « une figure absente, mais en devenir, celle de l'écrivain » (Kylaoušek). Il n'est pas anodin alors que ce roman de la formation de l'artiste obéisse d'abord à une configuration spatiale.

Marie-Linda Lord, au contraire, suit à la trace un long processus de migration immobile dans les œuvres d'Antonine Maillet. Venue d'Acadie – un pays qu'on ne peut quitter – l'écrivaine se « montréalise » au fil des livres et des années. Mais à l'enfant d'Acadie, saisie par un trop précoce et perspicace sentiment du monde, se découvre l'impossible cartographie : un « Montréal au Fond de la Baie ». Or cette désorientation est fondatrice de l'écriture, elle motive le récit dans le grenier de la maison à étages, son Attique...

Voyage encore, mais avec retour cette fois, tel est le fil narratif que Daniel Vojtek dénoue dans le roman de Monique LaRue *Copies conformes* ; l'héroïne y « éprouve les vertus du dépaysement » avant de connaître le désenchantement et de revenir sur ses pas.

#### ARRIERE-PAYS LITTERAIRE ET CONTREE LINGUISTIQUE

À l'itinéraire géographique de M. LaRue se superpose un parcours intertextuel, puisque son roman se présente (Daniel Vojtek) comme une « copie conforme » du *Faucon maltais* de Dashiell Hammett. Il y a près d'un siècle, Jean Giraudoux faisait dire à un de ses personnages :

Le plagiat est à la base de toutes les littératures, excepté de la première, qui d'ailleurs est inconnue (Giraudoux 1982 : 16).

Les lecteurs contemporains sont plus que jamais sensibles à l'effet *palimpseste* que la littérature québécoise arbore à l'évidence. En témoignent les œuvres d'Anne Hébert, mais encore quelques romans de

la rentrée 2008-2009 – *Le Ciel de Bay City* de Catherine Mavrikakis, *Les Déliaisons* de Martin Robitaille, *La Canicule des pauvres* de Jean-Simon DesRochers et *Matamore n°29* d'Alain Farah que présente Veronika Černíková. Ici, les jeux de réécriture se conjuguent de surcroît aux emprunts cinématographiques. Quant à Éva Martonyi, elle montre de manière exemplaire comment s'effectuent les multiples passages intertextuels dans le paysage littéraire de Jacques Poulin ; elle retrace ainsi son parcours qui va d'E. Hemingway aux contes des *Mille et une nuits*.

Par le biais de l'intertextualité, une réflexion métatextuelle est habilement transposée dans les fictions. En effet, la plupart de ces œuvres, de Ducharme à J. Poulin, mettent en abyme l'écriture, et multiplient les représentations insolites de l'écrivain : en *matamore* pour A. Farah, voire en pêcheur, car c'est bien sur « l'océan sublime de la littérature » (Salvayre 1995 : 93) qu'il « promène ses filets ». En voyageur encore : É. Martonyi voit un autre exemple de mise en abyme chez J. Poulin, avec un récit de voyage en voilier « doublé du voyage imaginaire dans le livre à faire ». N'est-ce pas là encore désigner le récit originel, le texte homérique à partir duquel tout récit est nécessairement voyage ?

Selon Petr Vurm enfin, le roman de Jean-François Chassay vise à se constituer comme roman total, archi-roman, qui du Québec rendrait aux Amériques plus encore qu'il ne leur prend. La passion de cet auteur pour la lecture se conjugue à son goût du monde : écrire c'est, dans une ambition toute faulknerienne, emprunter au bruit et à la fureur du monde et en faire de nouvelles histoires. P. Vurm met également en évidence les rapports que le roman entretient avec son lecteur, les complexités et les incertitudes du déchiffrement du sens ; il montre comment J.F. Chassay s'efforce d'inquiéter par une ambiguïté entretenue, de maintenir le qui-vive.

C'est donc tout *l'arrière-pays* littéraire qui fut ainsi abordé. Car il s'agit de sillonner les territoires romanesques en quête d'un inaccessible objet, une Acadie, une terre promise, un abri de mots, une maison dans la langue. Bachelard imaginait un parcours étymologique, une remontée vers la « racine rêveuse des mots ». Les écritures francophones, – autre aspect de la surconscience linguistique qui les caractérise – sont également habiles au vagabondage onomastique, aux divagations et aux

dérives. Dériver, justement : lorsque Katarína Kupčihová poursuit les *dérivations* de la langue dans les *Dévidés* de Ducharme, elle relance la rêverie à la dérive... et invite aussi dans la dynamique créative du français québécois.

### DÉSORIENTATIONS FAMILIALES ET PASSAGE DES GÉNÉRATIONS

L'espace et le lieu : l'espace évoque des paysages, traversées, errances et migrations. Le lieu parlerait plutôt de l'enracinement : le lieu « commun », celui de la communauté, de la famille, des générations... car le lieu « commun » a aussi une dimension temporelle. L'espace et le lieu seraient alors les deux pôles qui aimanteraient le roman québécois ; se jouerait peut-être là l'identité narrative des personnages, entre *migrations* et *filiations*. Anne Caumartin montre comment les deux se composent dans le récit de Kim Thúy : *Ru*, qui semble remporter une grande faveur auprès du public. Mais on pourrait citer aussi pour preuve les œuvres d'A. Maillet, de N. Kattan ou de M. Tremblay. Pour A. Caumartin l'itinéraire de la réfugiée vietnamienne, que relate *Ru*, doit être analysé dans un contexte contemporain qui serait l'émergence – ou la résurgence ? – d'une éthique de la responsabilité. Responsabilité à l'égard de la mère, mais aussi responsabilité réciproque au sein de la communauté à laquelle la jeune femme tente désormais de s'intégrer.

Il y a du reste parenté consubstantielle entre le roman et la famille. Le constat n'est pas nouveau, que l'on songe au texte référence de Marthe Robert (*Roman des origines et origines du roman*) ou aux réflexions d'Albert Thibaudet (« Le Roman domestique » (1938)) sans compter l'essai fondateur de Freud sur *Le Roman familial du névrosé*. Or on remarque dans la production contemporaine française un « retour du motif familial » concomitant au « retour du récit » (Rabaté 2004). Dominique Rabaté constate en effet que « la fiction des deux dernières décennies est en relative rupture avec la lignée du 'roman célibataire' »<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> D. Rabaté, actes du colloque sur la famille dans le roman français des trois dernières décennies, à paraître PUBP, Clermont-Ferrand. Il renvoie au « beau livre écrit à huit

Jusqu'au Nouveau Roman en effet, « le héros, le plus souvent masculin, vit une aventure d'abord individuelle, qui le rattache problématiquement à une société qui n'a en rien l'allure ni la forme d'une famille »<sup>4</sup>.

Qu'en serait-il au Québec ? Les œuvres présentées lors de ce colloque semblent mettre en avant la question de la famille : celles de M. Tremblay, de K. Thúy, bien sûr, mais encore *Nikolski* de Nicolas Dickner que présente Zuzana Malinovská. Il s'agit là de familles monoparentales ou rhizomatiques, « éclatées dans l'espace », et, en conséquence, « désorientées ». Or, dans ce contexte, « l'affaiblissement institutionnel s'accompagne de l'amplification de désirs de relations et de filiations » (Z. Malinovská). Il s'agit avant tout de reconstituer une généalogie, faute de quoi le processus de construction identitaire serait menacé. Les filiations problématiques se cristallisent souvent autour de la figure de l'orphelin, orphelin de père ou de mère : le manque originel sur lequel l'écriture se fonde informe alors le dispositif narratif de *Nikolski* ; sans aller toutefois jusqu'à l'expérience limite que tente Georges Perec dans *La Disparition*, il s'agit bien d'un roman bâti autour du vide.

La nécessité de filiation peut jouer de deux manières : filiation génétique et filiation littéraire. Les deux se superposent avec la réécriture du motif faustien dans le roman d'A. Hébert tel que l'étudie Ján Drengubiak. Sur *L'Enfant chargé de songe* pèse en effet une malédiction familiale qui est aussi un déterminisme hypertextuel. Doit-on lire là une parabole selon laquelle le nouveau monde ne pourrait se préserver des rêves et des fautes de l'ancien ?

François Ouellet, enfin, replace le motif romanesque de la mort du père dans le contexte plus général de la littérature publiée au Québec depuis un demi-siècle. Il montre comment le livre d'H. Bouchard, *Parents et amis sont invités à y assister*, met en évidence la filiation rompue, dans le sens où, à la suite de la mort du père, les fils sont impuissants à « devenir pères à leur tour ». F. Ouellet propose alors un rapprochement hardi, selon lequel « à l'image du pays incertain », le personnage « n'en fini[rai]t pas de naître ». Le héros de roman québécois serait-il un nouvel Hamlet, dont le dilemme s'énoncerait désormais en ces

---

mains par Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois et Jeannine Pâque : *Le Roman célibataire. D'A rebours à Paludes*, Corti, 1996 ».

<sup>4</sup> *Ibid.*

termes : « naïtre ou n'êtré » (Beckett 1970 : 83).<sup>5</sup> ? La parodie de l'intertexte biblique et des discours religieux soutient la méditation de H. Bouchard – et de F. Ouellet – sur les pères et les fils, de sorte que la crise de la filiation semble coïncider avec une crise du sacré, et avec les « incertitudes » d'un pays en devenir.

### Bibliographie

- Beckett, Samuel, *Malone meurt*, [Minuit, 1951], Paris, UGE 10/18, 1970.
- Biron, Michel ; Dumont, François ; Nardout-Lafarge, Élisabeth, *Histoire de la littérature Québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.
- Giraudoux, Jean, *Siegfried, Théâtre complet*, (la pléiade), Paris, Gallimard, 1982.
- Rabaté, Dominique, « Où est ma famille : la violente étrangeté de M. NDiaye », in: *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, B. Blanckeman et alii dir., Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004.
- Rabaté, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Corti, 1991.
- Salvayre, Lydie, *La Puissance des mouches*, Paris, Seuil 1995.
- Thibaudet, Albert, *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, 1938.

---

<sup>5</sup> Il pourrait tout aussi bien relancer, dans le monde contemporain, l'interrogation du Malone de Beckett : « Naître, voilà mon idée à présent » ... alors que le roman s'ouvrirait sur « Je serai quand même bientôt tout à fait mort enfin ». (Samuel 1970 : 83).



**I – PROVINCES ET FRONTIÈRES ROMANESQUES**





---

**LA LITTÉRATURE ANGLO-QUÉBÉCOISE VUE PAR LES  
ÉCRIVAINS-TRADUCTEURS. PROBLÈMES DE DÉFINITION  
ET D’AFFILIATION**

**Gillian Lane-Mercier**

**Abstract:** This article proposes an overview of the ways in which contemporary English language writer-translators in Québec perceive their writing. The much contested idea of an Anglo-Québec literature is a result of the Quiet Revolution and English Quebecers’ awareness of their minority status within Québec. It bespeaks an uneasiness with respect not only to Québec literature, but also to the Canadian ideal of multiculturalism. It is argued that contemporary anglo-Québec literature can best be described as a dissensual, fractured terrain of conflicting images of self and other, whose specificity stems at once from the underlying translational processes that inform it and its relationship with contemporary Québec letters.

Comme son titre l’indique, cet article s’inscrit de manière oblique dans le thème du présent volume, pour autant qu’il ne vise pas *a priori* à offrir un aperçu direct de la cartographie du récit québécois contemporain. Plutôt, le défi à relever implique un regard volontairement décentré par rapport à celui-ci et, du coup, un double décalage relatif au thème retenu. D’une part, il devra explorer l’une des marges les plus contestées du champ littéraire québécois, à savoir la littérature anglo-québécoise ; d’autre part, il s’agira d’étudier non pas tel ou tel dispositif narratif, mais bien les discours tenus, depuis la fin des années 1970, par des écrivains du Québec dont la langue d’écriture est l’anglais. L’objectif consistera à décrire les principales postures que ces écrivains ont adoptées à l’égard de la littérature anglo-québécoise, afin de dégager les articulations entre le soi et l’autre qu’elles véhiculent. Symptomatiques d’enjeux socioculturels, politiques et historiques complexes, ces postures sont particulièrement intéressantes dans la conjoncture littéraire québécoise et ce, pour trois raisons : d’abord, de par leur statut minoritaire, elles se situent en périphérie des discours critiques

dominants ; ensuite, de par leur multiplicité conflictuelle, elles remettent en question l'idée d'harmonie interculturelle qui sous-tend ces mêmes discours critiques ; enfin – et ce sera l'hypothèse de départ –, de par les options éthiques qui s'y dessinent en creux, au double sens du rapport à l'autre et du devoir-dire/écrire ce rapport, elles entrent en résonance avec les diverses représentations de la différence culturelle qu'offre le récit québécois contemporain.

Une telle hypothèse repose sur deux postulats. Premier postulat : l'émergence de la dénomination « anglo-québécois » coïncide avec l'arrivée au pouvoir du Parti Québécois en 1976 et la prise de conscience subite, chez les membres de la communauté anglophone, de leur statut linguistique et culturel minoritaire par rapport à la majorité francophone. Ainsi conçue, la littérature anglo-québécoise serait une invention québécoise.<sup>1</sup> Deuxième postulat : la littérature anglo-québécoise ne saurait être pensée en dehors des tensions linguistiques et territoriales que son épithète clivée présuppose, de sorte qu'évoquer une littérature anglo-québécoise revient, dans le même souffle, à convoquer la littérature québécoise, voire suggérer des perméabilités, influences, filiations et affiliations, y compris sous forme de rejets et autres interdictions de séjour. A ce deuxième postulat s'ajoute un troisième, encore précaire en ce qui a trait à la littérature anglo-québécoise définie comme marge de la littérature québécoise : tracer la cartographie du récit québécois contemporain nécessite, au-delà de la prise en compte de ses discours « propres », celle des discours « autres » qui leur sont désormais constitutifs selon une logique de l'adjonction conflictuelle. Autrement dit, parler de la littérature anglo-québécoise, c'est aussi parler de la littérature québécoise et – logique dialectique oblige – inversement.<sup>2</sup>

Mais revenons à notre hypothèse de départ, qui se peut formuler plus précisément comme suit : la mise en phase des cinq postures dont il sera question dans ce qui suit permet d'entrevoir non seulement les lignes de tension dont est grevée la cartographie de la littérature anglo-québécoise, mais aussi les possibilités auxquelles la pensée interculturelle se heurte dans le contexte québécois depuis trente ans. Sous-jacente à chacune des postures étudiées, cette pensée s'avère être le lieu d'inscription

---

<sup>1</sup> Voir Legault 1992.

<sup>2</sup> Voir Harel 2006, 2007/2008 ; Lane-Mercier 2007/2008 ; Leclerc 2007/2008 ; Reid 2009.

d'investissements éthiques parfois aux antipodes les uns des autres et, comme telle, source d'affrontements et de conflits habituellement occultés au profit du consensus et de la cohabitation harmonieuse. Ce sont précisément ces représentations dissensuelles de l'altérité qui confèrent au champ littéraire anglo-qubécois et, par extension, au champ littéraire québécois dans lequel il s'inscrit un dynamisme créatif que je propose de mettre en relief. Pour ce faire, je me référerai surtout aux essais d'écrivains anglo-qubécois qui sont ou qui ont été, de surcroît, des traducteurs littéraires, en posant que l'écrivain-traducteur offre des images de la différence culturelle qui sont redevables tant à sa connaissance des langues-cultures avec – ou entre – lesquelles il travaille qu'aux modalités selon lesquelles il négocie la frontière qui les sépare.

### **LE COSMOPOLITISME ET LE PLURALISME LIBERAL**

Une première posture face à la littérature anglo-qubécoise consiste à en nier l'existence au nom d'une vision cosmopolite, anti-régionaliste et déracinée, d'un côté, et, de l'autre, d'une certaine idéologie libérale qui, effaçant les différences culturelles locales, prône le droit universel à la différence. Dans le contexte québécois actuel, une telle négation reflète tantôt de la nostalgie pour un passé révolu où la communauté anglaise dominait les milieux culturels et économiques du Québec, tantôt le sentiment d'être séparé du reste du Canada, tantôt encore l'idée d'un « nouvel Anglo » parfaitement bilingue, voire multilingue, désireux de célébrer le pluralisme « post-nationaliste » de la société québécoise en particulier et du monde occidental en général. D'où deux grandes attitudes possibles : ou bien on considère que, loin d'être distinctes, les œuvres des anglophones du Québec font partie intégrante de la littérature canadienne anglaise, ou bien on estime que Montréal, ville moderne et internationale, héberge quelques-uns des écrivains les plus cosmopolites du monde anglophone (voir Camlot 2007).

Dominante jusqu'à l'arrivée du Parti Québécois au pouvoir en 1976 et encore répandue de nos jours, cette première attitude mise sur la force des processus d'homogénéisation propres aux perceptions hégémoniques. Habitué au séparatisme culturel entre le Canada anglais et le Québec que le bilinguisme officiel de même que le nationalisme québécois avaient exacerbés, tout un pan du lectorat anglophone se trouve alors dans

l'impossibilité de penser l'existence d'une littérature d'expression anglaise au Québec dotée d'une spécificité propre. Parmi les effets engendrés par une telle impossibilité, trois méritent d'être soulignés. Ne pas voir l'existence d'une littérature anglo-québécoise permet tout à la fois d'éviter sa marginalisation par rapport à la littérature canadienne-anglaise, de contourner la question du nouveau statut minoritaire des écrivains anglophones du Québec et de consolider la frontière entre les communautés anglophone (soi) et francophone (autre) à l'échelle nationale. En d'autres termes, les auteurs qui continuent d'utiliser l'anglais comme si c'était la langue de la majorité reconduisent le point de vue, que l'on pourrait appeler classique, des deux solitudes.

Quant à la deuxième attitude, elle relève d'une vision euphorique de la pensée interculturelle en contexte mondialisé qui, en prônant la déterritorialisation, le nomadisme et la démultiplication illimitée de la différence, récuse l'idée trop « locale » selon laquelle la littérature d'expression anglaise du Québec devrait sa spécificité à l'influence exercée sur elle par la langue et la culture québécoises. Comme le souligne le poète anglo-montréalais David McGimpsey, « [l]es titres polylingues de Montréal ne sont certainement pas plus impressionnants que ceux de Toronto ou de Vancouver. [...] Que célèbre-t-on ici? Le mélange des cultures ou le bon mélange des cultures? » (2000 : 159. Je traduis). Il s'ensuit que cette première posture tantôt confirme le séparatisme culturel, tantôt présuppose la désubstantialisation radicale du rapport entre le soi et l'autre.

### **LE MULTICULTURALISME ET LA MOSAÏQUE CANADIENNE**

Une deuxième posture, étroitement apparentée à la précédente dont à bien des égards elle découle, consiste à admettre l'existence d'une littérature anglo-québécoise pour aussitôt en dissoudre la spécificité. Cette deuxième posture s'embraye sur la métaphore du pont, forgée au début des années 60 dans le domaine de la traduction littéraire et renforcée par la politique fédérale du multiculturalisme lancée en 1971. Dans cette optique, l'enjeu essentiel consistait, d'un côté, à juxtaposer les communautés anglophone et francophone, conçues comme entités culturelles égales, homogènes et circonscrites, et, de l'autre côté, à proposer simultanément de maintenir les frontières au nom de la

différence culturelle tout en les transcendant au nom de la familiarité et de la communion. Les traducteurs anglophones du Québec se sont ainsi donné pour mission politique de transmettre, par le biais de textes-source soigneusement choisis, des images de la société et de la culture québécoises alors en pleine mutation, afin de les rendre accessibles aux lecteurs canadiens-anglais soucieux de comprendre enfin ce que « voulait » le Québec.

La métaphore du pont s'avère par conséquent réfractaire à la désubstantialisation culturelle inhérente au cosmopolitisme ; réfractaire aussi à tout repli sur soi, que ce dernier soit d'ordre culturel, ethnique ou – plus inquiétant encore – nationaliste. Il reste que les rapports de parité entre le soi et l'autre que cette métaphore postule ne cessent d'être minés par les processus d'assimilation qu'elle recèle. À preuve, un article publié en 1968 par le poète-traducteur anglo-québécois Philip Stratford qui, à la question « » quelle devrait être la place des livres québécois en traduction dans [...] les écoles anglaises ? », répond :

« au centre du programme [de littérature] anglais[e], côte à côte avec la littérature canadienne anglaise dans un cours intitulé tout simplement "Littérature canadienne". Dans ce contexte, le slogan "statut égal" prend un sens concret. Il s'agit d'une forme d'assimilation à laquelle les Canadiens-français ne pourront pas formuler d'objection réelle. » (185. Je traduis)

Des processus d'homogénéisation et d'assimilation similaires sont à l'œuvre dans un autre article de Stratford paru en 1982. Après avoir noté, métaphore du pont oblige, que « les [écrivains] anglophones du Québec "traduisent" la province pour le reste du pays » (14), Stratford se propose de trouver chez ces derniers, au-delà de la diversité de leurs préoccupations esthétiques et politiques, des similitudes, afin « de voir leur contribution à la mosaïque canadienne dans un contexte régional » (11). Ces similitudes se limitent selon lui à une seule, soit un sentiment de solitude, voire d'aliénation, en face de la collectivité francophone majoritaire. La métaphore du pont de même que l'idéal de communion qu'elle présuppose, très efficaces lorsqu'il s'agissait d'expliquer le Québec francophone minoritaire au Canada anglophone majoritaire, se révèlent subitement inopérants lorsque les rapports s'inversent et que la communauté anglo-québécoise se retrouve en situation de minorité.

Stratford n'a donc d'autre choix que de relier les écrivains anglo-québécois à une rive moins hostile moyennant une redéfinition de leur identité collective :

« tout auteur ayant exprimé dans son œuvre l'expérience de la réalité québécoise, indépendamment du lieu qu'il habite et quelle que soit même sa nationalité, devrait être compris dans l'analyse des écrivains québécois de langue anglaise. » (11)

Dès lors partie intégrante d'un « nous » indifférencié conforme à la visée d'universalité à la base du pluralisme libéral, l'identité anglo-québécoise, aussitôt posée, perd tout à la fois sa spécificité culturelle locale et, faut-il le souligner, son statut minoritaire. Si les écrivains anglo-québécois contribuent bel et bien à la mosaïque canadienne, ils le font du côté... anglo-canadien. Délesté de toute pertinence ontologique et esthétique sous l'effet « nivelant » du pan-canadianisme dominant, le qualificatif « anglo-québécois », à l'instar d'ailleurs du qualificatif « québécois », se transforme, sans tout à fait disparaître, en une catégorie idéologiquement redondante par rapport à celle, autrement inclusive, de « canadien », laquelle admet néanmoins, contrairement à la première posture, un très léger pluralisme.

#### LE DIALOGUE INTERCULTUREL

C'est précisément ce pluralisme embryonnaire qui sera accentué dans le cadre d'une troisième posture face à la littérature anglo-québécoise, à son tour apparentée aux deux précédentes pour autant qu'elle reconduit, quoique selon des modalités tout autres, un certain cosmopolitisme doublé de la vision multiculturelle sous-jacente à la métaphore du pont. Il s'agit d'exacerber l'opposition entre le soi et l'autre à partir de laquelle cette métaphore s'érige afin de déjouer les processus assimilateurs qui s'y cantonnent et tirer profit de son statut minoritaire pour revendiquer une spécificité réelle.

D'une part, certains écrivains de langue anglaise radicalisent le sentiment d'isolement dénoncé par Stratford et définissent la littérature anglo-québécoise en termes d'un double exil par rapport aux institutions littéraires québécoise et anglo-canadienne. Selon le poète-traducteur David Solway, la situation de l'écrivain anglo-québécois est « intenable :

d'un côté, il est rejeté par les francophones du Québec, de l'autre côté, il est ignoré par les anglophones du reste du pays. » (cité dans Camlot 2007 : 17. Je traduis) Or, c'est précisément ce double exil qui, selon la majorité des écrivains anglo-qubécois à partir des années 80, leur a donné la liberté d'élire domicile dans cette langue assiégée qu'est l'anglais afin de mettre tant leur position marginalisée que leur nouvelle « surconscience » linguistique au service d'une écriture susceptible d'en porter la marque. Ce faisant, ils ont inscrit dans leurs œuvres des images d'un Québec francophone et aliénant, certes, mais foncièrement pluriel, ouvrant ainsi la voie à la création d'une littérature anglo-qubécoise fondée sinon sur le dialogue interculturel, du moins sur l'amorce d'influences et d'affiliations distinctes.

Mais d'autre part, cette double aliénation a été également perçue comme étant liée à des facteurs institutionnels : ignorés par le Canada anglais, les écrivains anglo-qubécois désireux de revendiquer une identité littéraire propre ne disposaient pour ce faire d'aucune infrastructure au Québec. Il s'ensuit que cette troisième posture s'accompagne, à partir de la fin des années 80, d'une série d'initiatives visant à les doter d'une institution littéraire capable, simultanément, d'entériner leur existence au sein du territoire culturel québécois et de lutter aussi bien contre la négation et la récupération inhérentes aux deux autres postures que contre le sentiment de double exil ressenti par l'écrivain anglo-qubécois osant enfin se définir comme tel.

La romancière-traductrice Linda Leith a bien décrit cette période de transition difficile pendant laquelle les écrivains anglo-qubécois se sont heurtés à l'Union nationale des Écrivaines et Écrivains du Québec, entre autres, pour faire admettre leur définition de la littérature québécoise :

« L'UNEQ défendait la conception selon laquelle la littérature québécoise est par définition francophone. Nous proposons une nouvelle définition : que la littérature québécoise était francophone et qu'elle était – ou devait être – ouverte à l'anglais et à d'autres langues. »<sup>3</sup> (2007/2008 : 57. Je traduis)

---

<sup>3</sup> Voir aussi Leith 1989/1990; 1998/1999.

Parmi les initiatives clés, Leith cite la création en 1999 du festival littéraire international Metropolis bleu. Initialement conçu pour permettre aux écrivains anglo-québécois de se faire connaître auprès du public local, Metropolis Bleu s'était surtout donné pour mission non pas de servir une communauté spécifique, mais de traverser les barrières linguistiques afin « de créer des ponts entre des gens de provenances diverses » (53. Je traduis). Lors de sa onzième édition en 2009, le programme proposait des lectures littéraires en une dizaine de langues – sans traduction simultanée –, dont, outre les principales langues nationales, le yiddish et le mohawk. Tout porte à croire que le mandat de départ a été réalisé.

Or, s'il est indéniable que de telles initiatives ont réussi à faire mieux accepter la littérature anglo-québécoise auprès du public francophone grâce à une volonté réelle de dialogue interculturel, il reste qu'en substituant aux ponts unilatéraux d'un Stratford des ponts multilatéraux, elles instaurent entre les littératures qu'elles font se côtoyer une relation de parité idéalisée et factice. Ceci a eu pour effet de favoriser l'émergence d'un *mainstream* littéraire consensuel et festif fondé *a priori* sur l'ouverture à l'autre, le bon voisinage et l'inclusion, mais qui repose en fait sur un double travail d'exclusion (des esthétiques expérimentales, notamment) et de récupération sélective qui renforce la marginalisation des littératures minoritaires au lieu de la combattre. Ces initiatives contribuent en outre à saper le rôle du français au Québec et à noyer de nouveau la spécificité de l'écriture anglo-québécoise sous la bannière d'un multiculturalisme aux teintes cosmopolites.

#### LE PLURIEL ET L'ENTRE-DEUX

Si ces trois premières postures ont pour dénominateur commun de s'appuyer sur le pluralisme libéral en vue, respectivement, de nier, transcender ou promouvoir l'idée d'une littérature anglo-québécoise, ce n'est pas le cas des deux dernières postures retenues. En effet, une quatrième posture prend comme cible explicite les processus assimilateurs sous-jacents tant aux variantes de la métaphore du pont qu'au pluralisme libéral qui les informe, processus désormais explicitement donnés pour synonymes de domination, de perte et de disparition. Plutôt que de prétendre amortir le choc des différences en

franchissant l'espace entre deux langues, deux cultures et deux littératures au nom de l'accessibilité et, du coup, des intérêts de la culture hégémonique, il importe au contraire de s'introduire dans les interstices qui les séparent en adoptant une attitude de doute face à leurs repères identitaires, langagiers et culturels respectifs. Ce faisant, il devient possible d'explorer cet espace mitoyen où le sens refuse de se fixer, où la mémoire collective s'embrouille, où les dichotomies se défont et où leurs pôles constitutifs vacillent au contact l'un de l'autre, sans pour autant s'abolir.

Selon l'écrivaine-traductrice expérimentale Gail Scott, dont l'écriture a été fortement influencée par celle des féministes québécoises telles Nicole Brossard et France Théoret, c'est uniquement au sein de cet espace interstitiel glissant qu'il est possible d'envisager la création d'un nouveau sujet-écrivain anglo-québécois, désormais conçu, à l'instar de cette société multiethnique, plurilingue et pluriculturelle qu'est le Québec contemporain, comme dynamisé et fragmenté par la différence : « En tant qu'anglaise, j'appartiens et n'appartiens pas au lieu. » (citée dans Daurio 1993 : 5. Je traduis) Il s'ensuit que « [l]e sujet écrivain parle à côté. Elle se recompose constamment. Et cela la rend pleinement contemporaine. » (citée dans Eichhorn 2009 : 60. Je traduis) La poète-traductrice Nathalie Stephens est encore plus éloquente :

« Imagine un peu que tes deux langues soient des langues frontières. Que l'une te renvoie à l'autre mais qu'aucune ne soit véritablement habitable. [...] D'où ton penchant pour le nulle-part. [...] et depuis ce terrain vague, tu arrives malgré tout à te tailler une place... déplacée. Insituable. » (2006 : 43)

– position qui, pour elle comme pour Scott, fait de l'identité « anglo-québécoise » une pratique scripturale hybride, fluide et traduisante, aux filiations multiples, qui se définit en dehors des institutions et des étiquettes essentialistes à visée uniformisante :

« chaque expérience humaine comporte tant de fils identitaires, de sorte qu'il est inutile d'en sélectionner un dans la foule, à tout jamais. Les rapports entre des identités conjoncturelles sont travaillées [...] jusqu'à ce qu'ils puissent être formellement intégrés dans le langage lui-même. » (Scott 2007/2008 : 89)

Dans cette optique, être sujet écrivain « anglo-québécois » coïncide avec un style d'écriture. Être « anglo-québécois », c'est être à l'écoute des différences linguistiques et culturelles propres à la société québécoise ; c'est écouter les possibilités identitaires que ces différences produisent, afin de forger un style d'écriture métonymique, foncièrement multilingue et multiculturel, susceptible de dénoter les innombrables points où langues et cultures se croisent en produisant un bruit a-signifiant ; c'est s'ériger non pas en sujet « paratactique », définissable en termes de la simple juxtaposition de ses diverses facettes identitaires, mais bien en sujet poreux, pluriel et instable, qui permet « le glissement du soi dans le contexte » (Scott 1998 : 7. Je traduis) et inversement, car « des parcelles du lieu sont prises au piège dans le sujet écrivain » (citée dans Lane-Mercier 2007 : 186. Je traduis); c'est, enfin, transformer le statut minoritaire des « anglo-québécois » en une force créatrice apte à favoriser l'avènement d'une manière d'écrire et d'une manière d'être inédites fondées sur la fracture identitaire, l'absence de résolution et la reconnaissance de sa propre différence plurielle : « Qui est...nous ? » (Scott 2007/2008 : 91. Je traduis) ; « Ici là-bas où je suis, ai été. » (Stephens 2006 : 43)

C'est dire que le trait d'union de l'appellation « anglo-québécois » incarne, à même la matérialité du langage, ce lieu sonore de l'interstice qui, relevant davantage d'une suture par nature ineffaçable, c'est-dire encore d'une fissure ou d'une conjonction-disjonction que d'une frontière institutionnalisée, refuse l'enjambement, la synthèse ou l'amalgame non critique – en un mot, la disparition – ; lieu à la fois géographique et langagier que le sujet écrivain-traduisant « anglo-québécois » doit donner à entendre au lecteur.

« J'écris depuis Montréal [...]. Les strates langagières sont tassées ensemble, et puisque [...] on traduit tout le temps, on essaie de saisir d'autres moments signifiants ou accents ou bruits dans la langue parlée ou écrite environnante. Pour moi, Montréal est, sur le plan verbal, une ville plus bruyante que, par exemple, Vancouver, ou Edmonton. » (citée dans Eichhorn 2009 : 56. Je traduis)

Une telle conception citoyenne du lieu et de l'écriture rend tangible le dérapage de la « littérature anglo-québécoise » face à la littérature canadienne anglaise, tout en affichant, grâce à des sonorités et des

interférences qui lui sont propres, les multiples fléchissements – identitaire, linguistique, culturel, esthétique – dont est tributaire sa différence. Je cite encore Scott :

« La question est de savoir comment nous nous situons relativement à la communauté, au pays, [...] au monde. Quelque chose est en train de se défaire. L'identité se parodie elle-même alors que les gens se déplacent et se fondent dans de nouvelles cultures. » (citée dans Frost 2000 : 17. Je traduis)

C'est ainsi que la logique de la porosité, conçue comme « des juxtapositions dialectiques liquides » (Scott 2008 : 69. Je traduis) en perpétuel devenir, implique une critique acerbe tant du postulat de parité à la base du discours fédéraliste sur le multiculturalisme que de la métaphore du pont rassembleur, convivial et consensuel que ce discours affectionne.

#### **L'INTERMITTENCE<sup>4</sup>**

Une cinquième et dernière posture, très bien illustrée par les essais et chroniques du romancier-traducteur David Homel, consiste, à première vue, à reconduire certaines des caractéristiques des deux dernières. En effet, Homel a toujours manifesté un intérêt marqué pour les enjeux institutionnels de la littérature. Ses premiers essais insistent tout à la fois sur la portée politique de l'acte traductionnel au Canada et sur le pouvoir démesuré du traducteur littéraire qui, en tant que médiateur, « est capable de jeter un pont entre les deux collectivités » (Homel 1968 : 167). D'où son souci de proposer aux lecteurs anglophones des traductions visant à rendre compte du renouvellement de la société et de la littérature québécoises depuis les années 60. Il est parmi les rares traducteurs à s'être attaqué au problème de la traduction du jocal et l'un des premiers à témoigner de l'impact sur l'institution littéraire québécoise d'écrivains migrants tels Dany Laferrière. Par ailleurs, il a cherché à traduire des auteurs susceptibles d'offrir au lectorat anglo-canadien une image moins introspective, plus « explosive » de la société québécoise contemporaine,

---

<sup>4</sup> J'emprunte ce terme à François Paré (1994).

afin de combler ce qu'il percevait comme étant un vide au sein du paysage littéraire canadien anglais. Car si la mission sociale du traducteur littéraire consiste à témoigner d'une culture étrangère, il a pour mission plus spécifiquement littéraire de transmettre des images d'altérité aptes à alimenter un imaginaire littéraire propre.

Or, c'est là que s'arrêtent les ressemblances avec la métaphore du pont tel qu'elle a été filée par les tenants du multiculturalisme. Autant les ponts d'un Stratford et d'une Leith sont conçus pour établir un rapport d'égalité harmonieuse entre deux identités culturelles discrètes, autant ceux de Homel sont constitués de bifurcations subites et de bretelles multiples qui lui permettent de tenir simultanément compte de la diversité des cultures en contact, des modalités selon lesquelles elles s'entrechoquent, des rapports de force et de pouvoir qui les sous-tendent et, surtout, de la pluralité incontournable des allégeances individuelles : « Malheur à l'artiste qui, aujourd'hui, n'a qu'une corde à son arc identitaire » (Cité dans Ancelovici et Dupuis-Déri 1997 : 145). Possédant à l'instar de Scott le regard double de l'écrivain « déplacé » qui, en raison de son appartenance à une minorité linguistique, culturelle et ethnique, se situe en marge de la société dans laquelle il vit, Homel revendique et rejette, tout à la fois, l'étiquette d'écrivain anglo-québécois afin d'affirmer une appartenance et de déjouer les stratégies d'assimilation qu'elle recèle. À l'idée d'une identité pleine, homogène et universelle, il préfère celle d'une identité flottante, caméléon, qui, de par sa précarité, évite les exclusions et les récupérations opérées par les catégorisations. Et à l'idée d'hybridité ou de métissage, qui, selon lui, n'est rien d'autre qu'un « "ragoût identitaire" où l'on risque de perdre son identité, de n'être plus personne » (cité dans Giguère 2001 : 152), il préconise celle de frontières non pas poreuses mais amovibles, lesquelles favorisent l'alternance, l'intermittence ou encore le clignotement identitaire tout en gardant contre la disparition. Cela l'amène à s'attribuer, à tour de rôle et de manière imprévisible, les qualificatifs d'écrivain juif, migrant, minoritaire, néo-canadien, québécois et... anglo-québécois, qualificatifs conçus comme autant d'identités fortes provisoires, ni mutuellement exclusives, ni métissées, qui lui permettent de prendre position sans s'y laisser enfermer.

D'un côté, donc, une telle multivalence identitaire représente une résistance aux stratégies d'identification chères aux critiques littéraires et

aux médias. Dans cette perspective, la catégorie de « littérature anglo-qubécoise » est au mieux une construction idéaliste, au pire une commodité culturelle et intellectuelle dont il importe de dénoncer l'imposture. Mais de l'autre côté, cette polyvalence relève d'un ethos selon lequel l'identité est en devenir, à réinventer tous les jours. On peut très bien choisir de s'affubler de l'étiquette « écrivain anglo-qubécois » à partir du moment où elle représente une étiquette facultative mais authentique qu'on assume librement pour les besoins de la cause. Que celle-ci soit d'ordre culturel, politique ou littéraire importe peu : seul compte le geste d'(auto)création et d'(auto)affirmation qui protège de la victimisation.

À cet égard, ce qui frappe dans les essais de David Homel, c'est leur fort caractère performatif : est écrivain anglo-qubécois celui qui se construit comme tel en fonction d'impératifs déterminés, quitte à changer par la suite de corde à son arc identitaire, comme si l'écrivain anglo-qubécois ne possédait pas d'espace propre. Ainsi affirmera-t-il dans un entretien : être anglo-qubécois n'est qu'une parmi plusieurs façons d'être Québécois (voir Lapointe 2006). Le rêve cher aux cultures dominantes et qui consiste à naturaliser l'appartenance en lui reconnaissant un domicile unique est rejeté en faveur d'une intentionnalité énonciatrice qui le rend libre de faire appel à une pluralité de configurations identitaires locales<sup>5</sup> par le biais d'un discours que nul ne confinerait à demeure. Or, qui dit acte performatif dit aussi acte perlocutoire : lorsque, à l'instar de Homel, on a plusieurs cordes à son arc identitaire, « [m]on identité, c'est votre problème » (cité dans Elkouri 2003 : F1). En dernière analyse, être un anglo-qubécois – ou « un réfugié américain, un Juif au Québec, un néo-Canadien, un ce-que-vous-pensez-que-je-suis [n'est que l'effet de] la manière dont nous nous construisons comme étrangers » (Homel 2002 : 220. Je traduis) lorsque nos liens d'appartenance sont multiples, voire conflictuels, et que notre identité se fonde simultanément sur la non-appartenance, le désir d'appartenance et, partant, une altérité aussi protéiforme qu'inaliénable.

---

<sup>5</sup> Voici la raison pour laquelle le terme de cosmopolite ne s'applique pas à cette cinquième posture.

## CONCLUSION

La cartographie actuelle de la littérature anglo-qubécoise n'a rien de lisse ou d'harmonieux. Fissurée, dissonante, précaire, et ce, à même le trait d'union si tendu qui à la fois unit et disjoint les deux termes qui la composent, elle est symptomatique de processus culturels se déployant dans l'ensemble du champ culturel québécois, dont l'essor de la littérature migrante à partir des années 80 a donné la mesure. En effet, d'après le politologue Jocelyn Maclure, le Québec actuel « est de plus en plus raconté comme une communauté de conversation dissensuelle et éclatée où différentes narrations se tolèrent, se croisent et s'entremêlent sans être affublées d'inauthenticité pour autant » (2000 : 181). De là à voir dans la littérature anglo-qubécoise une sorte d'effet-miroir, voire de laboratoire de la littérature québécoise il n'y a qu'un pas, les postures éthiques esquissées ici résonnant avec celles qui caractérisent la littérature québécoise contemporaine, sous forme d'affiliations, certes, mais aussi de rejets, d'entrecroisements, d'affrontements et de cohabitations malaisés. À force de partager le même territoire fracturé, l'écrivain anglophone du Québec a désormais plus d'affinités avec les Québécois, dont il a intégré des éléments culturels et imaginaires, qu'avec les Canadiens anglais. À cet égard, les deux dernières postures me semblent coïncider avec l'une des préoccupations majeures du récit québécois contemporain, laquelle consiste à promouvoir un imaginaire de la territorialité qui évite, en même temps que le repli sur soi, la déterritorialisation euphorique préconisée par le pluralisme cosmopolite et le multiculturalisme. La littérature québécoise, tout comme la littérature anglo-qubécoise, propose « une diversité de manières d'être et de devenir » (Reid 2009 : 82).

Au-delà, donc, de la divergence des points de vue ; au-delà de l'idée d'une littérature anglo-qubécoise stable dans sa pluralité ; au-delà, enfin, des images faussement consensuelles véhiculées par la notion de dialogue interculturel, il convient de voir dans les dissonances qui parcourent ces cartographies accidentées que sont les littératures anglo-qubécoise et québécoise l'effet de conflits frontaliers vécus. Du coup, il faut y voir le signe, aussi grinçant soit-il, d'une vitalité qui est due, pour une large part, à des processus traductionnels se déployant au point d'entrechoquement des langues, des littératures et des cultures. Partie intégrante des

conditions de possibilité de l'émergence de la littérature anglo-québécoise, elle-même indissociable de l'évolution récente de la littérature québécoise, ces processus traductionnels contribuent de l'intérieur<sup>6</sup> au fléchissement de leurs cartographies respectives, en ouvrant un tiers espace « bruyant », générateur de nouvelles subjectivités et, par là, de nouvelles possibilités esthétiques et imaginaires aptes à les exprimer. C'est très précisément cette instabilité des catégories « anglo-québécoise » et « québécoise » qui, en rendant caduques les dichotomies – à commencer par celle, fondatrice, entre le soi et l'autre – rend possibles l'interaction et l'échange interculturels, y compris – voire surtout – sur le mode de ce que Simon Harel (2008) a nommé la conflictualité créatrice.

### Bibliographie

- Camlot, Jason, « Introduction : Anglo-Québec Poetry (b. 1976-) », in: Jason Camlot et Todd Swift (dirs.), *Language Acts. Anglo-Québec Poetry, 1976 to the 21<sup>st</sup> Century*, Montréal, Véhicule Press, 2007.
- Daurio, Beverly, « Interview with Gail Scott », in: *Paragraph*, vol. XV, n° 2, 1993.
- Eichhorn, Kate, « Interview with Gail Scott », in: *The Elders Series*, n° 6, 2009.
- Elkouri, Rima, « De Boucher à romancier. L'étrange parcours de David Homel », in: *La Presse*, 2 mars 2003.
- Frost, Corey, « 'Some other kind of subject, less bounded'. Gail Scott in Conversation with Corey Frost », en-ligne: [www.scc.rutgers.edu/however/v1\\_4\\_2000/current/workbook/index.html](http://www.scc.rutgers.edu/however/v1_4_2000/current/workbook/index.html).
- Giguère, Suzanne, « David Homel », in: *Passeurs culturels. Une littérature en mutation*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, 2001.
- Harel, Simon, *Braconnages identitaires : un Québec palimpseste*, Montréal, VLB, coll. « Soi et l'Autre », 2006.
- Harel, Simon, « Les Loyautés conflictuelles de la littérature anglo-québécoise », in: *Québec Studies*, n° 44, 2007/2008.
- Homel, David, « Le Traducteur dans la société », in: *Actes des deuxièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1985)*, Arles, Actes Sud, 1986.

---

<sup>6</sup> Ceci est important, car ces processus se distinguent ainsi de ceux associés à la littérature dite migrante, venue de l'extérieur.

- Homel, David, « Am I Famous Yet ? Acceptance and Anti-Semitism in *Typing* », in: Graeme Gibson *et al.* (dir.), *Uncommon Ground : Celebration of Matt Cohen*, Toronto, Alfred A. Knopf Canada, 2002.
- Lane-Mercier, Gillian « Writing-Translating (From) the In-Between : An Interview with Gail Scott », in: *Studies in Canadian Literature*, vol. XXXI, n°2, 2007 [2006].
- Lane-Mercier, Gillian, « Dislocations affectives de la littérature anglo-québécoise », in: *Québec Studies*, n°44, 2007/2008.
- Lapointe, Martine-Emmanuelle, « Autant de façons d'être Québécois. Entretien avec David Homel », in: *Spirale*, n°210, 2006.
- Leclerc, Catherine, « Détournements amoureux : lire en anglais au Québec », in: *Québec Studies*, n°44, 2007/2008.
- Legault, Josée, *L'Invention d'une minorité : les Anglo-Québécois*, Québec, Boréal, 1992.
- Leith, Linda, « Quebec Fiction in English During the 1980 s : A Case Study in Marginality », in: *Québec Studies*, n°9, 1989/1999.
- Leith, Linda, « Commentaires », in: *Québec Studies* n° 26, 1998/1999.
- Leith, Linda, « Blue Metropolis and the Evolution of Québec Literature », in: *Québec Studies*, n°44, 2007/2008.
- Maclure, Jocelyn, *Récits identitaires. Le Québec à l'épreuve du pluralisme*, Montréal, Québec-Amérique, 2000.
- Majzels, Robert, « Despair as Oppositional Practice : Writing the Minority Within Québec's English Minority », in: *Québec Studies*, n°44, 2007/2008.
- McGimpsey, David, « A Walk in Montreal : Wayward Steps through the Literary Politics of Contemporary English Quebec », in: *Essays on Canadian Writing*, n°71, 2000.
- Moyes, Lianne, « La Littérature anglophone du Québec », in: Denise Lemieux (dir.), *Traité de la culture*, Québec, Éditions de l'IQRC, Presses de l'Université Laval, 2002.
- Paré, François, *Théories de la fragilité*, Ottawa, Le Nordir, 1994.
- Poirier, Patrick, « Communs Espaces. Entretien avec Gail Scott », in: *Spirale*, n°210, 2006.
- Reid, Gregory, « Is There an Anglo-Québec Literature? » in: *Essays on Canadian Writing* 84, 2009.
- Scott, Gail, « My Montréal. Notes of an Anglo-Québécois Writer », in: *Brick*, n°59, 1998.
- Scott, Gail, « Mrs. Beckett's Old Steamer Trunk », in: *Québec Studies*, n°44, 2007/2008.
- Scott, Gail, « The Sutured Subject », in: *Review of Contemporary Fiction*, vol. 28, n°3, 2008.

- Stratford, Philip, « French-Canadian Literature in Translation », in: *Meta*, vol. XIII, n°4, 1968.
- Stratford, Philip, « Romanciers et nouvellistes anglophones du Québec : 1970-1980 », in: *Protée*, vol. 10, n°2, 1982.
- Stephens, Nathalie, « Correspondances : Montréal... Chicago... Wherever », in: *Spirale*, n°210, 2006.

## LA RÉGIONALITÉ CHEZ HERVÉ BOUCHARD, ÉRIC DUPONT ET FRANÇOIS BLAIS<sup>1</sup>

**Francis Langevin**

**Abstract:** In this article we examine how “place” and “region” (*régionalité*) are represented and problematized in three contemporary Quebec novels: Éric Dupont’s *Bestiaire* (2008), Hervé Bouchard’s *Mailloux* (2002) and François Blais’ *Iphigénie en Haute-Ville* (2009). More precisely, we draw attention to the presence of exotic signs (*denotation*) and explore how they are evaluated by means of irony, as opposed to a more discrete and allusive interpretative mode (*connotation*) in the context of *régionalité*.

Cet article s’inscrit dans le cadre d’un projet de recherche qui s’intéresse aux représentations de la régionalité dans les formes narratives contemporaines : cinéma, fictions télévisées, documentaires, publicité et bien sûr, roman. Un premier coup de sonde dans le roman québécois d’aujourd’hui a permis d’identifier une dizaine de romans dont l’action non seulement se déroule hors de Montréal, mais qui problématisent la régionalité : la Région, la périphérie, l’éloignement, l’isolement deviennent un enjeu fictionnel et énonciatif.

Deux constellations se dégagent parmi ce premier corpus, qui sont déjà deux manières de problématiser la régionalité. La première se compose de romans qui *allégorisent* la périphérie québécoise en inventant souvent de toute pièce une cartographie complètement fictive. Qu’il s’agisse de Sainte-Souffrance, village de Matalie situé à proximité de Crépuscal dans les romans *L’angoisse des poulets sans plumes* (2006) et *Le chant des mouches* (2007) de Sébastien Chabot, de Notre-Dame-du-

---

<sup>1</sup> Cet article s’inscrit dans le cadre des recherches postdoctorales que je mène à l’Université de Groningue (Arts, Culture and Media Department), et qui portent sur les relations entre les formes du récit et les valeurs dans le roman contemporain. Ces recherches sont rendues possibles grâce au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH).

Cachalot, village de Gaspésie inventé par Éric Dupont dans *La Logeuse* (2006) ou de Rivière-aux-Oies, Saint-Lupien ou Sainte-Palmyre d'où proviennent les personnages des *Carnets de Douglas* de Christine Eddie (2007), on semble assister à une cartographie fantaisiste du Québec.

La deuxième constellation, dont il sera question ici s'affaire pour sa part à raconter la régionalité de manière réaliste – c'est-à-dire en s'attachant tout particulièrement à *nommer* le territoire de manière précise et *référentielle*. Ces romans campent leur action dans de *véritables* villes et villages : les environs d'Arvida dans *Mailloux* d'Hervé Bouchard (2002), les environs de Matane dans *Bestiaire* d'Éric Dupont (2008), et finalement à Grand-Mère (Mauricie) et Québec, villes depuis lesquelles écrivent les personnages-épistoliers du roman de François Blais, *Iphigénie en Haute-Ville* (2009).

Sans entrer pour l'instant dans le détail d'une poétique de la régionalité dans le roman d'aujourd'hui, évoquons à titre exploratoire quelques pistes de la régionalité actuelle. Cet examen vise moins à présenter un bilan exhaustif qu'à esquisser les pistes les plus fortes de regroupement d'un corpus qui n'a pas encore reçu cette attention. Une attention d'abord aux *structures narratives*, peut-être la dimension commune la plus frappante de ce corpus, on va le voir : il y a véritablement un effort formel de fragmentation du récit, une inventivité formelle, un jeu aux frontières des genres qui s'exerce au gré de diverses hybridations. Une attention ensuite à la *référentialité*, c'est-à-dire à la fois à l'ambition d'authenticité de la représentation et aux marques de l'historicité. La Région – ainsi qu'on parlerait, en France, de « la Province »<sup>2</sup> – n'apparaît pas sous le même jour lorsqu'elle est représentée de manière réaliste que lorsqu'elle est le terrain de jeu de la *fabula*. Enfin, parce que le rapport toponymique et géographique apparaît central dans la représentation de la régionalité, et au présupposé d'authenticité de la représentation, on observera quels rôles joue la toponymie dans l'économie narrative des romans concernés : c'est surtout à ce niveau que se jouait, et de manière très frappante, l'allégorisation qui a d'abord attiré mon attention<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> C'est ainsi que Sylviane Coyault a pu parler d'une « Province en héritage » chez Millet, Bergounioux et Millet (2002).

<sup>3</sup> Article à paraître dans *Voix et Images*.

## LA RÉGIONALITÉ

Pourquoi parler de régionalité plutôt que de régionalisme? Tout d'abord, le terme « régionalisme » recouvre déjà, dans l'histoire politique et l'histoire littéraire française et québécoise, des mouvements dont les idées ont été très bien décrites par le discours critique ; par conséquent le régionalisme est chargé d'implications épistémologiques importantes, mais qui circonscrivent peut-être trop clairement dans les esprits, des écoles littéraires et des idéologies précises. C'est le cas surtout en France, où Anne-Marie Thiesse, dans un ouvrage majeur, *Écrire la France*, décrit et analyse les échanges et « récupérations » de certains motifs idéologiques entre les régionalistes littéraires et politiques, à la Belle Époque et à la Libération. Au-delà des œuvres littéraires écrites en langue vernaculaire régionale, les « littératures régionales des langues minoritaires » (Thiesse : 11), Thiesse s'intéresse aussi aux ouvrages écrits en « langue nationale » qui forment un mouvement certes diffus, selon la mémoire que leur réservent les manuels d'histoire littéraire, mais un mouvement néanmoins très « nombreux ». La marginalité du corpus lui-même s'accorde aux intentions de ce mouvement qui « se constitue en effet comme tentative de fonder une autre légitimité dans le champ littéraire » (Thiesse : 11). Aussi le mouvement n'est-il pas envisagé comme implicite et sans organisation. Au contraire, ses visées sont explicitées, revendiquées et pactisent avec un certain militantisme, notamment parce que les réseaux littéraires qui vont se développer « en province » à cette époque vont aussi chercher à créer leurs propres instances de légitimation, un « contre-champ » littéraire. Le régionalisme littéraire français n'est donc pas exclusivement consacré au développement *esthétique* des thèmes de la Province, des particularismes locaux, des parlers, des us et des coutumes, etc. , mais il est aussi tendu par des objectifs *éthiques* qui confondent – et c'est là le nœud qu'il s'agit de contourner – les dynamiques institutionnelles propres au littéraire et les dynamiques politiques qui ont cours à ce moment de l'histoire de la France.

Au Québec, une querelle emblématique marque l'histoire littéraire, et sert de jalon incontournable dans l'enseignement de la littérature québécoise au collégial et à l'université : il s'agit de la querelle entre « régionalistes » et « exotiques ». Pour résumer l'enjeu de cette querelle

menée par journaux, revues, romans et poèmes interposés entre 1900 et 1940, rappelons que les régionalistes prônaient l'expression des valeurs canadiennes-françaises en faisant l'apologie de la vie rurale à l'occasion d'une glorification du territoire extra-urbain qui autorisait une homologation des valeurs *terroiristes* avec les valeurs politiques patriotiques, un « nationalisme » qui est alors moins une volonté de créer une nation que de préserver une identité linguistique (française) et confessionnelle (catholique)<sup>4</sup>. Il s'agissait, pour les régionalistes québécois, de développer une littérature canadienne-française à la mesure – sinon en adéquation – avec les stratégies de survivance identitaire ayant cours aussi au niveau politique. Les « exotistes », pour leur part, souhaitaient développer une littérature qui serait indépendante – le mot de Jacques Dubois serait « autonome » – c'est-à-dire : échapper aux critères de littérarité et de légitimation valorisés par les discours religieux, académiques et politiques, considérés comme exogènes à l'art littéraire. Comme la querelle a lieu, au Québec, au moment où en France, les régionalistes dont parle Thiesse jouissent d'une certaine diffusion outre-Atlantique, les exotistes vont aussi vouloir se distancier, « s'autonomiser » du discours littéraire français et de son institution. De cette période qui s'étend de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle aux années 1940, on retient surtout le roman dit « du terroir », dont le schéma narratif peut se résumer ainsi : à la campagne, la chaîne de la donation (le père se donne à son aîné) est rompue par la désertion du fils, qui s'exile en ville où rampent les pires vices et corruptions. Le fils fait face à l'échec de la vie libérale et individualiste de la ville, et choisit ou est contraint de revenir finalement à la terre, ce qui répare les déceptions et referme la boucle de la dépossession – selon un modèle dont *La Terre paternelle* de Patrice Lacombe est sans doute exemplaire<sup>5</sup>. La vie rurale et agricole est représentée de manière idyllique dans le roman dit « du terroir », de sorte que la régionalité, dans ce courant romanesque, se voit dotée d'une forte axiologie méliorative : elle constitue un rempart identitaire qui ne s'est pas éteint avec la disparition du genre. La région, lieu où l'on peut parler

---

<sup>4</sup> Voir, à ce sujet et de manière beaucoup plus détaillée et nuancée que ce que je propose comme saisie générale, les travaux d'Annette Hayward (1993 et 2006).

<sup>5</sup> Je reprends ici une partie de l'argumentation que je développe dans Langevin (à paraître).

sa langue (alors que les usines des villes pratiquaient l'anglais), lieu où l'on est « maître chez soi », indépendant et non vassal ; lieu enfin où une certaine force communautaire, notamment familiale, s'oppose radicalement au chacun-pour-soi des villes. La *régionalité*, dans les romans abordés ici, garde peut-être la mémoire de cette période liminaire de la littérature québécoise, le régionalisme ; en tout cas le régionalisme est un cadre de référence suffisamment incontournable pour que, justement, on le contourne momentanément afin de s'intéresser plus directement à l'intérêt fictionnel que trouvent certains romans d'aujourd'hui dans la « localité » et la « régionalité ». Ma définition de travail de la régionalité s'accorde par conséquent à celle que développe Robert M. Dainotto quand il écrit que le lieu (« *place* »), la région, est un pivot argumentatif (*topos* rhétorique) « *a place for argumentation from which the discourse of regionalism – the anamnesis of a traumatic loss – can begin* »<sup>6</sup> ; c'est-à-dire que le régionalisme se sert des topoï régionaux pour promouvoir certaines valeurs.

### MAILLOUX

Le premier roman « réaliste » à nous intéresser ne s'affiche pas comme un roman. *Mailloux. Histoires de novembre et de juin racontées par Hervé Bouchard citoyen de Jonquière* est paru une première fois aux défuntés éditions L'effet pourpre en 2002<sup>7</sup> ; le livre a été réédité par la jeune maison Le Quartanier en 2006. En 28 chapitres, l'enfance de Jacques Mailloux, « comédien de naissance, enfant sans drame, dehors tout le temps » (*M* : 7), est racontée par l'intéressé qui répond à une injonction répétée dans le premier chapitre : « Raconte » (*M* : 7), « Raconte encore » (*M* : 10), « Continue » (*M* : 15). Mais celui qui raconte n'est pas tout seul à occuper la fonction de narrateur. Le récit fait place à une grande hybridation générique entre le monologue, l'autobiographie, le récit littéraire façon *Les Herbes rouges*, et puis le

---

<sup>6</sup> « La région est un topos, un espace argumentatif à partir duquel le discours du régionalisme – l'anamnèse d'un traumatisme de la perte – peut commencer. » (Dainotto 2000 : 19. Je traduis).

<sup>7</sup> Toutes les références renverront désormais à cette édition, abrégée comme suit : *M*, suivi du numéro de la page.

dialogue de théâtre avec didascalies. En outre, le récit adopte des postures énonciatives contrastées, qui présentent Jacques Mailloux en un kaléidoscope qui s'accorde à la nature fragmentée des brefs récits juxtaposés. C'est donc selon le mode d'un cumul désordonné que se donne à lire une vie, et non suivant le fil habituel du récit (auto)biographique. Divers épisodes, donc, en un feuilleté qui n'est pas tendu vers l'explication d'une situation présente ou passée, mais tendue plutôt par une dynamique du portrait par moments fulgurants. De cette attention au minuscule émergent un certain nombre d'obsessions du personnage : Jacques Mailloux pisser au lit, Jacques Mailloux perd sa mère dans un grand magasin, Jacques Mailloux se tortille sur le lit de ses parents en regardant les tabloïds érotico-criminels que la mère Mailloux cache dans sa commode ; la famille Mailloux est coincée dans la Citroën jaune mal adaptée à la rudesse de l'hiver ; Jacques Mailloux se casse une jambe au ski ; Jacques Mailloux se promène en « japonaise à bâton » avec un « suicidé en bois de vingt-neuf ou trente et un » (M : 109) ; Jacques Mailloux dort chez sa tante Génisse (un nom inventé parce qu'elle n'est pas morte...) et tente de rester éveillé pour éviter de pisser au lit, etc. Un ensemble de récits qui consignent les affects de l'enfance : les obsessions libidineuses, le rapport au corps, le rapport aux morts et aux peurs, et tout particulièrement à tout ce qui est proche de la honte.

À mi-chemin entre l'évocation du langage de l'enfant et le travail apparent de l'écrivain, le récit passera de la voix personnelle à la voix impersonnelle, parfois sans que la transition soit motivée, parfois à l'occasion d'un dédoublement pronominal syncopé, comme dans ce récit d'un jeu d'enfants qui tourne mal. :

« Comme il criait son Koumbade Pouque, on a vu sortir dans un bruit dévorateur un feu de brousse qui avait la forme énorme d'un énorme cône à bout rond, lequel faisant écran devant Pouque, le laissait paraître en la silhouette noire sans yeux de son Afrique qui nous fixait. Mais ça n'a duré qu'un instant. Quand la canisse a ravalé l'Afrique de Pouque, on l'a vu détalier comme un lièvre d'Amérique, avec le feu pris aux jambes de ses culottes de Pouque. Ayoï! Ayoï!! Ayoï!  
Courant Pouque sans plier jambes et les tapotant des mains. Jacques Mailloux je lui ai crié de se rouler dans le sable du carré de bois pourri par bouts. [...] Pourquoi ris-tu, Bène d'onze, j'ai dit Mailloux, alors

qu'ici tous nous voyons souffrir le Pouque monstateur d'Afrique. »  
(*M* : 37. Je souligne)

Ailleurs, le récit prend le narrataire pour témoin de l'action – déplaçant le centre perceptif et évaluatif.

« Regarde Mailloux, il est dans la chambre de sa mère. Il a étalé des journaux sur le lit, ce sont les journaux de sa mère. C'est un de ces après-midi où Jacques Mailloux est seul dans la maison, ça n'arrive pas souvent. Le père Mailloux est de jour à l'usine, pas de danger qu'il rentre à l'improviste parce qu'il n'est pas allé travailler avec son char, la mère Mailloux est allée le reconduire à sept heures moins quart ce matin [...] » (*M* : 41)

Parfois même, enfin, le narrataire est appelé à devenir Mailloux lui-même :

« Dans l'arbre, t'es Jacques de six un dimanche d'ennui de juillet. C'est la mort dans la chaleur. Seul dans l'arbre Jacques Mailloux, l'imagination morte, les amis de tous les nombres enlevés, les jouets disparus, la joie dans l'arbre plus haut encore, allez. Tu peux souffler dans le tube Jacques Mailloux, vas-y on va rire. » (*M* : 149)

Une oralité stylisée caractérise le récit, qui tord la syntaxe, change les adjectifs de place, invente les substantifs, soigne sa prosodie. Ce mélange entre une langue littéraire et livresque, une langue d'enfant, une coloration québécoise, joint à une variété de formes du discours rapporté (direct, indirect libre et immédiat), donnent à l'ensemble une polyglossie réjouissante où s'élabore véritablement une voix, et ce malgré la multiplication des points de vue de narration et la variété des scènes d'énonciation suggérées. Certains chapitres sont plus obscurs, moins narratifs, plus imperméables, qui font place alors à une prose poétique déjantée qui semble explorer le lexique et la syntaxe en roue libre.

Les idiolectes et les sociolectes mobilisés dans la syntaxe et le lexique pourraient aisément être lus comme autant de marques de la régionalité. Ces marques sont pourtant glissées dans la trame de la langue du récit, car elles vont sans explication, sans guillemets, comme affranchies de leur différence ou de leur exotisme. La régionalité de la langue s'intègre au récit pour abolir et effacer la différence linguistique

entre le raconté et le racontant. Ces marques sont aussi celles d'une époque, et le récit semble les tenir pour acquises. : « Mailloux t'allé se baigner dans l'eau verte à la piscine publique [...] » (*M* : 23) ; les « niques de fourmis rouges » (*M* : 35, 36) que les enfants prétendent vouloir éliminer avec un peu d'essence ; le parler de la mère, qu'on entend dire « fais ça comme faut » (*M* : 42) ou bien « t'as besoin de rester proche de moé » (*M* : 94) ; et puis le Jacques Mailloux lui-même, qui parfois laisse apparaître les incorrections que s'évertuent à corriger les professeurs de français :

« C'est plein de flots dans la cour, qui jacassent en petits groupes. J'en connais plusieurs. Parmi les ceux que je connais il y a trois cousins Perron, un Rainville de treize et sa sœur d'onze, une Gire [pour Giroux] de douze, un Dubé, un Pouque, une Quintal, deux Corne [pour Cormier] et d'autres, marre de lister. On sera tantôt tassés chantant à l'intérieur jaune d'un autobus qui nous mènera au lac Kénogami pour survivre. » (*M* : 80)

La régionalité – cette fois envisagée comme une surdétermination de la localité – s'exprime enfin dans l'évocation brève et précise de toponymes que le lecteur doit sentir comme un partage de l'intimité géographique du personnage : « la cour du Irving » (*M* : 34), les magasins La Baie, Continental, Gagnon frères, A. L. Green, Woolworth, People's, Jupiter, le stationnement du Morocco (*M* : 93-107), le Steinberg (*M* : 167), « les sentiers pentus pas loin du pont d'aluminium » (*M* : 114), « le bois du Mi-chemin » (*M* : 181) : autant de marques d'appartenance à un certain passé – les années 1960 et 1970 – et à une certaine localité qui reste diffuse malgré la précision de la dénomination, comme lorsque Jacques Mailloux ment à sa mère, et lui raconte le rallye de bicyclette auquel il dit souhaiter participer :

« [...] on part d'ici, on prend le sentier qui va jusque derrière la maison du flot Dêches [pour Deschênes], sa sœur infirme va distribuer des drapeaux, puis on prend celui qui descend dans la coulée, on déroule dans la coulée puis on remonte, on prend la rue Racine et on revient, mais peut-être qu'on va remonter par derrière chez Lavoie pour aboutir sur Blackburn [...] » (*M* : 42)

C'est cette précision qui sous-entend la localité « à partager », lieu de connivence, lieu commun : dans le précédent exemple, c'est la mère qui connaît la localité, et qui partage avec son fils ce savoir implicite. Au reste, le nom de la ville où vivent les Mailloux n'est jamais explicitée. On sait seulement que « celui qui raconte », comme le précise le sous-titre du roman, est un « citoyen de Jonquière ». Pour le non-initié à la région du Saguenay, la géographie de ce roman restera opaque. Les noms de rue et celui des voisins, la coulée familière, les marques de commerce ; toute cette toponymie crée un espace clos et une temporalité en apparence hors de l'Histoire, bien que de nombreux signes nous désignent une appartenance à un espace-temps qui n'est ni le présent ni la Métropole. Aucun événement historique n'est mentionné, de sorte que l'époque à laquelle vivent les Mailloux n'est suggérée que par les marques de commerce et les modèles d'automobiles – des savoirs historiques plutôt spécialisés...

### ÉRIC DUPONT, BESTIAIRE

C'est une dynamique presque complètement opposée qui gouverne le plus récent roman d'Éric Dupont, *Bestiaire*, paru en 2008 aux Éditions Marchand de Feuilles<sup>8</sup>. Le roman est composé de sept chapitres : « Le chat (1976) » ; « Le vacher à tête brune (1979) » ; « Le bigorneau (1981) » ; « Le chien (1980) » ; « Les poules (1982) » ; « Le grand-duc d'Amérique (1983) » ; « Épilogue : le canari (1986) ». Sept chapitres rythment ce bestiaire consacré à raconter de manière rétrospective l'enfance du narrateur – qui incidemment porte le même nom et le même prénom que l'auteur. Le jeu avec le pacte autobiographique est ici explicite : le roman s'affaire à brouiller ce pacte en dispersant les éléments d'identité onomastique qui viendraient confirmer l'appartenance au genre.

Le roman se caractérise surtout par son arrière-plan référentiel et historique précis, où les événements-phares de l'Histoire du Québec sont convoqués de manière explicite, à la fois de manière *descriptive*, au

---

<sup>8</sup> Toutes les références renverront désormais à cette édition, abrégée comme suit : *B*, suivi du numéro de la page.

moyen de la mention, mais également de manière *analytique*, lorsque ces événements sont expliqués et contextualisés – et enfin de manière *narrative*, puisque ces événements apparaissent liés au sort du narrateur. Ce n'est donc pas à titre d'accessoires, de décor, que l'Histoire et le Géographie du Québec sont racontées, puisque cette référentialité accusée est mise, elle aussi, au service du projet autobiographique. Traditionnellement vouée à la construction narrative d'une trajectoire personnelle, souvent intime, ainsi qu'à l'explication ou à la justification – par la mise en récit des origines – d'une certaine vocation, l'autobiographie sert, dans *Bestiaire*, à faire de l'autobiographe le produit de son époque – et de sa régionalité.

Cette fois la mise en récit n'est pas aussi stylisée que chez Hervé Bouchard ; c'est-à-dire que le style ne s'exprime pas au niveau du sociolecte, du mot ou de la phrase, ou du rythme mimant l'oralité, mais au niveau de l'enchaînement du récit – soit la construction narrative du roman –, et ensuite dans les tonalités adoptées par le narrateur, qui pactise avec l'ironie en multipliant les emprunts à des genres de discours extra-littéraires : notice encyclopédique, texte de loi, procès-verbal, bestiaire, etc.

Cette mise à distance empêche le récit d'adhérer à une nostalgie du passé et de la régionalité ou à une dramatisation du sensible. Il s'agit moins de creuser la mémoire que d'enterrer des souvenirs. Si son registre est comme « affecté » et inspiré par sa référentialité, le narrateur aura néanmoins recours à l'allégorie afin de neutraliser le pathos en recourant au sous-entendu, et en laissant se confondre petite et grande histoires : les répercussions *personnelles* d'une histoire collective – Jeux Olympiques de 1976, Référendum de 1980, accueil des réfugiés laotiens, Festival de la Crevette, présence des religieuses dans les écoles primaires, etc. – et la dimension archétypale, mythologique, sinon *universelle* de l'histoire locale et familiale.

Le roman raconte donc, de manière à peu près chronologique, l'enfance du narrateur depuis la séparation de ses parents, vers l'âge de 6 ans, jusqu'à son exil du « royaume » familial vers l'âge de quinze ou seize ans. « Royaume » parce que toute la famille immédiate du narrateur est nommée selon cette ironie qui fait du père, divorcé récidiviste, un Henri VIII amateur de bière. Cette fresque familiale donne lieu à de nombreux et cocasses grossissements des superpositions, en accord avec

le point de vue d'enfant que reconstitue le narrateur à l'aide de ses connaissances d'adulte. Avec sa deuxième compagne, baptisée Anne Boleyn, cet Henri VIII fait régner un certain ordre moral et idéologique que le narrateur sent comme une oppression royale indiscutable. En substance, le royaume du père est farouchement « péquiste » et séparatiste, partisan de la révolution tranquille et de la libération des mœurs, mais en même temps, soumis à la poigne d'Anne Boleyn, très pragmatique et réaliste : ainsi, la mère du narrateur, baptisée pour sa part Catherine d'Aragon, et qui n'apparaît qu'en contrepoint discret de cette histoire du royaume, est-elle associée à une figure de rêve, de désordre, de dévotion catholique et de magie :

« Avec Anne Boleyn, les trains arrivaient et partaient à l'heure. La vie de la cour était réglée comme du papier à musique. Deux et deux faisaient toujours quatre. Les éclats de rire et la folie furieuse qui avaient marqué le règne de Catherine d'Aragon étaient chose du passé. L'heure était à la pédagogie, à la raison, à cette ère nouvelle où une femme valait mieux qu'un homme, où les mères étaient interchangeables, où tout était possible si l'on appliquait la bonne formule mathématique. Nous avons vite compris que poésie, caresses et baisers ne nous mèneraient nulle part dans cette cour où la connaissance, la science et la propreté seraient récompensées. »  
(B : 31)

En réponse donc à cette oppression de la raison, le narrateur développe une stratégie d'évasion métaphorique qui passe par les livres. Le narrateur, pour sa part, raconte depuis la plus récente étape de sa propre migration vers Montréal, et décrit cette Gaspésie de manière ouvertement enthousiaste :

« Dans le ciel noir de la Gaspésie, la mémoire est plus riche qu'en ville. C'est seulement après l'arrivée en territoire urbain que l'on se rend compte avec stupeur qu'il n'y a presque plus d'étoiles. Plus de mémoire. Le bruit nous empêche de voir les souvenirs qui pourtant nous apparaissent si clairement à la campagne. Avouez, c'est parfois la meilleure chose qui puisse nous arriver, de voir s'éteindre, derrière un nuage de smog, l'étoile de la Thénardier. » (B : 80-81)

La régionalité, dans *Bestiaire*, s'exprime surtout dans le rapport explicite à la géographie – Rivière-du-Loup, Matane, Saint-Ulric, et plus largement : la Gaspésie –, villes et villages qui tiennent une place dans le récit d'abord parce que la cour de Henri VIII s'y est installée. Ce sont ces migrations successives qui rythment le roman, car le narrateur associe clairement chacune des localités à des périodes de son histoire personnelle. Le Rivière-du-Loup de la petite enfance reste marqué du sceau de la mère, « Micheline Raymond, cuisinière de métier » - selon la formulation qui est sans cesse répétée. Saint-Ulric appartient pour sa part au règne d'Anne Boleyn et de l'école primaire ; tandis que Matane, « la ville » où s'installe la famille après l'apparition d'une troisième épouse, Jeanne Seymour, marque l'arrivée à l'école secondaire, la « polyvalente », la fin d'un certain isolement, la formulation d'un projet concret d'évasion grâce au concours d'un Grand duc et d'un poème de Baudelaire. C'est d'ailleurs ce portrait de Matane qui exemplifie le rapport oppositionnel de la régionalité et de l'urbanité chez Éric Dupont – c'est-à-dire l'auto-ironie. Dans son portrait du Festival de la Crevette de Matane, le narrateur prend la mesure du savoir parcellaire des « urbains » sur la vie matanoise, et défend en quelque sorte une partie de ses origines :

« C'est grâce à la crevette nordique que le reste de la province de Québec connaît Matane. Au Matanais qui divulgue son lieu de naissance aux banlieusards de Montréal, on répond habituellement de la manière la plus naïve du monde : "Ah! Les crevettes. Ha! Ha! Ha! Salut, crevette! Ha!" – Lecteur tenté par la lecture à voix haute, ce rire doit être dépourvu de toute intelligence. – » (B : 234)

Mais cette sorte de fierté défensive ne sert que d'amorce à une description du festival en question, qui s'apparente fort à la fameuse scène des Comices agricoles de *Madame Bovary* – où la surenchère adjectivale qui cumule les superlatifs, confond les sources d'évaluation en multipliant les possibilités d'interprétation ironique des énoncés en apparence enthousiastes :

« D'ordinaire vides, les trottoirs accueillaient des gens venus de partout, des paroisses environnantes, de Rimouski, de la Vallée de la Matapédia et même des visiteurs de Québec et de Montréal au début de leur tour de la Gaspésie. Vers les dix-neuf heures, une foule

patiente se tenait déjà devant les vitrines des magasins Dalfen et Continental, des chaînes de magasins à rayons où s'écoulaient à prix soldés diverses « chinetoqueries », du vernis à ongles jusqu'aux sous-vêtements en polyester en passant par les brosses à dents. Des visages rosis par le vent attendaient le commencement du cérémonial. La police municipale avait barré la rue pour l'occasion. Nous étions là parce qu'il n'était pas question d'être ailleurs. Là, près du pont de la rivière Matane, où quelques pêcheurs de saumon barbotaient encore dans les rapides. Soudain nous parvenait la clameur. On applaudissait le premier bataillon de majorettes vêtues de jupes microscopiques, qui faisaient tournoyer dans le ciel du Nord leurs baguettes de bois. Suivaient les divisions des cadets de l'armée, de la marine et de la réserve, tous en uniformes parfaitement repassés. Il y avait aussi des clowns effrayants qui tentaient de faire rire le public par des pitreries improvisées. [...] L'équipe de patinage artistique de Julie Santerre faisait, pour le plaisir de tous les vieux messieurs, quelques pirouettes attendrissantes. La foule jubilait. Des chars allégoriques. Oui! En pleine ville de Matane! Des chars! Club Optimiste. Chevaliers de Colomb. Filles d'Isabelle. Les Fermières. Tout ce beau monde envoyait la main à la foule. [...] Au loin, on devinait la petite tour du manège militaire, sur laquelle était gravé pour l'éternité *POST OFFICE* alors que personne à Matane ne parlait l'anglais. [...] Du haut de la rue montaient des applaudissements et des cris annonceurs du clou de la soirée. Oui! C'était elle! Elle revenait comme chaque année. La crevette! Elle mesurait au moins dix mètres de long et deux mètres de haut. » (B : 237-239)

### IPHIGÉNIE EN HAUTE-VILLE

Cet exotisme se pose selon des termes bien différents dans le plus récent roman de François Blais, *Iphigénie en haute ville (roman à l'eau de rose)*, paru en 2009 à L'instant Même<sup>9</sup>. Son titre laisse supposer un palimpseste de la mythologie qui inspira les tragédies d'Euripide, Racine ou Goethe qu'on aurait transportées dans la Vieille-Capitale. Il n'en est pourtant rien. Le roman reproduit plutôt la correspondance électronique

---

<sup>9</sup> Toutes les références renverront désormais à cette édition, abrégée comme suit : I, suivi du numéro de la page.

d'Iphigénie, étudiante en sciences à l'Université Laval originaire de Grand-Mère en Mauricie, et d'Érostrate, un chômeur décrocheur qui vit pour sa part dans le quartier Saint-Roch à Québec. Rien à voir, non plus, entre cet Érostrate et l'Hérostrate de légende qui aurait incendié le Temple d'Artémis à Éphèse. Le roman apprécie les hypothèses en cul-de-sac.

Intervient aussi un narrateur, sorte de double de l'auteur qui bavarde et digresse avant de présenter cette correspondance ainsi que des extraits du journal intime d'Iphigénie. L'idylle virtuelle va se développer, se nouer, puis s'éteindre. L'omniscience de ce narrateur est chaque fois que possible « dénaturalisée » au gré de métalepses tonitruantes, en quoi le roman annonce sa facture humoristique, sinon potache, en reprenant à son compte nombre de commentaires métafictionnels, métatextuels et d'adresses au lecteur.

Au plan du style du récit, on ne sait trop décider entre un effort de postmodernité – ou à tout le moins de baroque – ou bien une sorte de second degré de la postmodernité. Quoi qu'il en soit, l'hybridité règne. Toute l'onomastique du roman puise au dictionnaire des personnages mythologiques sans que jamais ces archétypes ne soient le moins du monde réalisés, comme si le choix des prénoms s'était fait au hasard d'une lecture distraite d'Homère : les Briséis, Nausicaa, Phédon, Diomède, Patrocle et Archéalos ne semblent aucunement motivés. Ici s'arrête l'allégorie. Il apparaîtra bien vite au lecteur qu'il est vain de solliciter un mode de lecture savant ou érudit, de sorte que les codes de la postmodernité esthétique (recyclage, réduplication, mélange des genres, réécriture de l'histoire, etc.) sont systématiquement minés à la faveur d'une atmosphère cabotine qui sabote par avance même la visée littéraire du roman.

*Iphigénie en Haute-Ville* intéresse surtout parce que les personnages exposent leur rapport à la localité – et tout particulièrement Iphigénie qui, depuis Grand-Mère, où elle passe l'été chez ses parents, raconte la vie contemporaine d'une petite ville en deuxième couronne d'une ville moyenne. Son journal intime et ses lettres à Érostrate dressent en effet un portrait blasé des particularités locales, et par conséquent, produisent une régionalité cette fois dépouillée du vrai-faux exotisme dont Dupont paraît Matane et ses environs. Tout, en fait, semble lié à l'ennui et à la morosité tant les descriptions qu'elle donne refusent d'exprimer plaisir ou déplaisir du « pays natal ». C'est chaque fois avec cynisme qu'Iphigénie raconte sa

ville. On a droit à une « Petite histoire toponymique de Grand-Mère. Par une fille du cru » (*I* : 73-74), mais aussi au récit de la « Légende du rocher de Grand-Mère contée par Iphigénie (dans ses mots) » (*I* : 75-76). Même lorsque surgit une sorte d'instinct de conservation ou de nostalgie du passé associé aux origines, il est immédiatement neutralisé par une remarque narquoise. Voici un exemple tiré de son journal intime, la chronique – bien prosaïque – de l'ouverture d'un « gros Wal-Mart ». Alors qu'on trouve en début d'anecdote, une sorte de critique du progrès qui défigure l'urbanisme, bien vite l'engagement « social » est dissipé dans la moquerie de celles qui vivent encore à Grand-Mère :

« On avait beau s'y être prises de bonne heure, il y avait foule déjà à notre arrivée, tout le Centre-Mauricie pris par la fièvre du gros Wal-Mart neuf. Dans ce coin-là (proche du Centre des Arts, t'sais?) c'est fou comme le paysage a changé en peu de temps. Rien que du gros maintenant. À la place de l'ancienne roulathèque : un gros Maxi ; juste à côté : un gros Canadian Tire. Mais le pire c'est qu'à la place du Studio 9, il y a une grosse SAQ. Tu imagines, plus de Studio 9 ! Où passer ton samedi soir, maintenant, quand tu es employée de bureau de trente-cinq ans monoparentale? » (*I* : 39)

Cette attitude cynique – mais néanmoins attentive aux détails réalistes – atteint son paroxysme dans le récit que produit Iphigénie de la « meilleure Saint-Jean-Baptiste entre Montréal et Québec », et qui continue de représenter les habitants de Grand-Mère comme des artefacts exotiques, des simples d'esprit bêtement patriotiques :

« À l'heure qu'il est (proche dix heures) les feux d'artifice sont à la veille de commencer, le même band plate que d'habitude est en train de jouer *Le pic-bois* [Beau Dommage] ou *Gens du pays* [Gilles Vigneault], le même animateur que d'habitude (qui était mon prof d'histoire en secondaire 2) harangue la foule, la même foule que d'habitude qui, comme d'habitude, mugit sa fierté d'être Québécoise en buvant de la bière. Fiers pourquoi, les poivrôts, d'être Québécois ? Si nés en Hongrie, fiers d'être Hongrois ; si nés en Papouasie, fiers d'être Papous ; si nés en Patagonie, fiers d'être Patagons, mais là nés au Québec alors fiers d'être Québécois. Pas plus compliqué que ça. [...] » (*I* : 105)

Dans le roman de François Blais, la « géographie humaine » est mise au service d'une « étrangement » de la régionalité. Celle qui parle n'appartient déjà plus au monde qu'elle raconte, et elle souhaite que son correspondant le sache. L'enjeu de séduction commande un positionnement. L'épistolière décrit pour l'autre les us et coutumes d'un lieu en choisissant pour stratégie de présentation de soi (*ethos*) une connivence avec ce qu'elle croit être un terrain d'entente avec « l'urbain ». Ce positionnement survient bien, et la régionalité, ici, fait figure de lieu où l'on s'ennuie en raison du caractère répétitif et statique des habitudes sans grande intensité identitaire : ni paysage ni récit de fondation particulièrement important, ni événements dramatiques ni grande réputation littéraire ou historique sur laquelle s'appuyer. Chose certaine, on y revient un peu à reculons, et on en part volontiers.

Grand-Mère, est alors un lieu « pivot » pour Iphigénie qu'elle décrit avec minutie ; rien ne semble plus l'impressionner entre le « Café de la Voûte » et la « terrasse du Broadway » (I : 77), l'intéressée se réfugie dans les romans russes et les films d'horreur bas de gamme. Pour sa part Érostrate égraine ses jours dans une oisiveté consommée, faite de lectures de roman et de l'entretien onaniste de velléités d'écriture, le tout ponctué de sorties dans les bars et de ballades dans Québec, des Plaines au domaine des Maizerets. Québec, à la différence de Grand-Mère, agit sans doute dans ce roman comme un Centre – une ville dont l'imaginaire toponymique et topographique est suffisamment développé pour qu'on se passe d'explications historiques ou même géographiques.

\* \* \*

Alors que la régionalité, dans *Mailloux* d'Hervé Bouchard, s'exprimait surtout dans l'appartenance « naturelle » des protagonistes à leur univers local – manière de parler, noms de lieux, marques de commerce, etc. –, la régionalité dans *Bestiaire* d'Éric Dupont se trouve explicitée surtout dans l'opposition des valeurs associées aux localités dans le souvenir de l'autobiographe. Les différentes localités appartiennent toutes à une forme de régionalité dans le regard des personnages-narrateurs (*Bestiaire* et *Iphigénie*). Dans *Mailloux*, la régionalité n'apparaît vraiment que dans le regard du lecteur. La différence vaut la peine d'être soulignée. Alors que *Mailloux* distribue les

exotismes sans souligner l'exotisme, la distance temporelle et culturelle qui le sépare éventuellement de son lecteur reste entière pour qui ne connaît pas les environs de Jonquière, et pour qui ne connaît pas les marques de commerce de la décennie 1965-1975. *A contrario*, *Bestiaire*, sur le mode pédagogique de l'historien, souligne et rend fonctionnel cet exotisme, il le dote d'une narrativité et d'une historicité.

*Iphigénie*, quant à elle, se sert abondamment de sa régionalité (principe de différenciation) en cherchant à réduire la distance qui la sépare de son correspondant (principe d'imitation). De sorte qu'ici aussi la dénotation de la régionalité sert des objectifs rhétoriques : il s'agit pour *Iphigénie* d'adopter par tâtonnement la posture d'une étrangère lucide ; il s'agit pour le narrateur de *Bestiaire* d'organiser l'ambivalence des valeurs de la région natale, une attitude mitigée entre la magie et les cruautés de l'enfance.

De sorte que *Mailloux* apparaît en net contraste avec ses voisins de fortune, mais aussi avec les romans nommés en introduction sous l'étiquette d'« allégoriques ». Dans ces romans aussi l'étrangeté, l'excentricité (au sens propre) de la localité est un important moteur fictionnel, sans doute magnifié encore davantage par les grossissements fantastiques, romanesques ou légendaires que prend alors la fable détachée des contingences de la référentialité et de l'historicité. Ainsi, *Mailloux* ne problématise pas la régionalité en la dénotant depuis l'intérieur. L'exotisme de sa toponymie, imperméable au non-initié, appartient par conséquent à la connotation, c'est-à-dire que sa régionalité ne devient significative que dans un deuxième temps de l'interprétation : dans la sphère extra-textuelle.

\* \* \*

Ce rapide panorama laisse entrevoir une caractéristique dominante des romans envisagés ici, tant chez les « réalistes » dont il a été expressément question, que les « allégoriques » : l'association avec une sorte d'exotisme mis à distance, épinglé, fictionnalisé, « axiologisé ». Le critère de la « problématisation » suffit à expliquer la dominante au sein de l'échantillon qui reste valide en raison d'une sorte de « tir groupé » auquel échappe pourtant *Mailloux*. Car en marge des problématisations qui *dénotent* la régionalité, on trouve ce cas-limite rappelant que la régionalité est aussi une co-construction, une *connotation*, c'est-à-dire

qu'elle appartient aussi à un cadre de référence extérieur aux œuvres elles-mêmes. Cette régionalité peut certes traverser la trame narrative des romans, mais elle les traverse aussi dans le regard qu'on porte sur eux, ce qui justifie que l'on s'intéresse non seulement à ses actualisations immédiates, et inscrites, mais aussi aux interférences provoquées par la présence de la régionalité comme trope et *topos* interprétatif disponibles dans les discours qui nourrissent les formes narratives contemporaines.

### Bibliographie

- Blais, François, *Iphigénie en Haute-Ville*, Québec, L'instant Même, 2009.
- Bouchard, Hervé, *Mailloux. Histoires de novembre à juin*, Montréal, [L'effet pourpre] Le Quartanier, [2002] 2006.
- Chabot, Sébastien, *L'Angoisse des poulets sans plumes*, Trois-Pistoles, Éditions Trois Pistoles, 2006.
- Chabot, Sébastien, *Le Chant des mouches*, Québec, Alto, 2007.
- Coyault, Sylviane, *La Province en Héritage. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz, 2002.
- Dainotto, Roberto M., *Place in Literature. Regions, Cultures, Communities*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2000.
- Dupont, Éric, *La Logeuse*, Montréal, Marchand de feuilles, 2006.
- Dupont, Éric, *Bestiaire*, Montréal, Marchand de feuilles, 2008.
- Eddie, Christine, *Les Carnets de Douglas*, [Québec] Paris, [Alto] Éditions Héloïse d'Ormesson, [2007] 2009.
- Hayward, Annette, « Régionalismes au Québec au début du siècle », in: *Tangence*, no 40, 1993.
- Hayward, Annette, *La Querelle du régionalisme au Québec*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2006.
- Lacombe, Patrice, *La Terre paternelle*, Montréal, C.O. Beauchemin & Valois, 1871.
- Langevin, Francis, « Un nouveau régionalisme ? De Sainte-Souffrance à Notre-Dame-du-Cachalot, en passant par Rivière-aux-Oies (Éric Dupont, Sébastien Chabot et Christine Eddie) », in: *Voix et Images*, 26 f., à paraître.
- Thiesse, Anne-Marie, *Écrire la France. Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*. Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Ethnologies », 1991.
- Thiesse, Anne-Marie, « La littérature régionaliste en France (1900-1940) », in: *Tangence*, no 40, 1993.

**FIGURE DE L'ÉCRIVAIN ET BILAN DE L'ŒUVRE DANS  
*GROS MOTS* DE RÉJEAN DUCHARME**

**Élisabeth Nardout-Lafarge**

**Abstract:** This article aims to show how Réjean Ducharme's novel *Gros mots* promotes, in a relatively new, self-reflexive way, an artistic dialogue with the critic and self-ironic play with the legend of the absent-writer. To do so, we successively analyze, first, the generic markers of such play; next, its poetic metatext; then, the embodiment of the critic in the character of a lover; and finally, the splitting of the writer's persona.

Au Québec, l'œuvre de Réjean Ducharme est commentée et étudiée, consacrée voire « classicisée » et constitue l'une des références littéraires majeures depuis les années soixante-dix. L'une des causes de cette consécration tient sans doute à ce qu'elle est l'une des rares œuvres québécoises à bénéficier, grâce à la publication chez Gallimard depuis plus de trente ans, de la reconnaissance de la critique littéraire française. Le retrait radical de l'écrivain de la scène publique et le mystère qui l'entoure, comme aussi l'originalité et la cohérence de son style situent cette œuvre à une place paradoxale et exemplairement moderne, à la fois centrale et marginale<sup>1</sup>.

Prenant appui sur les propositions méthodologiques que Jacques Dubois (Dubois 1992 : 95-121), dans une perspective d'histoire littéraire attentive aux effets de l'institution dans le texte, on lira le dernier roman de Ducharme paru à ce jour, *Gros mots* (1999)<sup>2</sup>, à la fois comme une réponse de l'écrivain à la critique, comme une réappropriation ironique et auto-ironique de sa propre figure d'écrivain construite à partir de son absence, et comme une sorte de bilan de sa poétique. Dans les nombreuses marques d'autoréflexivité, soulignées par la critique à la

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet Biron 2000 : 191-306.

<sup>2</sup> Toutes les références renverront désormais à cette édition, abrégée comme suit : *GM*, suivi du numéro de la page.

parution du roman, notamment la mise en abîme qui structure le récit, se lisent en effet les manifestations textuelles d'une renégociation du « positionnement » de l'écrivain dans le champ littéraire, tel que l'a théorisé Pierre Bourdieu (Bourdieu 1998) et tel que l'affirme ironiquement l'incipit : « Ça n'a pas l'air de s'arranger mais je ne vais pas me ronger. C'est mon histoire. On est ici chez moi. On ne va pas me déloger comme ça. Se débarrasser du héros en trois coups de cuiller à mots » (*GM*, 9). Considérons d'abord « la référence générique » et le jeu sur le roman, généricité à la fois revendiquée par l'usage de quelques-uns de ses artifices les plus codifiés (le manuscrit trouvé), et nuancée par la tournure autofictionnelle du récit. Analysons ensuite, dans le commentaire du manuscrit par le narrateur, ce que Dubois appelle « les marques de l'écriture », puis « la figuration de la création » à travers la Petite Tare, incarnation de la lectrice et de la critique, et enfin les personnages, construits en miroir, de Johnny et de Walter.

L'ambition de cette lecture est de montrer comment Ducharme, radicalement absent de la « scène » littéraire, n'en domine – et n'en manipule – pas moins les stratégies du champ, et de prendre la mesure de l'évolution de son œuvre à la lumière de *Gros mots*.

### LA RÉFÉRENCE GÉNÉRIQUE

Chaque roman de Ducharme fait signe vers un genre spécifique dont il recompose les contraintes. Franca Marcato-Falzoni a montré comment les trois premiers textes parus accomplissent de manière parodique un parcours qui va du mythe (*L'Océantume*) à l'histoire (*Le Nez qui voque*) en passant par le conte (*L'avalée des avalés*) (Marcato-Falzoni 1992). *La Fille de Christophe Colomb* (Ducharme 1969), roman en vers, se présente comme une fausse épopée. « Vie enregistrée » de Nicole et André Ferron, *L'Hiver de force* (Ducharme 1973 : 17) adopte la forme de la chronique tandis que *Les Enfantômes* (1976) apparaît comme les « mémoires » de Vincent Falardeau en deuil de sa jumelle Fériée. Les trois derniers romans parus, *Débadé* (1990), *Va savoir* (1994) et *Gros mots* se placent plus clairement sous l'égide du roman, ce dont témoigne notamment une inflexion de l'intertextualité qui évolue alors de la poésie (présence de Rimbaud, Nelligan, Saint-Denys Garneau dans les premiers romans) vers le roman : insistance sur *L'Étranger* de Camus dans *Débadé*, sur Balzac

dans *Va savoir* où *Le Lys dans la vallée* peut être considéré comme une matrice hypotextuelle (Seyfrid-Bommertz 1999 : 56), sur Proust, en particulier *Sodome et Gomorrhe*, dans *Gros mots*.

L'artifice du manuscrit trouvé qui structure le texte est le signe le plus manifeste de la référence générique romanesque dans *Gros mots*. Le narrateur Johnny y trouve, sous la plume d'un certain Walter qu'il appelle bientôt « Alter », le récit d'une histoire exactement parallèle à la sienne de sorte que le roman se lit comme le continuel dédoublement de Johnny, tiraillé entre sa femme Exa et la Petite Tare dont il est amoureux, et de Walter, lui-même déchiré entre Bri et la Too Much. Le déchiffrement du manuscrit auquel il travaille avec la Petite Tare se mêle à la vie de Johnny jusqu'à ce que de manière éphémère et incertaine, il croise Walter. C'est bien d'abord comme artifice dont rien ne vient atténuer l'in vraisemblance que ce manuscrit fait sens en installant dans le roman une fiction de texte et une fiction d'auteur. Fictions au service d'une autoréflexivité notée dans la majorité des articles qui marquent la réception de *Gros mots*<sup>3</sup>. Fictif, le manuscrit trouvé ressemble en effet aux manuscrits réels de Ducharme aussi bien dans sa matérialité, le nom et la marque du cahier, « un note-book McGill jumbo, relié en boudin » (*GM*, 61), « un McGill Exercise Book », (*GM*, 283), que dans sa graphie (« [...] tissu des excisions en zigzag et des repentirs chevauchants, des éclosions fléchées, et ronds de tasse de café copieusement ornements » (*GM*, 93)) qui correspondent aux brouillons de *L'hiver de force* déposés à Bibliothèque et Archives nationales du Canada<sup>4</sup>.

Le style de Walter, fréquemment commenté par Johnny et la Petite Tare, n'est pas sans rapport avec celui de Ducharme tel que plus de 30 ans de critique l'ont caractérisé au moment de la publication de *Gros mots* : « Tout ouvert, tout de travers, comme jeté par-dessus bord, un plein cahier de vrais mots. De paroles. Les travaux et les jours, on dirait, d'un impossible auteur, un complexé des grandeurs, un épris dont on n'a pas cru les cris trop forts en métaphores » (*GM*, 19). L'allusion aux jeux de langage de Walter « capoté dans le calembour et la contrepèterie » (*GM*, 37) force encore le rapprochement avec le texte de Ducharme. Dans ces énoncés chargés de définir le texte de Walter se retrouvent quelques-

<sup>3</sup> Voir, entre autres Biron 2000 : 377-383.

<sup>4</sup> Fonds Réjean-Ducharme, 1986-5, Bibliothèque et Archives du Canada, Ottawa.

uns des thèmes récurrents de la description des livres de Ducharme, le choix de l'oralité, l'authenticité, le travail, parfois jugé excessif, du signifiant. Plusieurs remarques sur Walter s'appliquent à Ducharme : « Walter a de la culture. À moins qu'il ne soit un écumeur de dictionnaire » (*GM*, 140). La posture énonciative, interprétée par la Petite Tare, réitère la similitude entre le narrateur du cahier trouvé et celui des romans de Ducharme : « Un raffiné qui joue les pauvres types ou vive versa ? Il faudra rouvrir le débat » (*GM*, 168).

Ainsi, la structure spéculaire affecte en premier lieu la référence générique : *Gros mots* revendique son statut de roman, de fiction construite, mais se donne en même temps pour le roman des romans de l'auteur dans une auto-représentation où son œuvre est identifiable. L'intertexte proustien prend dès lors un sens plus précis ; à la manière de *La Recherche du temps perdu* qui peut être lu comme le récit de la venue à l'écriture du narrateur, double de l'auteur, *Gros mots* raconte, à travers le commentaire de Johnny sur le texte de Walter, l'écriture de Ducharme. Si le « je » dédoublé du récit est celui de Johnny ou de Walter et non de Ducharme, on notera néanmoins le tour autofictionnel qu'adopte *Gros mots*. Pour la première fois dans une œuvre romanesque tout entière énoncée à la première personne, le texte affecte le « je » énonciateur d'un coefficient autobiographique.

### UN ART POÉTIQUE AU SECOND DEGRÉ

La lecture que Johnny et la Petite Tare font du manuscrit trouvé donne également lieu à une interprétation de l'écriture de Walter qui peut, par plusieurs aspects, évoquer l'art poétique de Ducharme lui-même. Ce glissement est facilité par la dimension déjà autoréflexive de la prose de Walter :

« [...] ce qui me chiffé, c'est de ne pas saisir l'objet dont il s'agit, de ne pas trouver les mots qui lui mettent une poignée. Ce qu'on est, ce qu'on a dans son sac, ça n'a aucune importance, aucun sens, c'est la poignée par où on les prend qui les leur donne, ce sont les mots, les bons, pas ceux des autres, ils ont déjà servi, ils sont usés, ils vous lâchent au premier choc. J'ai encore gratté, biffé, raclé la nuit jusqu'au fond, il n'en est rien sorti, pas un mot qui ait ma voix, pas un mot pour nous nommer l'un et l'autre, ils étaient tous occupés. J'ai tout détruit

et me suis endormi dans mes débris. Mais ce matin, la page était blanche. Elle avait tout ramassé, tout effacé. » (GM, 43, 44)

Présenté comme une citation du manuscrit de Walter comme le soulignent les italiques, ce passage qui insiste sur la primauté de la forme (les mots), l'inquiétude de la langue (« l'usure » inhérente aux mots), et la pénibilité de l'écriture (« gratté, biffé, raclé la nuit jusqu'au fond ») reprend des métaphores fréquentes dans les livres de Ducharme (les mots « poignées » pour se saisir des choses, leur « occupation » préalable qui les rend inaptes à signifier). La proximité entre création et destruction cristallisée ici dans le cliché de la page blanche évoque aussi l'univers de l'auteur réel. La lecture quasi génétique de Johnny permet d'éclairer le processus créateur de Walter :

« Ce n'est pas un tissu d'incohérences : les corrections moulées, soulignées, l'indiquent assez. C'est ce qu'il a trouvé dans la gangue encore brûlante en la cassant. C'est ce qui en sortait. Qu'il a fait sortir. Exprimé, de force et mauvais gré, et il y a tenu. Le temps qu'il a pu. Le temps qu'il se relise et fasse une croix dessus. » (GM, 20)

L'écriture ainsi décrite se distingue par son caractère pulsionnel de plongée brutale dans la matière, à quoi renvoie la métaphore de la « gangue » cassée, par son risque puisque le résultat n'en est jamais assuré, et sa négativité marquée dans la destruction que signale la page rayée. La redondance du syntagme « de force et mauvais gré », rappel de « l'hiver de force », fonctionne s'il était besoin comme un effet de signature ducharmienne. Cette vision de la création littéraire comme fulgurance où l'écrivain s'engage tout entier, dans laquelle se lit en filigrane la conception surréaliste, voire automatiste<sup>5</sup> de l'écriture, est plusieurs fois réitérée dans *Gros Mots*, notamment dans l'extrait suivant qui réactualise dans la « combustion » l'alchimie rimbaldienne :

« Il [Walter] y met tout ce qu'il a mais ça ne vole pas. Il ne regarde pas dans quoi il le met. Dans quelle combustion. Pourvu que ça brûle [...] Mais outre qu'il l'a compris puisqu'il a tout balancé dans la nature, et

---

<sup>5</sup> On pense ici au manifeste automatiste de Paul-Émile Borduas, *Refus global* paru en 1948 et considéré comme l'un des emblèmes de la modernité québécoise.

qu'aussi bien il le détruisait à mesure, on ne lui en veut pas, au contraire, on aimerait tellement qu'il se soit trouvé, que ça se soit arraché, que ça ait levé... » (*GM*, 100-101)

Il est significatif que le manuscrit trouvé ait été « jeté » par son auteur sanctionnant ainsi son échec ; du coup, il acquiert dans le récit le statut d'envers, de négatif du livre que nous lisons et, plus largement de l'œuvre de Ducharme. Le jugement est assumé par un pronom indéfini qui renvoie certes à Johnny et la Petite Tare, lecteurs et interprètes enthousiastes du texte de Walter, mais peut aussi se généraliser pour englober le collectif des lecteurs bienveillants, placés vis-à-vis du texte dans une connivence affective, et accompagnant de leurs vœux l'alchimie hasardeuse de la création. Une dimension sacrificielle est également affectée par le texte à cette écriture de l'investissement absolu et aveugle :

« Si Alter est poète au sens où l'entend aussi la Petite Tare, il est sauvé. Mais l'est-il, a-t-il transfiguré toute cette camelote ou s'est-il laissé façonner par elle? J'ai peur pour lui qu'il ait tout raté, même la rédemption pour laquelle il a tout raté. Comme les saints dans le temps. » (*GM*, 85)

L'allusion au salut, à la rédemption et à la sainteté, fragments d'un interdiscours religieux déjà très présent dans le roman précédent, *Va savoir*, contribue à la fois à sacraliser le geste de l'écriture, par conséquent plus important chez Ducharme que son résultat, et à esquisser une communauté marginale d'exclus sociaux, de « radas » ainsi qu'ils sont nommés dans *Dévadé* où, selon l'axiologie de *Gros mots*, l'écrivain raté a sa place :

« [...] les nuls sont les élus, les héritiers désignés [...] ils sont voués, avec tout le besoin qu'ils en ont, la place qu'ils lui font par le vide, à la possession du bien, celui qu'on a se le donner, celui que nos meilleurs (nos inspirés, nos lumineux) ont trouvé de mieux sur leur chemin et qui traînait. » (*GM*, 314)

Une telle inversion de la disgrâce en élection, où affleure une réécriture des *Béatitudes*<sup>6</sup>, n'est pas sans évoquer également la revendication de « pauvreté » du poète Saint-Denys Garneau (1971). Que la création sauve, non par sa réussite mais par le don qu'elle constitue, renvoie bien sûr aux Romantiques et à Rimbaud – il est d'ailleurs significatif que l'écrivain « sauvé » soit un poète dans un récit qui affirme pourtant son statut romanesque. Sans doute est-ce parce qu'il concerne l'écriture et non la littérature que le discours sur la création littéraire fait l'objet, dans *Gros mots*, d'une valorisation aussi univoque, à l'opposé de l'ironie qui frappe ailleurs les littérateurs (« l'écrevisse est la femelle de l'écrivain » (Ducharme 1967 : 146) dit Mille Milles dans *Le Nez qui voque*).

### LA CRITIQUE AMOUREUSE

L'inscription dans le texte du lecteur complice n'est pas radicalement nouvelle chez Ducharme où plusieurs personnages de faire-valoir des héros-narrateurs, Asie Azothé dans *L'Océantume*, Constance Chlore dans *L'Avalée des avalés*, et toute la série des « sœurs », Chateaugué dans *Le Nez qui voque*, Nicole dans *L'Hiver de force*, Fériée dans *Les enfantômes*, sont, comme l'ont montré Gilles Marcotte (1989 : 83) et Michel Biron (2000 : 227), des figures de la lectrice. De même des scènes de lecture qui sont fréquemment des scènes érotiques (Nardout-Lafarge 2001 : 64), émaillent les différents romans. L'innovation de *Gros mots* consiste à représenter, à travers le personnage de la Petite Tare, la lectrice professionnelle puisque la jeune femme prépare « l'édition Pléiade » du cahier » (*GM*, 291) et « a entrepris là-dessus un mémoire de doctorat, où elle entend définir l'« objet littéraire », découvrir et analyser ses propriétés... » (*GM*, 337). La Petite Tare est donc très explicitement une figuration de la critique savante que n'épargne pas l'ironie ducharmienne. Anticipant sa réaction au cahier de Walter, Johnny note à son sujet :

« Attends que je montre un peu ces délires à la Petite Tare, que ça étendra raide, elle qui ne vit que de poésie, abonnée aux plus minables

<sup>6</sup> « Le sermon sur la montagne », Mathieu (V, 3-12).

revues, correspondant avec tout ce qui se drape dedans, hantée par la joie de flairer un trésor, tremblant de rater Emily Dickinson quand elle va repasser, de ne pas savoir être un Higginson assez sensible, aussi chaste et dévoué. » (*GM*, 56)

Si Johnny caricature l'enthousiasme excessif et intéressé de la Petite Tare (qui espère passer à la postérité grâce à l'édition du cahier de Walter dont elle s'attribuera ainsi la révélation), les découvertes dérisoires de la « maîtresse ès lettres » sont en quelque sorte sauvées par la disproportion entre l'effort investi et le résultat obtenu qui les situe, au même titre que l'écriture, dans la logique du don : « C'est tout petit, ça ne mènera personne nulle part, mais qu'est-ce qu'elle a dû déployer comme science, intelligence et sensibilité pour le produire » (*GM*, 284). La Petite Tare est dotée d'« une vue non seulement parfaite, mais déductrice et correctrice, apte à vous regarder comme vous seriez si on ne vous avait pas complètement raté, et déchiffrer sur le coup n'importe quel gribouillis » (*GM*, 93). Ce pouvoir réparateur de la vision critique, qui s'exerce même dans le malentendu d'une recherche de « vérité » souvent ridiculisée, la rapproche de l'amour et à ce titre, la valorise dans *Gros mots*. C'est bien ce que croit aussi la Petite Tare qui prétend vivre avec le cahier trouvé « un rapport charnel complet » (*GM*, 93).

Nous sommes loin du congédiement agressif de la critique que l'on trouve, entre autres exemples, dans l'envoi de *La fille de Christophe Colomb* : « N'attends pas après les lecteurs, les critiques et le Prix Nobel pour te prendre pour un génie, pour un immortel. / N'attends pas. Vas-y ! Profites-en ! Prends-toi tout de suite pour un génie, pour un immortel » (1969). *Gros mots* marquerait ainsi un profond changement de la représentation de la critique dans l'œuvre de Ducharme, où elle n'apparaît plus comme une extériorité menaçante, symbole ridicule d'une institutionnalisation énergiquement refusée par le texte, objet de satire, enjeu de règlements de compte, mais comme l'accompagnement maladroitement zélé et toujours bienveillant du texte. L'ironie du texte à l'égard de la Petite Tare rend certes le décodage ambigu et le déchiffrement maniaque demeure dans *Gros mots* une « tare » de la lecture à laquelle le texte doit continuer d'échapper. Mais tout se passe comme si la lectrice idéale figurée dans les romans précédents rejoignait, à travers le personnage de l'amoureuse de Johnny, l'instance de la critique professionnelle.

### JOHNNY / WALTER / DUCHARME

L'identification de Johnny à Walter que permet la structure spéculaire du récit induit, par toute une série d'indices relevant de la biographie et surtout de la légende de l'écrivain absent, une identification du personnage double à Ducharme lui-même. Comme lui, Walter est entouré de mystère et Johnny désavoue les tentatives que multiplie la Petite Tare pour trouver son véritable nom :

« Que Walter se soit appelé Odilon Sansfaçon et qu'il ait été GI ne m'aide pas à comprendre ce qu'il raconte. Ça me nuirait plutôt, ça me contraint d'en sortir pour en tenir compte au lieu de rester enveloppé dedans comme ça veut. » (*GM*, 292)

Outre le pacte de lecture inscrit ici implicitement qui réaffirme la souveraineté du seul texte sur son sens, l'allusion au passé militaire de Walter rappelle une information fournie dans la notice biographique de la toute première édition de *L'Avalée des avalés* selon laquelle Ducharme, de son propre aveu, aurait « passé six mois dans l'Arctique avec l'armée canadienne ». De même, on reconnaîtra l'épisode de la traque des photos de l'écrivain, au moment de l'« affaire Ducharme »<sup>7</sup> dans cette évocation de Julien, frère adoptif de Johnny et donc autre figure du double : « Drôle d'animal. Pas poignable. Même pas moyen de lui tirer un portrait, le petit oiseau n'est pas sorti qu'il est parti » (*GM*, 14).

Miroir tendu à Johnny, le manuscrit de Walter lui est spécifiquement destiné :

« J'avais l'air de traîner, sans but, mais j'étais guidé, j'étais piloté. Ce n'était pas pour rien que j'avais l'œil agité, le pied fourré partout. C'était pour me retracer, me recouvrer. Moi comme alter ego. Moi comme autre voix, celle que je suis en réalité si je l'entends de l'extérieur, avec les autres. » (*GM*, 19)

Ce « moi » qui consiste dans une « voix » à la fois propre au sujet et décalée par l'extériorité d'où elle est « entendue » synthétise la situation

---

<sup>7</sup> Voir à ce sujet Pavlovic 1980 : 75-85.

de l'écrivain en général et de Ducharme en particulier. Toutefois le terme « recouvrer » qui connote la restitution d'un objet perdu (santé ou argent) présuppose une perte ou à tout le moins une distorsion dans l'image de soi.

« Il [Walter] me renvoie à moi, à regarder qui je suis, et si je suis bien réfléchi par ma glace. Qu'est-ce qu'un homme, ou peut-on en être un sans s'appartenir, sans choisir les actes et les mots qui vont nous définir, qui nous créent? On a l'air de quoi si on ne se ressemble pas, si on ne se reconnaît pas. » (*GM*, 25-26)

Il est significatif que cette fabrication (les mots qui « nous créent ») soit renvoyée, à travers l'exemple de Walter, au statut de l'artiste :

« Il [Walter] me fait plutôt l'effet d'un de ces imposteurs comme on en voit parmi les poètes. Un peu trop artistes à leur propre goût, exclus, ils se déguisent en pauvres types, ils font comme les autres. Ils le font si bien qu'on y croit, on les met dans le même tas. On leur réfléchit leur personnage et ils se ramassent complètement piégés dedans. Ils n'en sortent plus. Ils ne peuvent plus. » (*GM*, 140)

Dans ce portrait de l'artiste en « pauvre type », réécriture ironique de « L'albatros », il est difficile de ne pas reconnaître la *persona* de l'auteur, constituée en « piège ».

Lorsque la Petite Tare finit par identifier Walter, il apparaît à la fois invisible et tout proche, conformément à la légende qui fait de Ducharme un marcheur des rues de Montréal que chacun peut avoir croisé sans le reconnaître : « Tu as eu du flair. Walter est vivant, il est ton voisin sur l'autre île. Personne ne le voit plus parce qu'il se remet mal d'une fracture à la mâchoire » (*GM*, 323). La rencontre furtive et presque irréaliste que le texte aménage entre Johnny et Walter reconduit l'évanescence d'un personnage entrevu, reconnu mais toujours fuyant qui cristallise le profil perdu de Ducharme lui-même :

« Je le vois de loin. Je le vois de dos se profiler dans le halo des phares. Il empiète à moitié sur côté du chemin, et il ne va pas s'écarter sous les coups de klaxon, même pas se retourner. Je ralentis. Et il m'apparaît... Tête nue malgré le gel, il a les cheveux jetés en arrière et qui débordent autour du col fourré d'un blouson pelé, « l'aviateur » du

cahier. Il est grand, droit, trop : son allure est contractée par une minerve on dirait. Sur une manche, à l'américaine, il porte une série de lettres. Aveuglé par le choc, on ne peut pas lire. On n'a pas besoin, on sait ce qu'elles disent. OSF. C'est lui! C'était lui. » (*GM*, 336-337)

## CONCLUSIONS

Les diverses modalités de l'autoréflexivité, auxquelles il faudrait ajouter une insistante intratextualité par laquelle le roman renvoie au reste de l'œuvre, autorisent à lire *Gros mots* comme un bilan de l'œuvre telle que l'a reçu et l'a constituée la critique depuis le succès de *L'avalée des avalés* en 1966. Comment interpréter un tel bilan?

On notera en premier lieu l'inflexion autofictionnelle d'un texte qui s'affirme pourtant romanesque, posant ainsi la question de l'identité de l'auteur dans une spirale de dédoublements qui la complique et la suspende. On en déduira d'une part que Ducharme, absent du milieu littéraire et de l'espace public, est conscient de sa légende et l'évoque en termes de piège. D'autre part, le tour autofictionnel donné à un texte qui s'affirme pourtant comme roman indique également une porosité de l'œuvre aux préoccupations littéraires, voire aux modes, les plus contemporaines.

Par ailleurs, on retrouve dans *Gros mots* comme dans les romans précédents un dispositif de captation du lecteur (et partant de la critique) qui anticipe et dans une certaine mesure impose l'interprétation. Mais la figuration du personnage de la lectrice aimée de Johnny et amoureuse de Walter (ou de l'image qu'elle s'en fait) déplace le rapport antagonique que l'œuvre a entretenu jusque là avec sa critique pour le représenter dans une lecture désirante et réparatrice, nécessaire au texte.

Bien que, comme toujours chez Ducharme, l'ironie et l'auto-ironie brouillent le message, *Gros mots* se distingue également par un discours sur l'écriture plus valorisée que dans aucun autre des romans. Le manuscrit jeté par Walter et rendu à la « friche » où il l'a trouvé par Johnny à la fin du roman, échec littéraire, représente néanmoins, en tant qu'« investissement à perte » comme l'amour dans *Va savoir*, un don qui sauve à la fois son auteur et ses lecteurs, unis dans une communauté marginale de pauvres. C'est peut-être cette dimension affective et morale de l'acte d'écrire et de la relation auteur-lecteurs qui constitue la

nouveauté de *Gros mots*. Enfin, on retiendra le fonctionnement performatif d'un texte qui se donne comme la transformation d'un échec (de l'écrivain et de sa lectrice) en livre achevé, celui que nous lisons.

### Bibliographie

- Biron, Michel, « Ducharme, loin du milieu » in: *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2000.
- Biron, Michel, *L'Absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, PUM, « Socius », 2000.
- Biron, Michel, « La Grammaire amoureuse de Réjean Ducharme », in: *Voix et images*, vol. XXV, n°2 (247), hiver 2000.
- Bourdieu, Pierre, « Le Champ littéraire », in: *Actes de la recherche en Science sociales*, n°89, septembre 1991, pp. 4-46; et in: *Les règles de l'Art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Points essais », 1998 [1992].
- Dubois, Jacques, « L'Institution du texte », in: *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques*. Textes réunis et présentés par Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992.
- Ducharme, Réjean, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966.
- Ducharme, Réjean, *Dévadé*, Paris, Gallimard, « Folio », 1990.
- Ducharme, Réjean, *Les Fantômes*, Paris, Gallimard, 1976.
- Ducharme, Réjean, *La Fille de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, 1969.
- Ducharme, Réjean, *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, « Folio », 1973.
- Ducharme, Réjean, *Le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967.
- Ducharme, Réjean, *L'Océantume*, Paris, Gallimard, 1968.
- Ducharme, Réjean, *Va savoir*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994.
- Ducharme, Réjean, *Gros mots*, Paris, Gallimard, 1999
- Marcato-Falzone, Franca, *Du Mythe au roman. Une trilogie ducharmienne*. Essai, traduit de l'italien par Javier Garcia Mendez, Montréal, VLB Éditeur, 1992.
- Marcotte, Gilles, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey » in: *Le Roman à l'imparfait. Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, L'Hexagone, « Typo essais », 1989 [1976].
- Nardout-Lafarge, Élisabeth, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 2001.

- Pavlovic, Myriane, « L'Affaire Ducharme », in: *Voix et images*, vol. VI, n°1, automne 1980.
- de Saint-Denys Garneau, Hector, « Le Mauvais Pauvre », in: *Œuvres*, édition critique de Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, PUM, « Bibliothèque des lettres québécoises », 1971.
- Seyfrid-Bommertz, Brigitte, *La Rhétorique des passions dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, Québec, PUL, « Vie des lettres québécoises », 1999.



## **II – GRANDS CHEMINS ET MIGRATIONS**





## MIGRATION, JUDÉITÉ ET CARTOGRAPHIE URBAINE DANS L'ŒUVRE DE NAÏM KATTAN

**Timo Obergöker**

**Abstract:** The works of Naïm Kattan are an ideal case study of the dichotomy between the “mythical” center, represented by a conservative Paris, and the dynamic periphery, represented by a so-called “migrant literature.” The essay *Le reel et le théâtral* and the autofiction *Adieu Babylone* portray Paris as the traditional hub of the civilized world, but they also provide a highly detailed account of Montreal, Kattan’s adopted home since 1954. Since the traditional opposition between center and periphery does not seem to hold, we suggest linking the urban topography in Kattan’s works to various places where he lived. Baghdad, where he was born, is the place of exile and nostalgia, unreachable since the expulsion of Jews in the 1950s. Paris, where he studied, is the place of awakening and the garden where all kinds of “forbidden fruits” are made available. Finally, Montréal is the “promised land” that allows Kattan to reconcile his different identities by allowing him to not have to choose between them.

O n a coutume de présenter le Québec comme un univers qui permet à celui qui s’y rend de manière durable de maintenir une certaine spécificité socioculturelle, de préserver des traditions et des coutumes d’ailleurs, envisagées comme autant de richesses dans une société qui est, dans la rhétorique officielle du moins, extrêmement soucieuse du vivre-ensemble dans la diversité : au risque de paraître un peu caricatural, dans la mesure où la réalité, dans n’importe quelle société pluriculturelle, est autrement plus complexe et douloureuse. Cette tendance cependant n’est pas dénuée de répercussions sur la manière dont les écrivains migrants se situent au sein même du champ littéraire québécois. Osons, à titre d’illustration, une opposition entre la France et le Québec afin de dégager les spécificités des champs littéraires respectifs. Si les auteurs français venus d’ailleurs s’intègrent souvent dans le champ littéraire français en faisant leur une certaine mythologie française construite autour des piliers de l’identité républicaine et de la langue dans une variante fort

académique, il semble que l'intégration dans l'espace littéraire québécois est régie par d'autres modalités. Dans le champ littéraire français on pourrait citer des écrivains comme Andreï Makine, émigrant russe qui s'est fait remarquer en 1995 avec *Le Testament français*, texte dans lequel il rend hommage à sa grand-mère française, qui a su, au fin fond de la Sibérie, transmettre à ses petits-fils sa culture et sa langue :

« Bien plus que ses habits ou son physique, c'étaient ces petits signes qui nous révélaient sa différence. Quant au français, nous le considérions plutôt comme un dialecte familial. Après tout chaque famille a ses petites manies verbales, ses tics langagiers, et ses surnoms qui ne traversent jamais le seuil de la maison, son argot intime.

L'image de notre grand-mère était tissée de ces anodines étrangetés – originalité aux yeux de certains, extravagance pour les autres. Jusqu'au jour où nous découvrîmes qu'un petit caillou couvert de rouille pouvait faire perler des larmes sur ces cils que le français, notre patois domestique, pouvait – par la magie des ses sons – arracher aux eaux noires et tumultueuses une ville fantasmagique qui revenait lentement à la vie. » (Makine 1995 : 37)

Contrairement à ces fortes tentatives de s'inscrire dans une tradition avant la lettre, de faire vivre la France même dans ces contrées lointaines et curieusement souvent situées en Europe de l'Est, les nouveaux arrivés au Québec tendent à un maniement plus ludique et plus ironique du français, langue de leur province d'accueil. Ce fait tient à un certain nombre d'écarts majeurs entre les imaginaires respectifs de la société française et québécoise que Véronique Porra résume comme suit :

« [...] Tandis que le champ littéraire français est, pour des raisons qui remontent au XVIII<sup>e</sup> siècle, fondamentalement normatif voire prescriptif, en particulier pour ce qui concerne la langue, le champ littéraire québécois a totalement intégré comme valeur, presque identitaire, pourrait-on dire, la notion de variante qu'elle a, à de nombreuses reprises, posée comme principe de distinction. » (Porra 2008 : 57)

C'est ainsi que se dessinent des champs littéraires au premier abord antinomiques, à un champ français normatif s'oppose un champ

québécois qui admet plus facilement la déviance et la transgression jubilatoires. Voici comment nous sommes en présence de l'émergence de deux champs littéraires de plus en plus distincts, régis chacun par une dynamique propre. À cela s'ajoutent des raisons géopolitiques évidentes, une politique d'immigration française extrêmement restrictive s'oppose ici à une société qui reconnaît le fait migratoire comme crucial pour son avenir. Il est bon de noter cependant que cette ouverture ne se passe absolument pas sans heurts, ni entraves.

Voici donc une opposition quelque peu schématique dont on pourrait conclure pour la France à un système hermétique et nombriliste et pour le Canada à un système et un champ littéraire admettant plus facilement l'ouverture.

Une étude de cas cependant révèle rapidement que les choses sont moins aisées et que nous retrouvons chez l'écrivain migrant une oscillation entre deux pôles, nommés ici de manière parfaitement provisoire, territorialisation et déterritorialisation, en termes moins pompeux nous retrouvons donc un désir de stabilité qui entre en dialogue avec un désir de mouvance. C'est à la lumière de trois textes de Naïm Kattan l'on tentera d'élucider cette question : ses mémoires *Adieu Babylon*, ses essais *Le réel et le théâtral* et *L'écrivain migrant*.

*Le réel et le théâtral*, premier essai publié en langue française en 1970, est éloquent à plus d'un titre. Outre le contenu qui tente d'expliquer de manière plus ou moins convaincante les structures fondamentales qui régissent la perception du monde de trois civilisations familières à Kattan, à partir de leur rapport à la théâtralité et au réel, il y a aussi le ton du texte et la prose adoptés par l'auteur qui portent sa vision du monde. En effet, Kattan y part de l'hypothèse que l'Orient se caractérise par une prédominance du réel tandis que le théâtral domine l'Occident. Afin de prendre la mesure de son expérience vécue, lui conférant l'autorité nécessaire pour assumer un tel discours, quelques jalons biographiques. Kattan naît à Bagdad en 1928 et fait partie d'une famille juive séfarade installée en Irak depuis fort longtemps ; il commence des études de droit ; en 1948 quittera son Irak natal pour s'installer à Paris où il commence des études à la Sorbonne. En 1954 il émigre au Canada où il fait une brillante carrière d'intellectuel honoré de prix de toutes sortes et une œuvre littéraire et essayistique fort remarquable. Outre les cultures irakienne et juive, Kattan connaît donc fort bien les deux cultures, française et

canadienne, et il est remarquable que l'on trouve dans son œuvre aussi bien la mythologie française, appelée un peu hâtivement territoriale la mythologie québécoise, appelée tout aussi hâtivement migrante. Dans *Le réel et le théâtral* un passage illustre de manière éloquente toute une rhétorique classiquement francophile qui semble directement issue de l'imaginaire de la Troisième République :

« C'est à travers les livres que je fis la découverte de l'Occident français. Ce ne fut pas une contrepartie qui équilibrait la désespérante connaissance des bribes d'une civilisation qui ne me laissait pas le choix d'un impossible retour aux sources. La France m'apparaissait comme la seule, l'unique détentrice du secret, du seul, véritable Occident. J'ai reçu ma première leçon dans l'enchantement. Je pouvais frapper à la porte de l'Europe, j'y serais admis. Il suffisait que j'en reconnusse l'universalité. Cette culture française est donc un appel lancé à l'homme, il n'a qu'une origine : il est universel, mais l'universalité possède son langage, sa voix est française [...]. » (Kattan 2005 : 116)

Ce dont nous sommes en présence ici est le récit d'émerveillement du sujet qui rencontre pour la première fois une culture qui se veut universelle, parlant à la place de tous. Il faut en convenir, cette notion d'universalité de la France est difficile à cerner et encore moins aisée à expliquer à des étrangers. Les tenants de ce concept partent du postulat que les valeurs de la République française, forte de son héritage républicain et de l'héritage de la Révolution française sont universelles, donc non seulement applicables, mais souhaitables partout. Il apparaît comme un oxymore que l'universalité de la France est essentiellement appliquée en France. De par cette vision propre à la France, il est donc possible d'être français aux quatre coins du monde, quitte à se plier à une certaine mythologie, fait dont découle une territorialité dans la déterritorialité, principe inhérent à cette vision de la France. Or, par ailleurs ce qui est tout à fait remarquable, c'est le rayonnement de la France à l'étranger, rayonnement qui est de surcroît véhiculé par la courroie du livre. On peut dire qu'ici coïncident parfaitement auto-image et hétéro-image de la France; le mythe de la Troisième République demeure opérant. De plus, cette découverte se fait par le truchement du livre, autre objet vénéré de la culture française, laquelle s'est longtemps

définie comme une culture essentiellement livresque. En témoigne par exemple la toute récente publication de Pierre Lepape, *Le pays de la littérature* (Lepape 2004).

Cependant les choses sont moins aisées que le propos initial le laisserait supposer. Il est bon de se souvenir que celui qui parle dans le passage en question, c'est le Kattan des années 1970, qui tente de se rappeler celui des années 1940. De la sorte, nous sommes confrontés au problème intrinsèque à toute sorte de littérature mémorielle, celui d'un postulat d'authenticité difficilement réalisable eu égard à la constitution de la mémoire humaine. Si Kattan dans *Le réel et le théâtral* narre son émerveillement face à la culture française, le texte n'en contient pas moins une acerbe critique du principe de l'universalité à la française, principe annihilant toute possibilité de diversité au sein de la République « une et indivisible ». Le passage suivant mérite d'être cité dans sa totalité :

« Cette lutte pour l'identité et la ressemblance était le fondement de la civilisation française. Au nom du roi et, plus tard, au nom de la République on a réduit les cultures bretonne, languedocienne, provençale à l'état de folklore. [...] On a honte de résister à l'universalité française, et encore plus de s'y opposer. Universalité qui est restée le même dogme même quand elle a changé de substance selon les circonstances et les époques, monarchique et catholique, puis révolutionnaire et laïque et totalitaire par nature. Et c'est pour cela que tout changement qu'il subit ne peut être qu'un bouleversement total et s'effectuer dans la violence.

On ne convertit pas facilement les fidèles d'une dramatisation, surtout si on ne leur offre en échange qu'un autre théâtre. [...] » (Kattan 2005 : 123-124)

Se plier à la mythologie française revient donc à accepter le perpétuel théâtre français et surtout à « lâcher du lest mémoriel » pour désormais s'approprier la mémoire du pays d'accueil :

« Ainsi, l'indigène n'est pas acculé définitivement à l'état d'étranger. Il peut devenir Français à condition qu'il y mette le prix. Il ne suffit pas cependant qu'il se convertisse à la foi des maîtres mais qu'il sache la pratiquer. C'est d'ailleurs le prix que doit payer chaque Français métropolitain, mais l'indigène, noir, jaune, ou blanc, laisse un peu

plus de plumes dans la bataille. Il accepte de se dépouiller de son passé, d'accepter le théâtre à la place du réel, il accède à l'universalité française et finit par se voir avec les yeux des métropolitains : il est le produit involontaire d'une civilisation morte ou condamnée à la disparition dès qu'elle est confrontée à la civilisation française. » (Kattan 2005 : 125)

Les choses se compliquent alors. Si l'émerveillement du Kattan des années 1940 semble réel, son désenchantement ultérieur face à la civilisation occidentale, nommément la française, semble tout aussi âpre. Il est d'autant plus laborieux d'en tirer des conclusions définitives que le mythe français, critiqué par la suite, se retrouve également dans le texte autobiographique *Adieu Babylone*. Derechef, l'auteur relate, sans marques d'ironie ou de distanciation, la fascination qu'exerçaient sur lui la culture et la littérature françaises : A l'instar d'un Makine, il se met en scène comme un Français avant la lettre. La citation suivante est en effet riche en renseignements :

« D'Aragon, j'avais lu *Le Crève-Cœur*, réédité au Liban par les services de la France libre. J'en traduisais des extraits en arabe. Cet amour de la France correspondait au mien, lui faisant écho. Terre d'élection qui comblerait tous mes désirs, qui assouvirait les soifs les plus insatiables. La France blessée, investie par les barbares, répondait à mon impatience de chasser à mon tour cette terre de légende finalement libérée, ouvrant ses portes et ses bras à ceux dont les lèvres ont goûté le vin de l'Occident et qui en attendaient l'ivresse. » (Kattan 2003 : 175)

Une fois de plus, tous les éléments d'un mythe français perdurant jusqu'à nos jours y sont réunis. D'abord les écrivains de la Résistance, Aragon avec *Les lilas et les roses* ou bien Paul Éluard avec *Liberté*, autant de marques du rôle qui incombe à la littérature dans le combat contre l'ennemi. Le passage cité contient également une allusion, surprenante pour le lecteur contemporain à la dite mission civilisatrice de la France, en ce que le texte d'Aragon a été publié dans le protectorat français du Liban. Finalement le colonialisme avait aussi ses bons côtés permettant à autant d'auteurs interdits en France de trouver leur public. On relèvera la sémantique féerique dont le passage en question est investi, tout comme le précédent d'ailleurs, et que l'on retrouve

également, par exemple, chez Romain Gary. Citons des termes comme 'enchantement', 'terre de légende' et le vin de l'Occident, transformant l'Occident en général, et la France en particulier, en lieu de toutes les merveilles et de tous les possibles. Son amour au premier abord inconditionnel se fait jour à un moment historique de grande densité idéologique, à savoir la Deuxième Guerre Mondiale; la France est coupée en deux et une figure mythologique ressort, à l'instar de Jeanne d'Arc, des profondeurs du grand Est de la France, le Général de Gaulle. Le départ de Bagdad pour Beyrouth et par la suite pour la France n'est pas dénué d'inquiétudes, mais l'espoir de se faire ambassadeur d'une culture souvent sous-estimée prime sur les inquiétudes.

Le rôle dominant accordé à la littérature parisienne – du moins en apparence – plairait sans aucun doute à Pascale Casanova, dont l'étude consacrée à la République mondiale des Lettres part de l'hypothèse – parfaitement contestable – selon laquelle Paris a longtemps été la capitale du monde littéraire, forte de ce que Bourdieu a appelé le capital symbolique (Casanova 2005). Voici que tous les éléments semblent réunis qui constituent un récit classique d'intégration dans l'espace francophone. Il est d'ailleurs parfaitement remarquable que le récit soit écrit dans un français parfaitement « académique » (imparfait du subjonctif, ton grandiloquent), aucun élément ne manque pour constituer une forme discursive marquant l'avènement du bon élève dans l'espace français avec ses us langagiers quelque peu particuliers.

Si le Naïm Kattan des années 1940 est un inconditionnel de la langue et de la culture françaises, il semble avoir entretemps pris ses distances par rapport à une culture normative laissant peu de place à la mémoire individuelle. Ainsi, afin d'en arriver à une conclusion même provisoire, il convient de s'attarder sur la représentation de Montréal et du Québec, où il vit depuis voilà plus de cinquante ans.

Kattan est habituellement répertorié comme un écrivain québécois qui s'inscrit dans la tendance nommée depuis un certain nombre d'années, *Écriture migrante*. Si Kattan s'approprie ou feint de s'approprier un certain discours hégémonique français, dans son essai *L'écrivain migrant* nous avons parfaitement la tendance inverse, la représentation comme écrivain du mouvement, s'inscrivant dans un vaste mouvement de personnes puisant leurs sources ailleurs. Et loin de ses réflexions sur l'intégration dans l'univers français qu'il a laissé derrière

lui depuis belle lurette, se trouvent des considérations consacrées à la migration et à l'intégration dans un espace culturel beaucoup moins normatif que l'espace français. C'est ainsi que Kattan fait sien un discours néo-qubécois tout aussi typique, passant des louanges du Quartier Latin parisien à un Montréal cosmopolite et d'un Québec ouvert et accueillant :

« Le Québec accueille maintenant une pléiade d'écrivains venus de Chine et du Brésil, d'Irak, du Liban et d'Égypte, sans parler des Haïtiens, Montréal étant désormais un foyer essentiel de la littérature haïtienne. Sans menacer la majorité dans sa volonté de contrôler son destin, ils peuvent par leur intégration au mouvement, en infléchir l'orientation. Le Québécois accepte cette littérature de migration non en tant que marginalité exotique, mais comme un élément d'une démarche qui est désormais la sienne. Pour l'écrivain venu d'ailleurs, la qualification d'écrivain migrant est une phase transitoire, une étape appelée à disparaître. Il fait partie d'un ensemble, y apporte sa différence, s'engage à part entière, quoique à ses propres conditions, dans la quête d'un avenir, car s'il veut poursuivre son chemin, il ne peut pas se délester de son passé et de son avenir. » (Naïm 2001 : 23)

Ce passage montre clairement que les oppositions binaires entre d'un côté un champ français hermétique et un champ canadien ouvert ne sont guère opérantes. D'un point de vue théorique, d'ailleurs, il est tout à fait éloquent que l'écriture migrante soit envisagée comme une phase de transition. Cela montre assez clairement que les notions établies par les Études Postcoloniales ne sont pas dépourvues de problèmes, car il y a deux forces qui sont ici à l'œuvre, le déracinement et le désir d'enracinement. Effectivement, même au sein du Québec les choses se passent avec davantage de complexité et on ne saurait réduire cet espace à un moule multiculturel heureux où tout se déroule sans heurts ni soucis. C'est Monique LaRue qui dans son essai *L'arpenteur et le navigateur* met en scène un auteur canadien extrêmement sceptique face à l'émergence de la dite littérature migrante :

« Mais le raisonnement de l'auteur allait plus loin. As-tu remarqué, me disait-il, qu'une génération toute récente d'écrivains migrants écrit des œuvres qui n'ont rien à voir avec ce qu'on a toujours appelé la littérature québécoise, des œuvres qui ne s'inscrivent d'aucune

manière dans son histoire, dans la logique de son développement, qui ne poursuivent pas sa recherche d'identité, ne reprennent pas son réseau de référence, sa dynamique intertextuelle, qui n'intègrent dans leur écriture aucune des caractéristiques linguistiques issues de la démarche stylistique propre à la littérature québécoise, rien en somme de ce qui fait sa singularité au sein des littératures de la francophonie ? Ne trouves-tu pas, me disait-il encore, qu'il serait aberrant que ces écrivains, dont l'œuvre ne se rattache ni par le contenu ni par la forme ni par le cadre au discours de notre littérature, soient autorisés à représenter la littérature québécoise, dans les stands québécois des foires et des salons du livre étrangers etc. Ces écrivains, affirmait avec de plus en plus d'assurance mon interlocuteur, ne devraient pas non plus participer plus souvent qu'à leur tour à des institutions littéraires, à agir comme des membres de jurys, de bourses de création et de subventions aux auteurs, car ce sont des institutions que nous avons chèrement gagnées et mises sur pied alors qu'eux ne font qu'arriver ici pour repartir aussitôt [...]. » (LaRue 1996 : 8)<sup>1</sup>

Pareille tirade montre bien les réticences qui se font jour au sein du paysage littéraire québécois qui ne saurait être réduit à une espèce de paysage consensuel qui accepte, à l'unanimité, le fait migratoire comme un enrichissement. C'est ainsi que même à l'intérieur du champ littéraire québécois de profondes scissions se font jour.

Comment alors penser les différentes topographies que nous retrouvons dans l'œuvre de Kattan ? Il me semble que nous sommes en présence d'un paysage identitaire tripolaire au sein duquel la judéité joue un rôle prépondérant, aspect que nous avons escamoté jusque-là. Et les trois pôles qui sont Bagdad, Paris et Montréal sont en effet étroitement liés à des épisodes bibliques qui deviennent emblématiques du sort individuel de Kattan.

Bagdad, c'est l'image-même de la diaspora, du retour impossible vers les racines. Le titre *Adieu Babylone* est parfaitement éloquent à cet égard. La vieille et belle histoire du judaïsme babylonien arrive à son terme depuis les départs massifs vers l'État d'Israël dans les années 1950, mettant fin à la présence des Juifs sur le sol babylonien qui fut inaugurée

---

<sup>1</sup> Concernant la notion des écritures migrantes, on consultera avec profit : de Vaucher-Gravili (2000).

au sixième siècle avant Jésus-Christ. L'adieu à Babylone, c'est aussi un adieu à un style de vie, une culture du vivre-ensemble, certes conflictuel et douloureux, mais tous les jours réinventés, ressemblant quelque peu à ce qu'il est convenu d'appeler *convivenca* dans l'Espagne médiévale avant la *Reconquista*. C'est de la terre d'un impossible retour qu'il s'agit, anéantie à tout jamais, par ceux qui aspirent à une monoculture. Ainsi, nous lisons dans l'Introduction à *Adieu Babylone* :

« J'ai écrit ce livre alors que la communauté juive de Bagdad, bien qu'extrêmement réduite en nombre, avait encore une certaine existence. Aujourd'hui, il n'y a pratiquement plus de Juifs en Irak. Les prisonniers de Nabuchodonosor ont quitté un pays où ils ont passé vingt-cinq siècles. Ils y avaient précédé les Chrétiens et les Musulmans. Pour préserver le livre, ils se sont mis à l'étude, rédigeant ainsi le Talmud de Babylone ; tout en s'intégrant à une succession d'empires, de califats et d'empires coloniaux, ils sont demeurés juifs. [...]

Récemment encore des minorités ethniques et religieuses vivaient côte à côte, Arabes, Kurdes, Juifs, Chrétiens, Chiites et Sunnites. Ensemble de communautés qui ne se fréquentaient pas dans le privé, qui ne se rencontraient que dans le travail et qui s'aggloméraient dans des quartiers aux frontières reconnues par les uns et les autres. » (Kattan 2003 : 15-16)

Image même de l'exil, par son absence irrémédiable, Bagdad est paradoxalement la ville du judaïsme, identité forte car minoritaire dans un environnement de plus en plus hostile (Greenstein 2004 : 117-126)<sup>2</sup>.

Paris est la ville de l'éveil. Éveil à la culture occidentale, éveil à la littérature, à la liberté et aux plaisirs de la chair. Paris, lorsque Kattan en parle dans ses textes, est toujours lié au fait littéraire, à la culture classique, à la musique. Dans le prolongement du roman *Adieu Babylone*, existe un deuxième volet d'un triptyque « autofictionnel » qui s'intitule *Les fruits arrachés*, image biblique renvoyant à l'arbre de la connaissance. Outre un portrait du Paris foisonnant de l'après-guerre, creuset des cultures, qui connaît l'ascension de l'existentialisme et du jazz à Saint-Germain-des-Prés, le texte représente un *Bildungsroman* qui

---

<sup>2</sup> On relira également Yerushalmi (1984).

relate les premières expériences sexuelles du narrateur. Après avoir goûté aux plaisirs de la connaissance mais aussi après avoir ressenti une certaine exigüité des cadres référentiels que propose une France quelque peu nombriliste, le déménagement à Montréal avec l'installation définitive est narrée sous le titre *La Fiancée promise*. Nous ne sommes pas loin, on l'aura compris, de la Terre promise. Il convient de noter cependant que le Montréal dans lequel débarque le narrateur de la *Fiancée promise* se situe à des milliers de kilomètres de la métropole multiculturelle que peut représenter le Montréal d'aujourd'hui. La ville de *La Fiancée promise* est celle encore fortement ancrée dans les années Duplessis, où les différentes appartenances religieuses et ethniques représentaient autant de fissures dans la société.

« Dans *La fiancée promise*, la quête d'intégration du héros-narrateur Méir au milieu montréalais se juxtapose à celle d'une fiancée, symbole du pays qu'on espère posséder un jour. Cependant, cette quête ne s'adonne pas facilement à cette idée de mutualité que prône l'auteur dans ses essais. De fait, Méir subit les étiquettes identitaires qu'on veut bien lui accoler selon la situation afin de faire comprendre qui il est et d'où il vient. » (Carrière 2007 : 95-104)

S'étant libérée de ces étiquettes hâtivement accolées, la ville de Montréal sous la plume de Kattan est dépeinte comme un cadre idyllique et extrêmement accueillant. On ressent une forte envie d'enracinement dans la culture québécoise, un désir de Québec qui n'a d'égal que son désir de France à Bagdad. Ainsi, sa rue à Montréal se transforme en un emblème d'une vie harmonieuse – fût-elle potentielle – de ressortissants de plusieurs cultures.

« En ce début d'été, aux premières soirées chaudes et lumineuses, je me promène, dans le quartier que j'habite, longeant le boulevard Saint-Laurent. Entre Milton et l'avenue des Pins, j'ai l'impression que la ville entière s'est donné rendez-vous. Libérés du poids d'un hiver long, interminable, des hommes et des femmes se découvrent, offrant bras et cuisses à la douce brise, saluant le retour, accueillant le renouveau et rêvant d'insouciance.

Voici la ville. Ses habitants viennent de tous les coins, tentent d'affirmer, silencieusement, qu'ils vivent dans une même cité, alors que, passant leur chemin, ils s'ignorent et ne s'adressent ni parole ni

sourire. Où logent les origines et où se déploie la différence ? Elles s'entrecroisent, s'abordent et ne s'affrontent pas. Sommes-nous en train de vivre, inconsciemment, une expérience rare ? [...]

Ici, on s'exprime dans tous les idiomes, mais dans lequel nous aborderions-nous ? Moi, j'ai choisi le mien, le français. Et si les autres se mettaient à parler cette langue en plus de la leur ? Encore un petit effort et nous l'aurons notre ville, que nous présenterons comme exemple au monde. Oui, nous sommes multiples et si nous commençons à nous parler ? Pas encore les grands entretiens et les dialogues nourris, mais un salut, une parole rare et précieuse et nous commencerons par aimer notre ville parce que nous aurons appris à nous aimer. » (Kattan 2001 : 188-190)

Montréal semble ainsi être devenu une ville qui concilie les appartenances diverses. Si la culture d'expression française a laissé indubitablement des traces dans son imaginaire et la littérature qu'il a dévorée dans sa jeunesse demeure un bagage culturel dont il ne veut pas se défaire, il peut dans la société québécoise prendre racine dans la langue sans cependant accepter le cadre extrêmement restrictif imposé par une société qui tend au nivellement des différences linguistiques et culturelles, au nom d'une universalité républicaine, érigée en principe absolu. Partant, Montréal devient un lieu dans lequel Kattan retrouve des éléments du Bagdad de sa jeunesse, un endroit dans lequel coexistent plusieurs cultures et religions, coexistence difficile, complexe et douloureuse, mais permettant à chacun de maintenir une certaine spécificité identitaire. Ainsi, nous retrouvons finalement des éléments de la mythologie québécoise initialement esquissée. Décidément, les choses se présentent de manière bien complexe.

Par conséquent les oppositions binaires entre deux conceptions diamétralement opposées ne fonctionnent guère, le cas de Naïm Kattan montre assez bien que coexistent ces deux types de représentation au sein d'un même texte. Si, effectivement, l'espace littéraire français est de plus en plus marqué par des écrivains venus d'ailleurs et qui font complètement abstraction de la mythologie de la Troisième République, — mentionnons à titre d'exemple, le Prix Goncourt 2006, Jonathan Littell —, il existe également dans l'espace littéraire québécois des résistances importantes à une ouverture vers les écritures migrantes.

On se trouve par ailleurs au sein même des œuvres de Kattan en présence d'une certaine mythologie française qui tente de retracer l'engouement du jeune homme pour la France. Or, son essai *Le réel et le théâtral* a bien montré qu'il faut se garder de la prendre trop à la lettre, et qu'une critique du modèle de la théâtralité à la française est également présente. En dépit de ces critiques, la fascination pour la France demeure réelle, il y a donc des rapports extrêmement complexes qui se font jour et qui ne sauraient être réduits à un simple binôme critique et enthousiaste. S'il s'élève en faux contre un certain nombre de ses aspects qui fonctionnent mal, il ne se sent pas moins redevable de la société française. C'est ainsi que les structures antinomiques qui tendent à opposer deux imaginaires fondamentalement opposés ne sont plus opérantes ; se font jour des stades successifs dans la constitution identitaire, stades qui sont jalonnés par l'histoire du peuple juif. Loin d'être radicalement opposés, ils sont plutôt complémentaires marquant un cheminement qui va de l'agitation à l'apaisement. Tous ces éléments relient l'histoire de l'individu Kattan à celle du peuple juif, inscrit en filigrane notamment dans les titres de ses œuvres. Se justifie ainsi une fois de plus la question que porte le colloque : l'espace, la géographie, de la cartographie à la ville, forment un paysage identitaire protéiforme, passionnant et constamment en renégociation.

### Bibliographie

- Carrière, Marie, « L'errance identitaire dans les textes migrants du Québec et du Canada anglais », in: *Études Canadiennes*, 54, 2003, 93-103. Voir aussi : Paul Socken, « Invisible Borders and Multiple Identities in Naïm Kattan's *Adieu Babylone* », in: *Études Canadiennes*, 63, 2007.
- Casanova, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 2005 [1998].
- Greenstein, Michael, « Iraquébec. Naïm Kattan's Trans-Mimetic Diaspora », in: Ireland, Susan / Proulx, Patrick, *Textualizing the immigrant experience in contemporary Québec*, Westpoint, CT, Praeger (Contributions to the study of world literatures), 2004.
- Kattan, Naïm, *Adieu Babylone. Mémoires d'un Juif d'Irak*, Paris, Albin Michel [coll. Espaces libres], 2003 [1975].

- Naïm Kattan, *L'Écrivain migrant*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 2001.
- Kattan, Naïm, *Le Réel et le théâtral*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 2005 [1970].
- LaRue, Monique, *L'Arpenteur et le navigateur*, Montréal, Fides, 1996.
- Lepape, Pierre, *Le Pays de la littérature*, Paris, Seuil, 2004.
- Makine, Andreï, *Le Testament français*, Paris, Mercure de France, 1995.
- Porra, Véronique, « Et s'il n'y avait pas de 'méridien littéraire'... Pour une relecture de la relation centre-périphérie à la lumière des littératures migrantes en France et au Québec », in: Dumontet, Danielle/ Zipfel, Frank (éds), *Écriture migrante / Migrant writing*, Hildesheim etc., Olms, 2008.
- de Vaucher-Gravili, Anne (éd.), *D'Autres Rêves. Les écritures migrantes au Québec*. Actes du séminaire international du CISQ à Venise, Venise, Supernova, 2000.
- Yerushalmi, Yosef Hayim, *Zakhor, Histoire juive et mémoire juive*, Paris, Gallimard [coll. tel], 1984.

## LES TRAVERSÉES DE MICHEL TREMBLAY

Petr Kylaoušek

**Abstract:** This analysis of Michel Tremblay's trilogy *La traversée du continent* (2007), *La traversée de la ville* (2008), *La traversée des sentiments* (2009) covers its primary structural features, namely the configuration of space and characters. Several elements of Tremblay's "implied aesthetics" (whether expressed through recurrent themes or through the semantic gesture of the text) are brought to light by integrating aesthetic and compositional principles of different arts – music, painting, poetry, drama. An important point of Tremblay's aesthetics is the "transfiguration" of marginal and vulgar reality into a great, intellectual art. A comparison of the trilogy with the antecedent hexalogy *Chroniques du Plateau-Mont-Royal* (1978-1997) completes the analysis.

Michel Tremblay a publié, en octobre 2009, le troisième volume de sa nouvelle série romanesque *La traversée du continent* (2007), *La traversée de la ville* (2008), *La traversée des sentiments* (2009)<sup>1</sup> qui se présente, thématiquement, comme l'antécédent de la volumineuse saga familiale des *Chroniques du Plateau-Mont-Royal* (Tremblay 2000)<sup>2</sup>. Si l'un des enjeux de l'hexalogie des *Chroniques* est de retracer, au sein de l'histoire familiale, l'émergence de l'écrivain, la nouvelle trilogie remonte à l'enfance d'une des figures des *Chroniques* – Rhéauna-Nana, celle qui deviendra, trente ans plus tard « *la grosse femme* » et mère du « *petit garçon* », le futur écrivain. Récit des origines, la saga de Tremblay

---

<sup>1</sup> Tremblay, Michel, *La Traversée du continent*, Montréal/Arles, Leméac/ Actes sud, 2007; *La Traversée de la ville*, Montréal, Leméac/ Actes sud, 2008; *La Traversée des sentiments*, Montréal/Arles, Leméac/ Actes sud, 2009. Abréviations respectives *TC*, *TV*, *TS*.

<sup>2</sup> Publiés entre les années 1978-1997, les volumes respectifs s'intitulent *La Grosse Femme à côté est enceinte*, *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, *La Duchesse et le Roturier*, *Des nouvelles d'Édouard*, *Le Premier Quartier de la lune*, *Un objet de beauté*.

est aussi le récit de l'origine de l'écriture<sup>3</sup> et du programme culturel, articulé sur la culture populaire et sa transfiguration en grande culture, de caractère universel.<sup>4</sup> Le propos réaliste, biographique ou autobiographique, se déplace ainsi vers une étimologie symbolique qui impose une lecture complexe, à plusieurs niveaux.

Moins évident, plus discret que dans les *Chroniques*, ce programme esthétique n'en est pas moins présent dans la nouvelle trilogie. Trois éléments, notamment, se prêtent à l'analyse : 1° la configuration spatiale et les trajectoires qui rattachent les plaines de l'ouest canadien, la campagne québécoise et la Nouvelle-Angleterre à Montréal; 2° la configuration des personnages qui représentent des modalités de ruptures sociales, anticonformistes aussi bien que des attitudes créatrices qui s'inscrivent dans la mémoire familiale et qui contribueront à constituer le terreau esthétique des *Chroniques*; 3° la poétique implicite<sup>5</sup> de Michel Tremblay, tantôt thématisée, tantôt inscrite dans l'intentionnalité que traduit le geste sémantique de l'œuvre.<sup>6</sup> En effet, plusieurs figures d'écrivains, emblématiques, apparaissent dans le récit, notamment Charles Gill, Émile Nelligan, Howard Philipps Lovecraft et, en filigrane, Gabrielle Roy. S'y joignent remarques et réflexions incidentes de la protagoniste sur le rapport entre l'écriture et la réalité vécue, autrement dit sur le statut de la fiction et, partant, de la littérature.

---

<sup>3</sup> Voir Belleau 1999.

<sup>4</sup> Voir Bouchard 2000. Le sociologue insiste sur la faille entre la culture des élites francophones (et anglophones) du Canada, attachées à la métropole européenne, et la culture populaire, largement américanisée. Durant les années 1960, seulement, les élites canadiennes reformulent leur relation à la culture populaire. Tremblay est de ceux qui jettent les passerelles.

<sup>5</sup> La notion de poétique implicite a été appliquée par Krzysztof Jarosz à l'analyse des romans de Jean Giono dans *Jean Giono – alchimie du discours romanesque* (1999). Krzysztof Jarosz a emprunté le terme à Umberto Eco (1965 : 10-11) tout en en élargissant la portée.

<sup>6</sup> Le terme de geste sémantique (sémantické gesto) appartient au structuraliste Jan Mukařovský qui le lie à l'intentionnalité inscrite dans le texte (voir Mukařovský 2000 : 353-90).

## CONFIGURATION SPATIALE

À la différence des *Chroniques du Plateau-Mont-Royal* qui - sauf la brève escapade parisienne de l'oncle Édouard (dans *Des nouvelles d'Édouard*) - restent campées en un seul lieu tout en privilégiant l'axe temporel pour suivre, de 1942 à 1963, l'évolution de la grande famille de celui qui deviendra écrivain et qui n'est alors que « *le petit garçon* » de « *la grosse femme* », les *Traversées* exploitent résolument la spatialité en condensant la temporalité en quelques séquences actionnelles, dispersées en l'espace de quatre ans, entre 1912 et 1915. Ainsi le voyage de Nana de Sainte-Maria-de-Saskatchewan à Montréal ne dure que quatre jours (*TC*), celui de Maria, entre Providence et Montréal, se fait en deux jours (*TV*), la traversée de Montréal par Nana est une affaire de trois heures (*TV*) et les vacances à Duhamel se réduisent à une semaine (*TS*).

L'importance de la spatialité des *Traversées* peut être considérée comme un élément nouveau dans le contexte de l'œuvre. La configuration semble suivre celle de Jacques Ferron. En effet, comme dans *Le Ciel de Québec* (1969), les traversées du continent semblent vouloir embrasser l'ensemble de l'espace canadien, relier l'ouest à l'est, voire annexer l'espace francophone de la Nouvelle-Angleterre. Les trajectoires - entre la Saskatchewan, le Manitoba et Montréal, entre Providence et Montréal, entre Montréal et Duhamel - sont significatives : elles finissent par cerner, autour du centre que sera le Montréal populaire des *Chroniques*, l'horizon canadien et américain. Après l'exode, la grande famille Desrosiers - se retrouve au lieu d'où elle était jadis partie « à la recherche d'une vie meilleure » (*TV*, 116) tout en gardant sa parenté dispersée à travers le continent américain et à la campagne québécoise, à Duhamel, où la cousine Rose habite la maison qui avait appartenu à Josaphat-le-Violon et à Victoire, deux personnages majeurs des *Chroniques*.

Le réseau des trajectoires est marqué par deux éléments identitaires - la sensibilité linguistique et l'ethnicité. Les allusions à la situation linguistique sont fréquentes :

« [...] des enfants de la ville qui vont lui trouver [Nana] tous les défauts du monde parce qu'elle vient de loin et rire de son accent de la Saskatchewan. (Quelqu'un, un visiteur venu de la ville de Québec, il y

a quelques années, a déjà déclaré aux habitants de Marie qu'ils avaient un léger accent anglais, et ça a insulté tout le monde.) » (*TC*, 46)

« Elle n'est pas venue jusqu'ici [Maria à Montréal], le berceau des Desrosiers, pour parler anglais à la première personne qu'elle croise ! » (*TV*, 33)

On pourrait multiplier les exemples de la situation linguistique (accent, prononciation) et de la conflictualité entre les Canadiens-Français et les Canadiens-Anglais. Or, cette assise identitaire francophone se croise avec l'identité ethnique, résolument amérindienne – crie, en l'occurrence, fortement signalée par de nombreuses remarques dans le texte :

« La peau cuivrée des Cris, cette belle couleur de miel sauvage, lui revient [à Maria] plus vite qu'à ses aînées et elle en est très fière. » (*TS*, 176)

« Elle n'a pas le vertige [Nana], elle tient ça de sa mère qui lui a expliqué un jour que les Indiens ne le connaissent pas, à cause d'un liquide qu'ils ont dans la tête au niveau des oreilles. » (*TS*, 151)

Ainsi Rhéauna Rathier, fille de Marie Desrosiers, une Crie, et de Simon Rathier, du « clan Rathier, des Français installés dans le Rhode Island depuis la guerre civile » (*TV*, 15) est une métisse, issue du sang indien et du sang européen américanisé.

L'idée du métissage, analogue elle aussi à celle de Jacques Ferron, a son aspect politique : en effet, la tante Belette ne manque pas de rappeler « l'histoire mille fois rabâchée de son oncle éloigné, l'orgueil de la famille Desrosiers, qui a combattu aux côtés de Louis Riel et qu'on a pendu avec son chef, à Regina, en 1885 » (*TC*, 204). Mais l'importance du métissage tient surtout à sa dimension culturelle, soulignée par plusieurs passages, en particulier par l'expérience initiatique de Nana qui s'aventure la nuit au milieu du champ pour entendre pousser le blé d'Inde (*TC*, 54 sqq.). La légende qui s'y rattache est un mélange du mythe étiologique cri et des représentations d'origine européenne – « jonction de la religion importée d'Europe et celle, plus naturelle, moins retorse, des peuplades d'origine de la Saskatchewan » (*TC*, 55). Sur le plan symbolique le métissage touche – point important- la transmission

culturelle : le cahier contenant *Les contes de Josaphat-le-Violon*, est retrouvé par Simon, un Cri qui n'a même pas de nom de famille (TS, 200-201), et qui le remet à Nana (TS, 211, 213). L'émanation du folklore francophone de la campagne québécoise passe ainsi par les mains amérindiennes avant de s'intégrer au folklore urbain et à la culture populaire de la périphérie montréalaise.

### CONFIGURATION DES PERSONNAGES

Une comparaison s'offre, encore, avec l'hexalogie des *Chroniques*, et cela d'autant plus que *Les Traversées* s'accréditent comme leur antécédent. Ici comme là, la référence « réaliste », biographique et autobiographique, de la configuration des personnages se prête à un décodage second. Les deux cycles peuvent se lire comme des romans de l'éducation du futur écrivain, avec, toutefois, une disposition des personnages inversement symétrique.

La particularité des *Chroniques* consiste à faire évoluer les personnages autour d'un point convergent, central, qu'est « l'enfant de la grosse femme » et d'inscrire son apprentissage de la littérature en creux dans l'histoire des autres personnages – Josaphat-le-Violon et Victoire (racines folkloriques campagnardes, oralité), l'oncle Édouard (folklore de la périphérie urbaine, oralité, théâtre, échec de l'écriture), le cousin Marcel (imagination, dons multiples contrecarrés par le milieu familial et la folie, échec de l'écriture), la « grosse femme » (lectrice et confidente, *mater litterarum* derrière laquelle se profile sa compatriote Gabelle Roy qu'elle fait découvrir à tout le monde). Autrement dit, le futur écrivain semble, pour la plupart, le grand absent de l'histoire de son éducation : c'est en effet son texte romanesque, preuve de sa réussite, qui illustre le monde qui l'a formé et la manière dont il a été formé.

*Les Traversées* représentent à la fois une continuation et une rupture. La continuation concerne le projet même de montrer, en remontant aux origines, les conditions de l'émergence de l'écriture. Elle se profile également dans l'intention de montrer le futur écrivain par le biais d'un autre personnage, en l'occurrence de Rhéauna Rathier, la future « grosse femme ». La rupture s'impose par cette intention même qui exige une narration resserrée, centrée sur un seul actant. *Les Traversées* sont donc le roman de l'éducation – sociale, sentimentale, culturelle, littéraire de Nana

– celle qui, à treize ans, rêve de devenir écrivaine : « Une autre œuvre, un autre livre de Rhéauna Rathier, la plus grande romancière du Canada. Pas du Canada français! Du Canada au complet! » (*TS*, 30) Bref, c'est la biographie de celle qui n'est pas devenue Gabrielle Roy, mais qui, lectrice, transmettra son ambition, en se référant à Gabrielle Roy, au futur écrivain.

Il s'ensuit une configuration des personnages différente de celle des *Chroniques*. Alors que l'hexalogie répartit la focalisation entre plusieurs personnages au point que certains – Thérèse (*Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*), Édouard (*La Duchesse et le Roturier, Des nouvelles d'Édouard*), Marcel (*Un objet de beauté*) – la monopolisent dans les volumes respectifs, les personnages des *Traversées* sont disposés autour d'un seul personnage central à qui ils servent d'exemple, de miroir, de contraste.

Quels sont les aspects saillants de l'éducation de Rhéauna Rathier? Citons, en premier lieu, l'apprentissage de la marginalité, à la fois sentimentale, sociale et sexuelle. Au cours de ses traversées, entre sa onzième et treizième année, la petite fille ressent les premières émotions du corps – face à Jacques, un étudiant montréalais (*TC*, 127) ou face à Simon, le premier corps d'homme qu'elle voit nu (*TS*, 115, 185 sqq., 192, 211); elle découvre la solitude des homosexuels (confession indirecte de Jacques, *TC* 131 sqq.), elle est séduite par sa grand-tante Régina-Coeli, secret que Nana va garder (*TC*, 117), elle évite de justesse le viol (Simonneau, détective du magasin Dupuis, *TV* 86, sq.). Mais surtout elle est confrontée aux femmes « libres » qui « vivent [...] sans homme dans une société où c'est plutôt mal vu » (*TV*, 45). Sa grand-tante Régina-Coeli (*TC*) est restée célibataire pour se consacrer à la musique, Ti-Lou, cousine de sa mère, se venge des hommes comme prostituée de luxe à Ottawa (*TC*), sa tante Teena, non mariée, fait élever son fils Ernest à la campagne, à Duhamel (*TV, TC*), la tante Tititte vit séparée de son mari frigide (*TV*), sa mère, abandonnée par son mari, se fait passer pour veuve (*TC, TV, TS*), la cousine Rose ose vivre, méprisée et pauvre, avec un Indien, à la marge du village de Duhamel (*TS*). Toutes sont des femmes fortes, en rupture des conventions, voire révoltées (Ti-Lou). La situation est vécue sur le mode de l'héroïsme désespéré, comme un échec assumé.

La marginalité, signe durable de la famille, signe que l'on pourrait considérer comme une marque d'élection, est projetée vers l'avenir, car l'amour de Victoire et de Josaphat, frère et sœur, est un amour interdit et leur fils Gabriel, futur mari de Nana, est le fruit de l'inceste (*TS*, 174, 216).

La situation marginale de la famille fonctionne dans l'histoire de Nana comme catalyseur, elle aiguise son don d'observation, l'incite à découvrir la complexité des situations et de la psychologie, les « secrets d'adultes » (*TS*, 45) :

« Comment quelqu'un peut-il autant se transformer ? Est-ce que c'est un rôle qu'elle joue, comme une actrice dans les vues animées ? [...] Ou est-ce que c'est la tante Tititte qu'elle connaît qui n'est pas la vraie ? Est-il possible qu'elle soit les deux à la fois, qu'elle passe d'une personnalité à l'autre en se faufilant chaque jour dans deux mondes distincts et qu'elle vive en même temps deux Titittes dépareillées ? Comme sa mère [...]. » (*TV*, 170)

Cette distance — entre le dehors et l'intérieur, entre l'apparence et la réalité, entre deux vérités équivalentes — finit par être intériorisée.

« [...] toute l'absurdité de son entreprise lui est apparue d'un coup. Elle avait fait tout ça pour rien. Elle le savait. Elle l'avait toujours su. Elle avait fait ça pour se rassurer, pour se faire croire que la réunion avec ses deux sœurs était toujours possible, pour ne pas sombrer dans le découragement ; elle avait pris comme prétexte le danger de la guerre, plus tard la vie difficile de sa mère, pour poursuivre un rêve impossible et ridicule. » (*TV*, 192)

Le rêve et l'illusion entrent, comme composantes, dans les réflexions de Nana sur la littérature et l'art.

#### APPRENTISSAGE DE LA LITTÉRATURE

Rhéauna Rathier est celle qui aurait pu devenir écrivaine, qui ne l'est pas devenue et qui léguera ce désir et ce devoir à son fils. Son apprentissage de la littérature passe par l'amour des mots et la sensibilité à la langue. L'amour des mots, thème récurrent, est un amour absolu:

« Elle répète le mot sophistication dans sa tête; elle vient de l'apprendre et elle trouve que c'est le plus beau mot de la langue française. » (*TC*, 62)

Pour Nana, lectrice passionnée, les livres sont un écran qui se superpose au vécu, telle une grille de déchiffrement de la réalité :

« Elle a mis trois heures pour de rendre jusqu'ici [traversée de Montréal jusqu'à la gare Windsor], elle est passée à travers Le Petit Chaperon rouge et Alice au pays des merveilles, elle a terrassé un dragon électrique et vécu un grand amour, elle a rencontré toutes sortes de gens et connu des aventures invraisemblables [...]. » (*TV*, 194)

Elle arrive à reconnaître, dans la fiction (rêve, illusion), non seulement une sorte de revanche sur la réalité ou une manière de contourner la réalité inéluctable (voir ci-dessus, le passage cité *TV* 192), mais aussi une manière de transformer la réalité par le récit afin de la comprendre autrement, en profondeur :

« Oui, comme c'est étrange de ressentir tant de choses en même temps, tout en s'écoutant dire avec un tel bonheur des secrets qu'on aurait pourtant cru inexprimables. » (*TV*, 197)

Elle s'essaie à l'écriture et en constate les écueils :

« Elle s'est installée devant une pile de feuilles blanches, la plume à la main, prête à griffonner tout ce qui lui passait par la tête. Mais ce qui lui passait par la tête provenait de ses lectures récentes et non pas de son imagination ou de ses expériences personnelles – des bribes d'histoires, des descriptions de paysages, des dialogues puisés çà et là dans les romans qu'elle a dévorés, des événements qui se passaient tous les jours à l'étranger, la France d'Alexandre Dumas, la Russie de la comtesse de Ségur, l'Angleterre de Charles Dickens – alors qu'elle aurait voulu décrire son enfance dans les plaines de l'Ouest canadien ou sa traversée de la ville, l'été précédent, lorsqu'elle a voulu repartir vers la Saskatchewan pour sauver sa famille de la guerre. » (*TS*, 30)

Elle finit néanmoins par entrevoir, incitée par la lecture d'un des contes – *La lune au fond du lac* – de Josaphat-le-Violon, comment s'y prendre :

« [...] d'en faire quoi au juste ? Un conte ? Non, puisque ce qu'elle raconterait serait une chose qui s'est vraiment produite. En tout cas d'en extraire un texte clair, précis, qui expliquerait ce qu'elle ressent. C'est ça, c'est ce qu'elle ressent en ce moment qui l'intéresse, plus que la description d'une petite fille qui lit un manuscrit. » (TS, 236)

Une écriture donc qui maintienne le contact entre l'art et la réalité, écriture qui transforme la réalité en beauté. En effet, *Les Traversées* de Nana sont aussi un apprentissage continu de la beauté qui arrête le temps, console, provoque la joie, suspend la douleur du monde (TC, 103-103). Au cours de ses voyages, Nana rencontre la beauté de la musique (le séjour, à Regina, chez Régina-Coeli; TC 96 sqq.), elle admire la magnificence du spectacle offert, sous forme d'accueil et de fête d'anniversaire, par la grand-tante Bebette à Saint-Boniface (TC, 145 sqq.), elle comprend la passion du cinéma (TV, 132 sqq.), elle découvre aussi le secret de la peinture en contemplant le coucher du soleil se reflétant sur le plan d'eau du Lac Supérieur :

« [...] ses couleurs transfigurés par l'eau [...] tout ça mêlé, brassé, culbuté, inversé, la moitié supérieure solennelle, impressionnante, la moitié inférieure furieuse et folle. Une fin de monde silencieuse, une symphonie sans musique. Elle veut rester là ! Ici ! Maintenant ! » (TC, 221)

### POÉTIQUE IMPLICITE

Comme le passage précité l'indique, le personnage de Nana cumule des prises de conscience qui se rapportent à l'art et à la littérature et qui esquissent une poétique implicite, souvent thématifiée, mais dont l'essentiel s'inscrit dans l'intentionnalité du geste sémantique du texte. Pour être mieux structurée et plus complète dans les *Chroniques*, elle n'en est pas moins perceptible dans *Les Traversées*. Deux aspects complémentaires la dominent : le principe de transfiguration de la réalité et l'assise populaire, non-élitiste. Les deux aspects sont réunis, thématifiés dans la scène de la soirée que Nana passe chez sa grand-tante Régina-Coeli, revêche, insociable, « souffre-douleur de la famille de son grand-père » (TC, 93). Régina ne vit que pour la musique, le moment où, le soir,

elle ouvre la porte de sa maison afin qu'on puisse écouter, dans la rue, son piano :

« Le visage de la vieille femme est transformé. [...] Les minutes qui suivent sont d'une telle beauté que Rhéauna reste rivée sur son siège. [...] cette force irrésistible qui la brasse en la caressant, la transporte de bonheur [...]. [...] elle se rend compte que Régina sourit. On ne peut pas dire que ce soit un beau sourire, le visage de Régina n'est pas un beau visage, mais c'est un sourire illuminé, irrésistible dans sa sincérité. En fin de compte, elle peut se permettre de le penser, oui, dans un certain sens, beau. » (TC, 97-99)

La performance de Régina n'est certes pas celle d'une très grande musicienne, mais c'est un art qui est en contact avec la réalité, celle de la société humble, l'entourage immédiat de la musicienne, voisins et passants qui viennent l'écouter et l'applaudir tous les soirs. Pourtant c'est un art qui vise haut, l'universel.

L'assise populaire, non-élitiste, de la culture est confirmée non seulement par la présence des contes de Josaphat-le-Violon et celle des quatre fées tutélaires de l'art – Florence, Rose, Violette et Mauve (TS, 152, 173 sqq.) qui accompagneront Marcel, Josaphat et Victoire dans les *Chroniques*, mais aussi par les figures d'écrivains. Ainsi, les réflexions de Nana sur l'écriture, dans le deuxième volume (TS, 30), sont suivies, au sous-chapitre consacré au récit de sa mère, par l'apparition d'un poète de l'École de Montréal Charles Gill (35 sqq.). Intellectuel, admirateur de Nelligan dont il déplore l'internement à l'asile psychiatrique, parlant avec « un fond d'accent français » (TS, 38), il est un personnage ambigu. À la fois bohème révolté et animateur des soirées de poésie au Monument National (TS, 38), en compagnie de sa femme Gaétane de Montreuil (Géorgina Bélanger), il est aussi un beau parleur décevant et un piètre amant. La scène d'amour, racontée par Teena, désappointée, le montre comme un mâle satisfait et ridicule (TS, 70). Cette modernité élitiste, déconsidérée, peut être opposée à un autre écrivain, celui que Marie rencontre dans le train entre Providence et Boston – Howard Philipps Lovecraft – et à qui elle se confie. C'est cette confession de la vie humble et malheureuse que Lovecraft transfigurera en son succès littéraire *The French Lady on the Train* publié dans *The Argosy* (TV, 28-33). Or, on sait que Lovecraft est longtemps resté ignoré de la grande

littérature, car - se consacrant au récit fantastique - il publiait dans une revue *pulp*, populaire, qu'était *The Argosy*. Le clin d'œil de Tremblay à Lovecraft semble révélateur.

L'orientation populaire, non-élitiste, est par ailleurs étayée par des noms des classiques qui constituent le bien commun littéraire – Lewis Carrol, comtesse de Ségur, Verne, Hugo, Féval, Dumas, Dickens, Stevenson, etc. – lectures de Nana. S'y ajoute un autre nom qui se profile, en filigrane, dans le texte – celui de Gabrielle Roy. Sans être mentionnée explicitement, et pour cause, elle est présente sous formes d'allusions, telle le nom du soûlon du village de Maria – père Lacasse (*TC*, 240), mais aussi sous forme de pastiches – tel le rêve que Nana fait dans le train juste avant son arrivée à Montréal (*TC*, 277 sq.) qui rappelle le récit *Le Puits de Dunrea* de Gabrielle Roy (dans *Rue Deschambault*, 1955) et dont on trouve une autre variante pastichée dans les *Chroniques* (pp. 1029-1040 : *Cette plaine remplie de mon cœur*, conte imaginé par Marcel). La présence suggérée de Gabrielle Roy, une classique canadienne qui s'est imposée par un roman - *Bonheur d'occasion* - traitant de la périphérie urbaine et du monde prolétaire, est sans doute significative dans la mesure où elle devance la poétique de transfiguration de Michel Tremblay, celle qui vise à sublimer la marginalité et la matière humble en grand art, de portée universelle.

Dans *Les Traversées*, cette poétique est illustrée par le travail d'écriture. Il s'agit d'une part de la lyrisation, au moyen de procédés rhétoriques (anaphores, reprises, orchestration musicale, etc.) de la langue parlée. À preuve la description de l'émotion de Nana devant la musique de Régina-Coeli :<sup>7</sup>

« Ça commence en douceur, on dirait une berceuse murmurée par une grand-mère qu'on adore, on dirait surtout qu'on connaît cet air-là depuis toujours [...] mais aussitôt que la musique est bien imprimée dans le cerveau et qu'on est convaincu qu'on ne pourra plus jamais s'en débarrasser, au moment où on commencerait à souhaiter que ça reste comme ça, sans variantes, parce que c'est parfait, ça change de rythme, tout à coup, ça se développe, ça monte et ça descend comme

---

<sup>7</sup> Au niveau stylistique, la sublimation du jocal a été analysée par Markéta Jelínková (2007).

quand on rit, ça gronde, aussi, ça menace et ça tire les larmes parce qu'un grand malheur se cache là dedans autant qu'une immense joie, puis, tout aussi soudainement, ça redevient mélancolique et le si bel air du début fait un retour en force, plus magnifique que jamais dans sa grande retenue. [...] Ça ne se termine pas, non plus, on dirait plutôt que ça s'efface, que ça s'estompe, jusqu'à ce qu'on ne l'entende plus. Ça continue, il faut que ça continue, ça ne peut pas s'arrêter, mais on ne l'entend plus, c'est tout. Les mains ne se promènent plus sur le clavier, aucune vibration ne surgit de l'instrument, et cependant ça se perpétue dans le silence qui lui succède. » (TC, 98-99)

D'autre part c'est le résultat du travail minutieux de composition thématique qui fait ressortir certains effets à la fois esthétiques et émotionnels, telle la catharsis. C'est le cas par exemple du parallélisme entre la traversée de la ville par Nana et de l'orage qui se prépare et qui éclate, comme l'eau purificatrice qui tombe du ciel, au moment de la « confession » de Nana devant une vieille dame qui la sauve du désespoir (TV, 197). En cela la trilogie rejoint les effets du théâtre tremblayen.<sup>8</sup>

Relevons, également, l'usage ingénieux de l'imaginaire archétypal, telle l'image de l'eau matricielle, unificatrice et apaisante qui traverse l'histoire de Nana, tantôt sous forme de rêve (TC, 220), tantôt sous celle de la contemplation, en vision subaquatique, de la famille réunie, plongée dans les eaux du lac, lors de la baignade (TS, 168). Le vécu banal, humble est sublimé par l'imaginaire, transformé en plénitude de l'objet esthétique.

À un niveau supérieur, l'apprentissage de la littérature, par Nana, est incorporé dans une configuration qui projette, dans l'écriture romanesque, les principes compositionnels des autres arts et genres. L'art de la parole tend à se muer en un autre art, indique les passerelles du

---

<sup>8</sup> *Ibidem*. Markéta Jelínková analyse le tragique sous une double forme. D'une part, on peut distinguer chez plusieurs personnages tremblayens les différents stades situationnels de la tragédie antique : *hamartia* (faute), *hybris* (fierté et entêtement), *pathos*, *anagnoris* (prise de conscience), *catharsis*. D'autre part il résulte de la temporalité de certaines pièces: l'action commence parfois au moment où tout est déjà décidé, l'événement inéluctable s'est produit; les personnages reviennent en arrière, revivent les moments fatals, en prennent conscience. Ainsi, Michel Tremblay introduit dans ses pièces la nécessité, voire la fatalité, auxquelles s'oppose l'exigence de liberté, de libération, de délivrance. Le tragique surgit du conflit entre ces deux ordres.

*Gesamtkunstwerk*. Ainsi *La Traversée du continent* obéit à un schéma qui imite celui du poème lyrico-épique. Les quatre parties narratives (« La maison au milieu de nulle part », « Régina-Coeli », « Bebette », « Ti-Lou ») sont séparées par des interludes lyriques intitulés « Liminaires I-IV » et qui sont des rêves de Nana au cours de son voyage (« Le rêve dans le train de Regina », « Le rêve dans le train de Winnipeg », « Le rêve dans le train pour Ottawa », « Le rêve dans le train pour Montréal »). Le caractère lyrique est souligné par l'évocation des quatre éléments – terre, air, eau, feu – qui dominent, successivement, les passages oniriques et s'insèrent dans une cosmologie du geste lyrique totalisant.

Le second volume *La Traversée de la ville* se conforme à l'agencement musical en contrepoint compositionnel et thématique, comme le suggère le titre de la partie centrale du roman « Double fugue » où alternent, en neuf sous-chapitres, deux récits : d'une part celui de l'arrivée de Maria Rathier à Montréal, en octobre 1912, et de ses retrouvailles difficiles avec ses deux sœurs et son frère, d'autre part celui de sa fille Nana qui, en août 1914, traverse la ville, en sens inverse, vers la gare Windsor, pour sauver son petit demi-frère Théo devant la guerre qui vient d'éclater en Europe et pour rejoindre, avec lui et sa mère, ses deux autres sœurs restées en Saskatchewan. Les deux mouvements inverses sont complétés, en ouverture, par le « Prélude » qui résume les raisons qui avaient poussé Maria à quitter Providence, et en clôture, par le « Deuxième prélude en guise de coda » qui présente l'arrivée de Nana, en août 1913, à Montréal et sa première rencontre difficile avec sa mère Maria qu'elle n'avait pas vue depuis cinq ans.

La troisième partie de la trilogie *La Traversée des sentiments* se situe entre l'agencement pictural en triptyque – « L'obscurité », « Un peu de soleil », « Beaucoup de lumière » – et l'agencement dramatique en trois actes assortis d'un épilogue « Le saut dans le vide » qui relance l'intrigue et ouvre le récit vers un nouveau développement possible en situant Maria, Nana et le petit Théo devant un nouveau voyage : le projet de retourner en Saskatchewan pour ramener à Montréal le reste de la famille – les deux sœurs cadettes Béa et Alice.

## CONCLUSION

La trilogie des *Traversées* met en évidence une des caractéristique de l'art tremblayen - une charpente complexe qui superpose à une histoire populaire, au meilleur sens du terme, et à une écriture apparemment transparente, un geste sémantique complexe qui transfigure la parole prosaïque en poésie, en musique, en peinture et qui sublime la banalité de la vie humble et humiliée en destinée.

Qu'en est-il de Nana Rathier, écrivaine en germe, une autre Gabrielle Roy qui aurait précédé la grande romancière? La conclusion de la trilogie laisse entendre ce qu'elle sera dans le récit des *Chroniques*. Devant la volonté de sa mère qui veut réunir tous ses quatre enfants à Montréal, Nana se doute « qu'elle va bientôt devenir la deuxième mère, qu'elle devra peut-être quitter l'école pour s'occuper d'eux parce que leur mère sera vite dépassée par l'ampleur du travail et les responsabilités [...] Sinon, il lui restera bien la lecture. Et peut-être même, un jour, l'écriture. Qui sait... » (TS, 250). Or les lecteurs des *Chroniques* savent la place qu'y occupera la grande lectrice qui révélera Gabrielle Roy à tous les membres de la famille et surtout à son fils, « *le petit garçon* ».

## Bibliographie

- Barrette, Jean-Marc, *L'Univers de Michel Tremblay. Dictionnaire des personnages*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal 1996.
- Belleau, André, *Le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Nota bene 1999.
- Bouchard, Gérard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal 2000.
- Jarosz, Krzysztof, *Jean Giono – alchimie du discours romanesque*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 1999.
- Jelínková, Markéta, *La Dynamique scripturale dans le «cycle des Belles-sœurs» de Michel Tremblay*, Brno, Université Masaryk de Brno 2007. Mémoire de master [http://is.muni.cz/th/64296/ff\\_m/](http://is.muni.cz/th/64296/ff_m/).
- Mukařovský, Jan, « Záměrnost a nezáměrnost v umění », in *Studie 1*, Brno, Host 2000, pp. 353-390.

- Nová, Veronika, *L'Écrivain fictif dans l'œuvre de Michel Tremblay*, Brno, Université Masaryk de Brno 2007, mémoire de master accessible [http://is.muni.cz/th/53218/ff\\_m](http://is.muni.cz/th/53218/ff_m).
- Piccione, Marie-Lyne, *Michel Tremblay, enfant multiple*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux 1999.
- Tremblay, Michel, *La Traversée du continent*, Montréal/Arles, Leméac/ Actes sud, 2007.
- Tremblay, Michel, *La Traversée de la ville*, Montréal, Leméac/ Actes sud, 2008.
- Tremblay, Michel, *La Traversée des sentiments*, Montréal/Arles, Leméac/ Actes sud, 2009.
- Tremblay, Michel, *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud 2000.

## MONTRÉAL CHEZ ANTONINE MAILLET : LA QUÊTE D'UN ESPACE HABITABLE

**Marie-Linda Lord**

**Abstract:** This study aims to establish the basis for an analysis of the representation of Montreal in Antonine Maillet's work. In our exploration of the post-exile condition as experienced in Maillet's Montreal, we are able to ascertain the progressive personalization of Montreal-as-space, a reflection of the "montrealization" of the author after decades of living in the metropolis. Whereas the exile in Montreal in *Évangeline Deusse* (1975) is set in a public park, the aspirations of upward mobility in *Le Bourgeois gentleman* (1978) are experienced in a house in a popular Rosemont neighbourhood, while the story of female immigration in *Madame Perfecta* (2001) is narrated from within the author's own home in Outremont. Finally, the author in the literary capital in *Le Temps me dure* (2003) reveals herself in the personal space of her own attic where she writes.

Affirmer qu'Antonine Maillet écrit Montréal peut en surprendre plus d'un. Habitant cette métropole et capitale littéraire depuis 1970, l'auteure acadienne a, au fil des ans, laissé sa réalité montréalaise apparaître dans son œuvre. Sans être elle-même une immigrante dans le sens où on l'entend généralement, elle est néanmoins une écrivaine migrante, ayant vécu une migration intranationale, voire interprovinciale. Elle est originaire d'une autre province canadienne, le Nouveau-Brunswick, et d'un autre peuple que le peuple québécois, tout comme l'avait été avant elle Gabrielle Roy du Manitoba, qui a été une préceuse de la littérature migrante au Québec. Maillet arrive à Montréal vingt-cinq ans après Roy. Pour Maillet, l'histoire qui est inscrite dans ses gènes, comme elle l'affirme elle-même, est celle de la résilience du peuple acadien qui a survécu à la Déportation de 1755 et qui a bâti la nouvelle Acadie. Antonine Maillet est donc de ces écrivains montréalais, de plus en plus nombreux, qui ont cette double appartenance à la littérature québécoise et à la littérature de leur culture d'origine. Dans le cas de Maillet, elle s'inscrit tant dans l'institution

littéraire québécoise que dans la littérature acadienne, qui est une littérature mineure.

Dans la préface de l'ouvrage collectif *Lire Antonine Maillet à travers le temps et l'espace*, Lise Gauvin rappelle qu'elle a été confrontée au dilemme du « cas Maillet » :

« Lorsque, en 1988 à la demande de l'éditeur Seghers, je préparais avec Gaston Miron l'anthologie *Écrivains contemporains du Québec*, nous étions à vrai dire un peu embêtés par le “cas Maillet”. Allions-nous l'intégrer aux autres auteurs québécois ? Si oui, ne risquions-nous pas de nous faire accuser de récupération, voire d'usurpation identitaire ? Si non, comment justifier l'absence de l'une des plus prestigieuses romancières montréalaises ? » (Gauvin, 2010: 13).

Vladimir Kapor s'est intéressé quant à lui au phénomène de la double appartenance d'un auteur québécois d'origine polonaise qui génère selon lui deux publics visés : « Cette “double appartenance” impose à l'écrivain migrant l'utilisation de techniques d'écriture spécifiques, capables de combler les attentes des deux publics visés » (Kapor, 2006 : 174). La question qui s'en suit dans le cadre de cette étude est celle de l'articulation de Montréal par l'écrivain migrant.

Le but est d'interpréter des pratiques littéraires, créatrice d'un espace sociodiscursif, par l'analyse de la représentation de Montréal à travers des personnages confrontés à une nouvelle réalité, un nouveau milieu loin de leurs repères géoculturels, dans quatre textes d'Antonine Maillet. Il s'agit d'offrir une lecture inusitée et de saisir, entre autres, dans les pièces *Évangéline Deusse* et *Le Bourgeois gentleman*, et les romans *Madame Perfecta* et *Le Temps me dure*, un échantillon méconnu de l'imaginaire mailletien avec comme objectif premier l'articulation de Montréal comme destin, déstabilisant ou non. Comment la ville devient-elle la métaphore de la condition post-exilique de l'auteure elle-même ? Il faut comprendre ici l'exil dans un sens large, en tant que mouvance dans un espace urbain et métropolitain, ce qui oblige à saisir la teneur indicelle des lieux d'énonciation, dans une perspective montréalaise propre à l'auteure. Ces quatre textes racontent en effet une expérience différente de montréalisation : l'exil dans la métropole francophone dans *Évangéline Deusse* (1975), l'aspiration à l'ascension sociale dans la ville des affaires dans *Le Bourgeois gentleman* (1978), l'immigration au

féminin dans la métropole cosmopolite *Madame Perfecta* (2001), et le destin de l'écrivain public dans la capitale littéraire dans *Le Temps me dure* (2003). Voilà la perspective avec laquelle sera explorée Montréal à travers l'œuvre de l'auteure acadienne.

#### « ASTER MATREAL AVEC TOUS LES EXILÉS »

En 1975, est joué au Théâtre du Rideau vert à Montréal la pièce *Évangéline Deusse* qui est un succès. Cette pièce, bien différente de *La Sagouine*<sup>1</sup>, met en scène quatre personnages dans un parc de Montréal : Évangéline II d'Acadie, le Stop, un brigadier du Lac Saint-Jean (Monsieur Dufour), le Breton de Bretagne (François Guéguen) et le Rabbin (David Cohen), un juif errant. Ils ont tous en commun de ne pas être né à Montréal et d'y vivre, chacun à leur façon, en exil.

Ce qui est singulier dans cette pièce, jouée au milieu des années 1970 sur une scène montréalaise, est la thématique même de la pièce : le cosmopolitisme de Montréal métropole francophone du continent nord-américain, qui attire des gens de partout, l'année même de l'élection du Parti québécois, parti indépendantiste qui s'inscrit dans la foulée du mouvement nationaliste au Québec. Il faut préciser également que la littérature québécoise de cette époque est largement engagée dans les revendications nationalistes et identitaires du Québec et que la problématique du cosmopolitisme montréalais n'apparaît pas encore vraiment sur le radar des écrivains québécois. Ce n'est pas un hasard si c'est une auteure non-québécoise, qui aborde pour l'une des premières fois cette problématique sur la scène. Étant elle-même depuis peu à Montréal, Maillet puise dans sa propre expérience de la ville pour aborder le thème de l'exil.

Or, les quatre personnages mis en scène dans la pièce *Évangéline Deusse* qui incarnent une grande mobilité sociale, vivent cet exil différemment, notamment parce que les raisons de leur établissement

---

<sup>1</sup> *La Sagouine* est une pièce pour femme seule d'Antonine Maillet. Présentée au début des années 1970 à Montréal, elle a alors eu l'effet d'une « bombe » aux dires des critiques littéraires dont Gilles Marcotte ainsi que du comédien Gilles Pelletier qui, quelques années plus tard, interprètera le rôle de Gapi, mari de la Sagouine dans la pièce *Gapi*.

à Montréal diffèrent. Évangéline dont le nom n'est pas sans évoquer celui de l'héroïne acadienne devenue archétype, créée par le poète américain Longfellow au milieu du 19<sup>e</sup> siècle, a quitté son Acadie natale à l'âge de 80 ans pour venir s'établir chez son fils. Elle fait la rencontre de trois hommes dans un parc public où elle a planté un sapin, originaire de la côte lui aussi. C'est autour de cet arbre « déporté » et transplanté, qui tentera de prendre racine en ville, que ces vieillards feront connaissance et s'appriivoiseront dans leurs rapports interethniques et dans une langue commune : le français. Arrivés à Montréal depuis peu, ils ont tous quelque chose de l'étranger : Évangéline et le Stop sont des étrangers venus d'ici alors que le Breton et le Rabbín sont des étrangers venus d'ailleurs. Ils se lieront d'amitié et échangeront sur leur passé et leur présent. Et au-delà de leur exil respectif, ils trouveront dans ce parc public un espace leur donnant accès à l'hétérogène. La double expérience des personnages d'une dé-territorialisation, celle-là inscrite dans leur passé, et d'une re-territorialisation, celle-ci vécue dans le présent, dans ce parc public d'une métropole cosmopolite, rend possible ce qu'Elena Marchese définit comme un renouvellement à l'intérieur de chacun d'eux :

« Ce renouvellement permet de se forger une nouvelle identité englobant toutes les expériences vécues, car l'exil physique n'entraîne pas uniquement un questionnement par rapport au monde et à l'Autre mais aussi par rapport à soi-même.

Ce dialogue avec soi permet au migrant de prendre conscience des changements vécus, de se redéfinir par rapport au nouveau, d'assumer la parole afin de raconter son expérience et donc de l'exorciser, de se libérer du poids parfois opprimant de son passé afin de ne plus être prisonnier de ce qui a été autrefois. » (Marchese, 2006 : 52)

Il y a un travail de deuil à faire et à réussir : le deuil de la mère patrie ou de la région d'origine et le deuil de vivre sa culture avec les siens. Ainsi chacun des personnages, à sa façon, incarne un réel diasporique dans ce parc public et le dialogue entre eux leur permet de donner sens à leur expérience comme l'explique Gilles Thérien :

« La relation entre *je-tu-il*. Ici, l'autre c'est le *tu*, celui à qui le *je* s'adresse dans une position de dialogue. Mais quand *je* parle au *tu*, il ne lui dit rien d'autre que ce que *je* dit. Quant *tu* veut parler, il doit

à son tour emprunter la forme du *je*. [...] l'interaction dialogique permet de produire du sens à deux. Chacun suppose la compréhension de l'autre. L'autre, alors, n'est pas vraiment un étranger puisqu'il permute avec *je*. » (Thérien, 1992 : 170)

Effectivement les personnages réagissent différemment à l'expérience de l'exil. Alors qu'Évangéline et le Stop s'enracinent à Montréal, le Rabbin décide d'aller finir sa vie en Israël. Et pour être fidèle à la fin d'*Évangéline*, le poème de Longfellow, le Breton meurt, dans le parc, dans les bras d'Évangéline, après lui avoir déclaré son amour.

En dépit du double départ de ses amis du parc, Évangéline atteint cet équilibre entre le passé et le présent ; de cette expérience d'adaptation naît toute la particularité et la richesse de son expérience. Elle réussit le deuil de son passé parce qu'elle accepte l'avènement d'un enracinement possible et pour le vivre réellement, elle plante un sapin de la côte dans le parc, qui prendra racine dans la ville comme elle : « Et asteur, mon petit sapin naissant, tu seras pus tout seul pour grandir à l'étrange. [...] ... Qui c'est qui est l'enfant de chœur qui a osé dire qu'une parsoune pouvait point recoumencer sa vie à quatre-vingts ! » (Maillet, 1975 : 108). Avec ce sapin de la côte qu'elle pourra voir croître dans ce parc public, elle cherche à intégrer son passé à sa nouvelle réalité, comme l'affirme Marchese au sujet du migrant : « Le migrant cherche donc à faire le deuil, à intégrer son passé à la réalité de sa nouvelle vie, mais parfois l'impossibilité d'accomplir cet acte signe à jamais son existence en le vouant à vivre dans l'entre-deux » (Marchese, 2006 : 53).

#### « MAIS Y A RIEN DE PLUS HAUT QUE WESTMOUNT »

Trois ans plus tard, une autre pièce, *Le Bourgeois gentleman* (1978), une comédie inspirée de Molière, comme il est possible de le lire sur la page titre intérieure, aborde sous un tout autre angle l'expérience d'un migrant de l'intérieur : monsieur Bourgeois, originaire de Sainte-Pétronille près de la ville de Québec, a, dans les années de la crise, déménagé à Montréal, et, depuis, il a fait fortune dans les claques<sup>2</sup>. Habitant Rosemont, un quartier de la classe moyenne, Jean-Baptiste

---

<sup>2</sup> Couvre-chaussures en caoutchouc qui protègent les souliers de la pluie.

Bourgeois, dont le prénom n'est pas sans rappeler le saint patron du Québec, aspire à une ascension sociale encore plus grande : pour lui, l'homme d'affaires, cela veut dire déménager à Westmount. Westmount, c'est LA ville des plus riches de la métropole, comme Antoine Sirois l'a étudié dans le roman canadien :

« Westmount incarne le sommet de la richesse, de la puissance et du prestige, et il est considéré à peu près uniquement comme un bastion anglais. Son emplacement dominant sur la montagne, surplombant les quartiers industriels, commerciaux ou ouvriers, lui confère déjà une auréole. » (Sirois, 1968 : 27)

Différemment de son mari, Madame Bourgeois préférerait déménager à Pointe-aux-Trembles, « où c'est que vit la moitié de mon monde » (Maillet, 1978 : 36) lui dit-elle. Pour entrer à Westmount « par la grande porte, comme l'un des leurs » (Maillet, 1978 : 36), Jean-Baptiste Bourgeois cherche à s'assimiler aux bourgeois anglophones qui dominent économiquement la ville de Montréal. Il consacre beaucoup d'efforts pour y parvenir : il prend des leçons d'anglais, veut apprendre la manière de vivre anglaise, s'habille comme un Anglais et désire que sa fille unique, Lucille, épouse un riche héritier de Westmount. Il souhaite changer son statut de second et profiter des mêmes privilèges que ses riches homologues :

« C'est fini le temps où l'on m'expliquera mes propres affaires dans une langue que je ne comprends pas ; où l'on usera de moi de manières que je ne connais pas ; où l'on prendra mon argent pour investir dans une vie que je ne partagerai pas. Vous comprenez ça ? Vous comprenez qu'un homme en ait assez de vendre des claques à la paire, pièce par pièce, durant quinze ans, pour finir par aller s'asseoir au bord de la piscine des autres, et se faire servir du thé sur la pelouse des autres, en regardant les autres jouer au bridge en buvant leur Scotch whisky on the rocks ? Vous comprenez que le jour où il en a les moyens, un homme soit tenté de l'acheter leur whisky, et leur piscine, et leur pelouse de Westmount. Et bien voilà. Moi, aujourd'hui j'en ai les moyens. Et j'achète. » (Maillet, 1978 : 36)

Cette prise de parole idéologique de Monsieur Bourgeois, qui n'a rien d'un idéologue, rejoint ce que Jacques Allard affirme dans son essai

*Le Roman du Québec* : que Montréal « a été la ville des autres, l'enfer justement : tombeau de la race, de la langue, de la morale et de la religion; de notre culture [...] » (Allard, 2000 : 137). Cette prise de parole de Monsieur Bourgeois fait par ailleurs écho au discours de la fin des années 1970 au Québec, alors qu'une prise de conscience collective est en pleine effervescence avec des slogans tels que « Le Québec aux Québécois » en référence au pouvoir économique dominé par les anglophones de Montréal. Maillet prend bien soin, à cette époque d'intenses manifestations d'affirmation nationaliste et linguistique, de donner une certaine distance à son propos, entre autres en transposant l'intrigue à la fin des années 1940, avant la Révolution tranquille, et en présentant l'intrigue sous le couvert de la comédie et de l'humour.

Ainsi, l'ambition de monsieur Bourgeois, sous la plume de Maillet, se transforme en une caricature, drôle certes, mais également porteuse d'un enjeu montréalais, tel que le soutient Pierre Nepveu dans sa préface de l'essai *Montréal interdite* : « [...] l'enjeu montréalais dans la culture et la société québécoises, au-delà de ce qui était devenu un cliché des années 1960 : l'aliénation et l'exploitation des Canadiens français dans une ville dominée par le capital anglais » (Nepveu, 2004 : 10). À la fin de la pièce, c'est Madame Bourgeois qui trouvera l'argument pour que son mari change d'idée, à savoir qu'il est un homme d'affaires accompli de Rosemont et qu'il n'a pas besoin « de plier l'échine devant personne » (Maillet, 1978 : 179). Comme dans tous les écrits de Maillet, c'est une femme qui, par sa prise de parole, désamorce la crise et lance un appel d'affirmation qui n'est pas sans portée politique dans le Montréal du milieu des années 1970 sur lequel Nepveu a écrit : « Interdite, entravée, étonnante, Montréal devenait une ville de possibilités, le commencement d'une quête. Ce qui en saisit peut-être mieux la nature que toute tentative de définition » (Nepveu, 2004 : 14).

#### « MONTREAL : GRANDE ET JEUNE METROPOLE »

Plus de vingt ans plus tard, en 2001, Antonine Maillet crée une nouvelle intrigue à Montréal, *Madame Perfecta*, et cette fois elle y présente une protagoniste espagnole, immigrée à Montréal, métropole cosmopolite, qui a fui le régime de Franco. Elle est la toute première protagoniste non-acadienne de Maillet. Dans ce roman dédié « à la mémoire de celle qui

a porté si dignement le nom de Perfecta », Antonine Maillet est un personnage : mamozelle Tonine, comme l'appelle Madame Perfecta, est une écrivaine qui embauche une femme de ménage pour la nouvelle maison qu'elle vient d'acheter à Outremont. Sirois affirme que dans le roman canadien, les maisons qui se trouvent à Outremont sont signes de réussite : « Habiter ce quartier est un signe de prestige et il suscite en conséquence l'ambition » (Sirois, 1968 : 30). Dans le cas de Maillet, elle achète, dans la vraie vie, cette maison après son très grand succès de *La Sagouine*. Dans *Madame Perfecta*, le lecteur entre donc dans l'intimité de l'auteure acadienne qui s'établit définitivement à Montréal et qui partagera ni plus ni moins l'intimité de sa maison avec sa femme de ménage, qui par ailleurs, a réellement existé et à qui Maillet a voulu rendre hommage douze ans après sa mort. La maison de Mamozelle Tonine devient un endroit chaleureux et réconfortant pour Perfecta, une « maison-mère » pour citer François Vigouroux qui dans *L'âme des maisons*, la définit comme suit : « Cette dernière correspond aux figures de l'abri et du refuge » (Harel, 2006 : 86).

Avant que la romancière, Mamozelle Tonine, ne connaisse Perfecta, cette immigrante fera comme des milliers d'autres immigrantes à Montréal : elle travaillera dans les usines textiles. Elle vivra ce qu'il est permis d'appeler l'épreuve montréalaise, l'épreuve de la réalité des nouvelles arrivées à Montréal, particulièrement celles qui arrivent sans éducation, sans argent, dépourvues. Aucun auteur québécois n'a vraiment, avant Maillet, abordé cette condition des immigrantes qui arrivent à Montréal et qui ont besoin de travailler pour subvenir aux besoins de leur famille. Dans la fiction québécoise, bien des aspects des immigrantes ont été abordés mais celui des travailleuses d'usine est plutôt passé sous silence.

Dans l'intimité de la maison de l'écrivaine, Perfecta, la femme de ménage, racontera en toute confiance à sa patronne le récit des défis de l'immigrante qui a fui un régime politique oppressant et qui doit, à toutes fins pratiques, recommencer sa vie à partir de rien, dans un pays, dans une ville dont elle ne parle pas la langue. L'écrivaine, elle-même migrante d'une autre province, comme son personnage Évangéline, vingt ans plus tôt, pose à sa femme de ménage la question :

« – Et pourquoi à Montréal, madame Perfecta ?

– Est-ce qu'on demande à un noyé de choisir sa planche de salut ?

Aussitôt elle se ravise. Elle a choisi Montréal. Grande et jeune métropole.

[...] En regard de l'antique Europe, la jeunesse de Montréal accordait tous les espoirs à une famille d'immigrants aux grands rêves mais aux modestes appétits. » (Maillet, 2001 : 36)

Et la romancière s'empresse de raconter les premières années de celle qui deviendra sa protagoniste :

« Elle avait commencé en bas de l'échelle. D'abord dans une manufacture du boulevard Saint-Laurent. Petite ouvrière payée moitié par la compagnie, moitié par l'État. Les deux moitiés ne faisait pas un tout, son homme ne trouvait pas ça juste. [...] Elle avait fait quatre manufactures en cinq ans : Saint-Laurent, rue de Gaspé, rue Jean-Talon, boulevard Mont-Royal. D'une place à l'autre, elle progressait dans le métier, mais au début... –Le boulevard Saint-Laurent, coin Crémazie, c'était l'enfer. Je parlais espagnol et un petit pou français ; le patron parlait grec et un petit pou anglais. » (Maillet, 2001 : 48-9)

Le roman souligne de façon poignante cette réalité du Montréal industriel qui est très souvent le passage initiatique en terre d'exil de bon nombre d'immigrantes :

« La couture était le passage obligé des immigrantes qui demandaient la citoyenneté canadienne. On en tassait jusqu'à trois cents par atelier. Des Espagnoles, des Grecques, des Italiennes, des Russes, des Ukrainiennes, des Polonaises, des Portugaises, des Turques, des Hongroises... des mères de famille, des veuves, des célibataires désillusionnées, des filles à marier, des filles qui achèveraient leur vie dans la couture sans se marier jamais. » (Maillet, 2001 : 50)

Les conditions de travail que ces femmes connaissent sont dures et aliénantes. Elles vivent une existence dans l'ombre et sont invisibles aux yeux des autres. Elles incarnent ce que Marchese appelle la « condition doublement aliénante » : « en tant que migrante – dans un nouveau pays – et en tant que femme – au sein de la société et de leur propre famille » (Marchese, 2006 : 57).

Ces histoires que raconte Perfecta à sa patronne sont la preuve qu'au-delà de sa ferme volonté de refaire sa vie dans ce nouveau pays et de s'enraciner à Montréal, le passé ne la quitte jamais complètement.

L'exil est une épreuve marquante pour quiconque ne l'a pas choisi de plein gré. Selon Marchese ,

« [...] l'expérience vécue par l'exilé, par celui qui a dû quitter son pays par choix personnel ou parce que obligé constitue souvent une rupture déchirante dans son existence. L'expérience du déracinement, même si elle suppose l'enracinement dans un autre espace physique, demeure une épreuve difficile et douloureuse en vertu d'un passé dont le poids ne quitte jamais l'exilé et qui revient tout au long de la vie. »  
(Marchese, 2006 : 54)

Tout comme Évangéline qui voulait à tout prix que son sapin prenne racine dans le parc public, Perfecta est protectrice des fleurs qu'elle a plantées elle-même autour de la nouvelle maison de sa patronne : tel un lieu de transformation dans le sens où l'entend François Vigouroux, Harel ajoute au sujet de la maison : « La maison nous est offerte à lire comme symbole de la permanence de l'être dans ses manifestations » (Harel, 2006 : 87). Toutes deux, l'immigrante espagnole et l'écrivaine acadienne veulent, dans cette maison, prendre racine et fleurir dans la métropole qu'elles ont choisie.

#### « LE FOND DE LA BAIE À MONTRÉAL ? »

Le roman *Le Temps me dure* (2003) présente l'écrivaine, toujours dans sa maison à Montréal, en dialogue avec son double enfant, Radi, l'*alter ego* de Maillet. Une soixantaine d'années sépare les deux, la femme et l'enfant qu'elle a été. L'écrivaine qui a migré de son Acadie natale pour venir s'établir dans la capitale littéraire francophone d'Amérique du Nord connaît maintenant la démesure de son destin, trente ans plus tard, après tous ses prix dont le Goncourt 1979. Ce roman ferme une boucle dans l'œuvre de Maillet et présente un monde sphérique : le personnage de Radi apparaît dès son deuxième roman en 1962. C'est également dans *On a mangé la dune* que se trouve la première occurrence de Montréal dans l'œuvre de Maillet. Radi qui joue avec ses frères et sœurs dessine une carte dans le sable et croit alors que Montréal est à l'est de Bouctouche, alors que Montréal est réellement à l'ouest. Montréal est alors qualifiée de ville immense et pour Radi qui ne l'a jamais vue, cette ville lui semble très loin : « Et tout au bout du chemin,

au bout du monde quasiment, c'est Montréal. / Mais un jour, Léopold a expliqué à Radi que Montréal n'est pas de l'autre côté de la dune, mais à l'ouest plutôt ; car à l'est, c'est l'océan [...] » (Maillet, 1962 : 90). Dans *Le Temps me dure*, Radegonde (Radi devenue grande) se demande comment elle va annoncer à Radi qu'elle « habite Montréal » et qu'elle vient « de franchir le cap du troisième millénaire ». (Maillet, 2003 : 22) Radegonde avoue qu'elle est partie trop vite de son patelin, sans savoir que ce serait pour de bon, et invite l'enfant qu'elle a été à venir chez elle à Montréal : « Je t'emmènerai à mon tour, Radi, visiter ma maison au loin » (Maillet, 2003 : 23). Cette maison est plus que la résidence de l'écrivaine, elle est, dans son grenier, son lieu d'écriture, elle est son être intime.

Dans ce dialogue intérieur, ou devrions-nous dire monologue-miroir dans le temps, entre Radi et Radegonde, Radi est bien curieuse de voir ce qui lui arrivera quand elle sera adulte :

« Où c'est que tu vas ?

Je retourne chez moi, dans mon attique, au dernier étage de ma maison, au pied de la montagne...

Dans la montagne ? As-tu pas dit que tu restais à Montréal ?

Oui, et Montréal tourne autour d'une montagne.

Oh ! comme une merry go round ! Tu veux m'emmener ?

Pour quoi faire ?

Pour vivre dans la grande ville, dans ta maison avec beaucoup d'étages et un attique et un téléphone et un poêle électrique et des cheminées et un parc avec des arbres et...

... des arbres qu'il faut tailler, Radi, émonder, soigner, des cheminées qu'il faut ramoner, un téléphone qui sonne à temps et à contretemps, un attique où l'on travaille.

Tu travailles dans ton attique ? » (Maillet, 2003 : 81)

Effectivement, l'écrivaine écrit dans son grenier, symbole par excellence de l'élévation spirituelle. C'est ainsi que Maillet dans un procédé d'énonciation autofictif se présente comme l'écrivain public qui a quitté son enfance et qui a fait un choix que comprend mal l'enfant Radi qu'elle a été et qui est toujours au Fond de la Baie : « Ses yeux s'enfoncent au plus creux des orbites, cherchent de l'autre côté comment réconcilier les contraires. La ville au Fond de la Baie ? Le Fond de la Baie à Montréal ? Elle prend soudain un visage de vieille désabusée »

(Maillet, 2003 : 91). Ce passage illustre bien ce que vit l'écrivaine dans ce récit de l'enfant imaginaire qui, pour atteindre le bonheur, devrait réconcilier ses deux mondes sans avoir à choisir l'un ou l'autre : elle vit ce que Harel a décrit comme « L'expérience d'une plongée mémorielle troublante qui la ramène à l'enfance, au temps révolu d'une enfance utopique » (Harel, 2006 : 98). Il est clair que dans ce roman, comparativement au précédent, Maillet fait référence à Montréal de manière plus discrète, plus implicite. Elle l'a intériorisée.

## CONCLUSION

En interrogeant la condition post-exilique telle qu'elle est vécue à Montréal dans l'œuvre d'Antonine Maillet, il est possible de constater, au-delà de l'exil que vivent respectivement les protagonistes des intrigues, une progression du lieu montréalais d'énonciation qui se personnalise. En fait, il s'agit de la montréalisation même de l'auteure au fil du temps qui passe et des décennies à vivre dans la métropole. Tel qu'illustré par le tableau 1, à chaque intrigue qui se déroule à Montréal, la distance entre le lieu d'énonciation et le moi réel de l'auteure s'amenuise. Montréal entre dans l'œuvre de Maillet la même année qu'elle achète sa maison à Outremont. Elle raconte d'ailleurs les aventures et mésaventures de l'achat de sa maison vingt-cinq ans plus tard, dans le roman le moins acadien de son œuvre.

Tableau 1

Année	Genre	Lieu d'énonciation	Vie réelle de Maillet
1975	pièce	un parc public	elle achète sa maison d'Outremont
1978	pièce	une maison de Rosemont	elle a sa maison depuis 3 ans
2001	roman	sa nouvelle maison à Outremont	elle est à Montréal depuis 30 ans
2003	roman	dans l'« attique » de sa maison	elle est alors âgée de 74 ans

Dans l'ordre chronologique des quatre œuvres retenues pour cette étude, la teneur indicielle des lieux d'énonciation dévoile une intimité accrue entre l'auteure et la ville. Passant du théâtre au roman, son écriture de la ville devient plus intérieure, plus existentielle. Maillet a apprivoisé

son exil à Montréal ; elle est restée acadienne tout en devenant montréalaise, ce qui lui permet d'aller à la recherche, voire même à la quête, d'un entre-deux, si cela est possible, comme elle le tente dans *Le Temps me dure*. Radi, fille de la mer, et Radegonde, femme de la ville, partagent et interrogent leur expérience commune et respective au-delà du temps et de l'espace. Comme l'explique Marchese, l'exil permet la recherche d'un espace habitable entre passé et présent :

« Écrire l'exil, l'expérience du déracinement, ne signifie pas exclusivement raconter la rupture avec sa terre natale, le dépaysement vécu à la rencontre d'une culture et d'un espace géographiquement nouveaux. Cela signifie aussi explorer cet autre exil intérieur, le sentiment de perte de repères et de dérouté qui conduit le migrant à un questionnement profond sur son identité et son être. » (Marchese, 2006 : 51)

Pour Maillet, cette interrogation de son être et de ses racines n'est pas déroutant. Au contraire, cet espace devenu habitable qu'elle vit intérieurement entre le passé et le présent, cet entre-deux, ouvre pour elle la voie de l'avenir et ouvre, par le fait même, la voie, comme elle le dit elle-même à la fin du *Temps me dure*, pour l'écrivaine qu'elle est, « [aux] milliers de vie qui [lui restent] à recréer » (Maillet, 2003 : 263).

### Bibliographie

- Allard, Jacques, *Le Roman du Québec. Histoire. Perspectives. Lectures. Essai*. Montréal, Québec Amérique 2000.
- Gauvin, Lise, « Préface : Antonine Maillet, Montréalaise d'adoption », in: *Lire Antonine Maillet à travers le temps et l'espace*, Marie-Linda Lord, dir., Moncton, Institut d'études acadiennes, 2010.
- Harel, Simon, « Les Lieux-dits de l'écrivain public. Dispositifs écotopiques et migration dans l'œuvre d'Émile Olliver », in: *Littérature, immigration et imaginaire au Québec et en Amérique du Nord*, Daniel Chartier et al., Paris, L'Harmattan, 2006.
- Kapor, Vladimir, « L'Écriture migrante comme une écriture double. Le cas de Négoan Rajic. », *Littérature, immigration et imaginaire au Québec et en Amérique du Nord*, Daniel Chartier et al., Paris, L'Harmattan, 2006.
- Maillet, Antonine, *Évangéline Deusse*, théâtre, Montréal, Leméac, 1975.

- Maillet, Antonine, *Le Bourgeois gentleman*, théâtre, Montréal, Leméac, 1978.
- Maillet, Antonine, *Madame Perfecta*, roman, Montréal, Leméac, 2001.
- Maillet, Antonine, *On a mangé la dune*, Montréal, Beauchemin, 1962.
- Maillet, Antonine, *Le Temps me dure*, roman, Montréal, Leméac ; Arles, Actes Sud, 2003.
- Marchese, Elena, « L'Exil chez Bianca Zagolin et Abla Farhoud. La recherche d'un espace habitable entre passé et présent », In : *Littérature, immigration et imaginaire au Québec et en Amérique du Nord*, Daniel Chartier et al., Paris, L'Harmattan, (Coll. Études transnationales, francophones et comparées), 2006.
- Nepveu, Pierre, « Préface », in: Alain Médam, *Montréal interdite*, Montréal, Liber, 2004.
- Sirois, Antoine, *Montréal dans le roman canadien*, Montréal, Didier, 1968.
- Thérien, Gilles, « Le tiers exclu », in: *L'Étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*, Simon Harel, dir., Ville Saint-Laurent, XYZ, Coll. Théorie et littérature, 1992.

---

## COMMENT PEUT-ON VOYAGER DANS LES *COPIES CONFORMES* DE MONIQUE LARUE ?<sup>1</sup>

Daniel Vojtek

**Abstract:** This article proposes and explores possible interpretations of one of the most renowned Quebec novels, *Copies conformes* by Monique LaRue. Keeping in mind the tradition of travel writing, we focus our attention on the novel's intertextuality, one of the main characteristics of modern writing.

Connue surtout dans son pays, Monique LaRue, romancière et essayiste québécoise, n'est pas une inconnue en France, notamment parce qu'elle a publié à Paris son roman *Copies conformes*. Au Canada elle a remporté de nombreux prix avec *La Cohorte fictive* (1979), *Copies conformes* (1989) et *La Démarche du crabe* (1995). N'oublions pas *Les Faux-fuyants* (1982), auquel on peut confronter, dans le contexte du voyage, *Copies conformes*, roman qui nous occupe ici.

À première vue roman d'espionnage, *Copies conformes* voit son action située en Californie. Monique LaRue fait découvrir le monde de l'informatique par l'intermédiaire de Claire Dubé, narratrice et épouse d'un spécialiste en informatique.

On peut appréhender *Copies conformes* comme un faux roman d'espionnage permettant plusieurs lectures : imitation du *Faucon maltais* de Dashiell Hammett, sa "copie conforme", comme l'indique le titre, ou bien une sorte d'odyssée de la protagoniste. Il s'agit ici d'étudier *Copies conformes* à partir du motif du voyage. Par voyage, nous visons non seulement les déplacements de la protagoniste (Montréal – San Francisco), ses voyages entre le réel et l'imaginaire; mais surtout les *allées et venues* entre les deux œuvres de l'auteur (*Copies conformes* et

---

<sup>1</sup> L'article s'inscrit dans le cadre du projet VEGA 1/0237/09 La littérature canadienne-française et québécoise contemporaine dans le contexte interculturel actuel.

*Faux Fuyants*) où le motif est prégnant et les déplacements entre l'hypertexte (*Copies conformes*) et l'hypotexte (*Faucon maltais*).

« Les voyages constituent, dans l'œuvre romanesque de Monique LaRue, un facteur d'irréalisation du monde, de mise en cause des mythes contemporains et des fausses identités. Saisis tantôt sous l'angle de la fuite, tantôt dans la perspective du retour, ils jouent un rôle de révélateur chez les protagonistes des *Faux fuyants*, de *Copies conformes* et de *La Démarche du crabe*. » (Dion 2003 : 30)

Claire Dubé représente plutôt la nécessité du retour il faut s'enfuir pour rentrer. « Ainsi faut-il se déplacer pour se retrouver. Choisir de rentrer. Et chaque fois que nous partons, c'est notre désir de revenir, notre désir tout court, que nous mettons à l'épreuve... » (LaRue 1998 : 61). Son monologue intérieur constant permet également de voyager dans ses pensées les plus intimes.

### 1. COPIES CONFORMES – FAUX FUYANTS

La romancière croit aux vertus du voyage. Il constitue pour elle une manière de mettre en cause ce qu'on tient trop facilement pour le réel. Contrairement aux *Faux fuyants*, *Copies conformes* n'est pas un *road book* typique et le motif du voyage y est présent de façon indirecte. Claire rêve de son retour à Montréal, ville qu'elle oppose à la laideur, ou plutôt à la beauté artificielle de San Francisco. Montréal, qu'elle semble invoquer chaque fois qu'elle s'adresse à son mari au cours du récit, symbolise pour elle le lieu de la mémoire, du couple et de la maternité. Sa ligne de vie minimaliste – son enfant, son mari – rattache Claire à Montréal comme un cordon de sûreté et donne un sens à son existence (Canty 1996 : 326).

Si dans *Les Faux fuyants* prédomine l'image de la fuite, la narratrice de *Copies conformes* est obsédée par l'idée du retour. La Californie l'accable et elle n'a de cesse de se remémorer un Montréal concret. « Et en réalité, la seule chose qui importait, c'était de rentrer » (LaRue 1998 : 24). Si « partir, c'est mourir un peu » (LaRue 1998 : 34), comme dit le cliché, alors revenir, n'est-ce pas automatiquement revivre ou renaître ?

Contrairement aux héros des *Faux fuyants*, Claire Dubé n'éprouve pas la réalité physique du voyage. Elle appartient plutôt à « la civilisation

du *hors sol* qu'à celle de la route » (Dion 2003 : 39). En effet, c'est en avion qu'elle arrive à San Francisco et qu'elle en repart, utilisant un moyen de transport qui rend l'espace et le paysage obscurs. De plus, pendant ses déplacements en voiture, elle ne franchit pas une distance physique. Cela donne l'impression que le réseau des rues de la ville est complexe, un vrai labyrinthe. « Claire Dubé est contrainte de revoir sa conception de l'espace et, par la même occasion, du temps » (Dion 2003 : 39). En effet, « voyager dans l'espace, c'est voyager dans le temps, Einstein l'a dit il y a « déjà longtemps » (LaRue 1998 : 29).

Chez LaRue, le déplacement autorise de multiples variations. Alors que les héros des *Faux fuyants* expérimentent le voyage en quelque sorte en négatif (comme une façon de ne pas rester, de ne pas apprendre ce qui pourrait se révéler trop douloureux), comme une errance sans motif, Claire Dubé appréhende le voyage comme « une expérience de l'étrangeté du monde » (Dion 2003 : 44).

## 2. DÉPAYSEMENT, ALIÉNATION ET DÉSENCHANTEMENT DU DÉPART ET DU RETOUR

C'est d'abord le sens du déplacement et celui du retour qui méritent l'attention. À la question de la narratrice : « D'où nous venait [...] ce périodique besoin de partir ? » (Dion 2003 : 62), Claire Dubé apporte un début de réponse :

« J'avais cru, naïvement, que ce déplacement me révélerait le sens de ma vie. L'anglais, le climat, la proximité de Hollywood : j'avais cru à la magie du lieu, au miracle du voyage. Et je devais me rendre à l'évidence : pas plus cette fois-ci que les autres, je n'avais encore eu de révélation finale, ou la certitude absolue du sens de mes choix. »  
(Dion 2003 : 65)

Croire au miracle du voyage, c'est souscrire à la portée gnoséologique de la traversée de l'espace (voir Dion 2003 : 36). « Il y a un sens à nos trajets. Au moment où nous nous éloignons le plus, selon toute apparence, nous nous rapprochons! » (LaRue 1998 : 151).

Loin d'être révélatrice, l'expérience du voyage apparaît finalement comme une épreuve de la fausseté. Car il est parfois tentant de « céder

à l'illusion d'être là depuis toujours, et pour toujours » (LaRue 1998 : 91), « de tomber dans le piège de ses propres représentations » (Dion 2003 : 37). La Californie, on le sait, suscite et encourage la mythomanie à laquelle d'ailleurs s'abandonne la narratrice de *Copies conformes* quand elle succombe à l'envie de se prendre pour le personnage de Brigid O'Doorsey, qui elle-même se prend pour Brigid O'Shaughnessy, la protagoniste du célèbre *Faucon maltais* de Dashiell Hammett. Monique LaRue écrit ou bien comme elle dit « copie » ou encore « imite » son roman à partir du *Faucon maltais*. *Copies conformes* est donc un texte dérivé d'un texte préexistant dont il recycle de nombreux ingrédients, surtout les personnages.

Le retour à ce Montréal qui échappe aux clichés touristiques – Golden Gate Bridge, Transamerica Tower, Embarcadero – se caractérise au contraire par une « incroyable résistance [...] à se figer dans la moindre tradition » (LaRue 1998 : 126), avec ses « restaurants qui changent de nom, s'adaptent aux nouvelles clientèles » (LaRue 1998 : 126), ses commerces se recyclent. D'une part, pour Claire Dubé, Montréal est ce fleuve de l'impermanence donnant sens à ce qui persiste dans le changement. C'est dans la mesure où Montréal est changeant que la narratrice parvient à prendre conscience de sa vérité, qui consiste à refuser tout ce qui risque de l'enfermer dans un stéréotype ou dans un mythe féminin, d'où son questionnement sur l'amour, la maternité, l'identité (voir Dion 2003 : 38).

« Partir, revenir ; partir pour partir, revenir comme si on n'était jamais parti : dans *Copies conformes*, départ et retour représentent deux moments d'un parcours cognitif qui ne se fixe nulle part, qui oscille sans cesse entre deux pôles, entre besoin de quitter et désir de revenir. » (Dion 2003 : 39)

Cependant, dans le cas de Claire Dubé, ces deux moments coexistent en même temps et, de plus, se confondent. Ils sont tellement liés qu'ils ne représentent qu'une seule entité, un seul sentiment. Il ne s'agit que d'un seul moment, qu'on pourrait appeler perturbateur et en même temps équilibrant car il est la force motrice de tous les comportements de la protagoniste et la source de son incertitude affective.

San Francisco représente pour la narratrice un lieu où règne un autre temps, dans les deux sens du mot (*time, weather*). Les mois qu'elle y a passés

lui permettent de se mettre à distance d'elle-même. Elle parle de « l'histoire qui n'était pas la sienne et ne le serait jamais » (LaRue 1998 : 24). Si San Francisco lui apparaît étrange et irréel, c'est parce que Claire n'arrive pas à y lire les traces du temps. « Le fil du temps ne casse pas. C'est ma seule conviction possible. Je ne l'ai pas choisie, elle s'est imposée à moi » (LaRue 1998 : 9). « Le temps est la seule et unique réalité » (LaRue 1998 : 168), affirme-t-elle. Elle perçoit d'ailleurs son exil californien comme un séjour dans le domaine de l'image : « Trop connu, déjà vu. Ici, on était toujours un peu dans le film, de l'autre côté de l'écran » (LaRue 1998 : 24).

### 3. D'UNE ŒUVRE À L'AUTRE

Dans le roman de LaRue, San Francisco est le cadre d'un jeu d'imitation où « chacun essaie de se faire passer pour un autre » et dérive vers une identité fictive (voir Canty 1996 : 332). Dans ce sens, l'écriture de LaRue rappelle celle de Jean Echenoz qui, « au lieu de renforcer l'illusion du réel, référentielle, [...] renforce l'illusion romanesque et ramène le lecteur par tous les moyens imaginables à la réalité du jeu » (Malinovská-Šalamonová 2003 : 164). Le *Faucon maltais* ainsi que les films qui en ont été tirés, peuvent être lus en filigrane de *Copies conformes*. La plupart des personnages adultes rappellent ceux qui peuplent l'univers de Hammett. Excepté Bob Mason mort et le mari de Claire absent. Phil, le fils de Claire, participe au jeu d'imitation en s'identifiant à E.T., Joe est comparé à un homme préhistorique. Les histoires des enfants de *Copies conformes* trouvent leur sens à travers celles des personnages de l'extra-terrestre et de l'homme de Neandertal, de la même manière que la signification des histoires des adultes est révélée à travers celles des personnages du *Faucon maltais* (voir Canty 1996 : 332). Il faut dire que les correspondances entre l'univers de Hammett et celui de LaRue émergent du réseau de relations compliquées entre les personnages. Les protagonistes de *Copies conformes* avec leur propre indétermination ont recours à une variété d'identités fictives qu'ils empruntent principalement au *Faucon maltais*.

« Ils font appel aux vies imaginaires des personnages de Hammett comme à des boussoles leur permettant de donner un sens aux

histoires dans lesquelles ils se trouvent mêlés et d'interpréter les comportements de leurs acteurs. » (Canty 1996 : 333)

Au fil de la lecture de *Copies conformes*, il est souvent difficile de distinguer les deux niveaux textuels, et de capter la limite entre l'hypertexte et l'hypotexte, entre ce qui est propre au roman et ce qui vient d'ailleurs (du *Faucon maltais*). Il est donc nécessaire d'effectuer des retours en arrière pour vérifier où l'on se trouve vraiment dans ce perpétuel voyage entre deux fictions. Le lecteur est aussi confronté à une multitude de références ; ainsi San Francisco, l'univers spatio-temporel de *Copies conformes*, constitue un triple univers de références, où s'associent des éléments de la fiction de Hammett, du San Francisco réel et des éléments propres à *Copies conformes* (voir Canty 1996 : 333). Une narration chaotique qui ne respecte pas la chronologie de l'histoire ne fait qu'accentuer le sentiment de voyager dans un labyrinthe du temps et de l'espace.

D'autres questions liées au rôle de la modernité dans la littérature surgissent également. L'écriture de LaRue fascine par la tendresse et la puissance des motifs (comme c'est le cas du voyage par exemple), mais aussi par ses sujets originaux et actuels. Dans *Copies conformes* l'absence de limites entre le vrai et le faux, le réel et l'imaginaire, la fuite et le retour, mourir et renaître en est un exemple assez poignant.

## Bibliographie

- Canty, Daniel, « Le jeu d'imitation dans *Copies conformes* de Monique LaRue », *Voix et Images*, 2, vol. XXI, 1996.
- Dion, Robert, « L'instinct du réel: fuites et retours dans *Les Faux fuyants*, *Copies conformes* et *La Démarche du crabe* de Monique LaRue », *Voix et Images*, 2, vol. XXVIII, 2003.
- Hammett, Dashiell, *Faucon Maltais*, Paris : Gallimard 1999.
- Hammett, Dashiell, *The Maltese Falcon*, Los Angeles : Knopf 1982.
- LaRue, Monique, *Copies conformes*, Paris : Boréal 1998.
- Malinovská-Šalamonová, Zuzana, « Sens caché du roman échenozien », dans *Études françaises en Slovaquie* Vol. VII – 2002, Bratislava : Institut français de Bratislava 2003.





**III – ARRIÈRE-PAYS LITTÉRAIRE ET CONTRÉE  
LINGUISTIQUE**





**LE PERSONNAGE ÉCRIVAIN ET LA THÉMATISATION  
DE L'ÉCRITURE DANS LES ROMANS DE LA RENTRÉE  
LITTÉRAIRE 2008/2009**

**Veronika Černíková**

**Abstract:** Since the first appearance of the fictional writer as the protagonist of a novel in 1914, this character has become an important part of Quebecois literature. In the years 2008/2009, another dozen of books were added to the ever growing number of self-reflexive novels, including the writer-academic Abla Farah's polymorphous novel, *Matamore n°29*. This debut novel demonstrates how fiction writing and the fictionalization of the writer can be represented and also allows us to observe the evolution of this process through time.

La présence de l'écrivain fictif dans le roman québécois a une longue et riche tradition. C'est déjà en 1914 que *Le débutant* d'Arsène Bessette introduit sur la scène littéraire québécoise le personnage écrivain. Entre 1960 et 1995, nous pouvons compter 158 romans autoréflexifs (Tremblay 2004 : 29). Cette tendance à thématiser l'écriture, à fictionnaliser un écrivain réel ou imaginaire ne semble pas être ignorée des auteurs actuels. Une douzaine de romans au personnage écrivain ont été publiés au Québec durant la rentrée littéraire 2008/2009 dont quatre méritent d'être retenus : *Le Ciel de Bay City* de Catherine Mavrikakis, *Les Déliaisons* de Martin Robitaille, *La Canicule des pauvres* de Jean-Simon DesRochers et *Matamore n°29* d'Alain Farah. Dans ces quatre romans, l'écriture est mise en abyme de quatre façons différentes. Chez Mavrikakis, l'écriture est une nécessité, un processus thérapeutique qui aide l'héroïne à se réapproprier la parole. Elle entre en relation intertextuelle avec *Prochain épisode* d'Hubert Aquin, *Le désert mauve* de Nicole Brossard et *Le vice-consul* de Marguerite Duras. Et ce n'est que le dialogue entre les intertextes qui donne le sens à l'ensemble. Dans *Les Déliaisons*, l'ancien professeur de littérature qui aspire à devenir écrivain livre ses commentaires sur de nombreuses œuvres, pas seulement littéraires. Cette fiction métatextuelle revisite les thèmes qui

accompagnent l'écrivain fictif dès ses débuts textuels : la difficulté d'écrire, l'enfantement d'une œuvre artistique et la réécriture. L'intertextualité des *Déliaisons* dépasse, elle aussi, le cadre purement littéraire s'étendant de *La Recherche du temps perdu* de Marcel Proust à *Lucía y el sexo* de Julio Medem. Pour *La Canicule des pauvres*, Jean-Simon DesRochers prend comme le point de départ *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec qu'il renverse. Ce n'est pas un roman sur l'immeuble et ses locataires mais un roman sur les locataires d'un immeuble et sur la chaleur qui les tourmente. *La Canicule des pauvres* se situant à la limite du roman et d'un recueil de nouvelles et la multitude de personnages ne favorisant aucun d'entre eux, l'écrivain fictif ne peut pas se trouver au centre de l'intérêt. Pourtant, le livre se clôt sur la mise en abyme effectuée par un bédéiste nippon qui réunit tous les autres personnages et laisse espérer la suite hivernale de la *Canicule*. Si Mavrikakis, Robitaille et DesRochers explorent dans leurs romans respectifs les diverses modalités de l'écriture, Alain Farah se livre à l'exploitation des écritures. Rien n'est gratuit dans ce roman où les vingt-neuf voix du sujet écrivain se vouent à la mise en question de l'Histoire et de la Littérature. Avant de procéder à l'analyse de ce roman polymorphe qui nous paraît le mieux illustrer l'état dans lequel se trouve le personnage écrivain aujourd'hui, voulons suivre les traces que ce dernier a laissées dans le champ littéraire québécois.

#### UN BREF PARCOURS DE L'ÉVOLUTION DE L'ÉCRIVAIN FICTIF

À l'origine, le personnage écrivain se manifeste dans la littérature québécoise en situation dans le récit. Du point de vue de la lecture, il s'agit d'un écrivain passif qui constitue l'objet de l'écriture. Ce n'est qu'en 1960 qu'il assume un rôle actif en se transformant en sujet écrivain et en donnant par conséquent au lecteur la possibilité de suivre le mouvement de l'écriture. Cette pratique autoréflexive et autoréférentielle est propre aux romans de la Révolution tranquille<sup>1</sup> où la thématique de

---

<sup>1</sup> *Le libraire* (1960) de Gérard Bessette, *L'aquarium* (1962) de Jacques Godbout, *La jument des Mongols* (1964) de Jean Basile, *Prochain épisode* (1965) d'Hubert Aquin, *Une*

l'écriture est complémentaire de celle de la révolte. Dans les années 1970, le thème de l'écriture se marginalise en se limitant à des tardives manifestations du roman de la Révolution tranquille<sup>2</sup> et à l'œuvre de certains solitaires qui restent fidèles au personnage écrivain toute leur vie, tels Jacques Poulin, Victor-Lévy Beaulieu et Gérard Bessette. La décennie suivante s'ouvre sous le signe du retour à la figure de l'écrivain en tant qu'objet de l'écriture. La fictionnalisation de l'écrivain réel ou imaginaire est revisitée et favorise l'émergence de la fiction métatextuelle. Celle-ci, conformément à la définition de Piotr Sadkowski, se constitue en une interprétation critique incluse dans la fiction par la mise en scène de la lecture des ouvrages d'autres représentants contemporains du champ littéraire. Or, ce retour de l'écrivain-objet ne diminue pas l'importance de l'écrivain-sujet. Désormais, les deux coexistent et dialoguent même ; la thématization de l'écriture devient prétexte aux réflexions sur la littérature. Nous parlons ici des romans de Gérard Bessette, de Nicole Brossard, de Yolande Villemaire, de Monique Proulx, de Catherine Mavrikakis et dernièrement aussi de *Matamore n°29* d'Alain Farah, premier roman d'un jeune professeur de l'Université McGill qui a paru chez Le Quartanier au dernier trimestre 2008. Si nous avons mentionné qu'il s'agit d'un roman polymorphe, c'est surtout parce que la lecture doit s'effectuer d'une façon transversale et passer par plusieurs niveaux.

#### LE PREMIER NIVEAU INTERPRÉTATIF

Au premier aspect, *Matamore n°29* se présente sous la forme d'un récit autobiographique au style éclaté, à la trame assez facilement reconstituable. Un écrivain de vingt-neuf ans se souvient. Il se souvient de son séjour à Paris où il a rencontré une superbe *tennisgirl* blonde ; de son voyage invraisemblable en Pologne ; d'un week-end passé sur le yacht où ses amis, Marie-Claude et Maxime, lui ont demandé d'écrire un

---

*saison dans la vie d'Emmanuel* (1965) de Marie-Claire Blais et *L'avalée des avalés* (1966) de Réjean Ducharme.

<sup>2</sup> Telles que *D'amour, P.Q.* (1972) de Jacques Godbout et *Neige noire* (1974) d'Hubert Aquin.

texte pour leurs fiançailles ; de la lecture de son opéra sur Blinky la petite sole, à Lyon dans le cadre d'un festival de littérature ; de sa fuite de la maison à 16 ans ; d'une soirée passée en compagnie de Robbe-Grillet, etc. Il s'efforce de comprendre le mécanisme de sa maladie qu'il nomme LE-SOMBRE, de vivre avec elle ; d'accepter la mort prématurée de son ami Thomas en se rendant compte « qu'il n'y a rien de plus naïf que de croire que nous avons la vie devant nous » (Farah 2008 : 192). Ce récit, au début léger et amusant, s'étoffe en progressant et devient de plus en plus poignant. La blancheur de la première partie cède le pas au LE-SOMBRE qui n'arrête pas de hanter le sujet narrant dans la troisième et dernière partie ; le roman-tennis où LE-SOMBRE ne fait que germer se transforme successivement en roman-ombre où il ne reste du tennis que le « bop » annonciateur d'un changement de plan à la façon de la coupure cinématographique. Dans une entrevue accordée à Tristan Malavoy-Racine, Alain Farah affirme : « J'ai travaillé à partir d'épisodes vécus, qui me semblaient déjà appartenir à la fiction [...] » (Malavoy-Racine). Les bribes de ses souvenirs lui reviennent comme des échos qu'il retravaille à plusieurs reprises en les recontextualisant. Ce recyclage ne se limite pas à sa propre histoire, ce sont de nombreuses œuvres appartenant à la fiction, les histoires familiales et même l'Histoire dont il se sert pour les malaxer, pour les mâcher et recracher sous une forme nouvelle, différente. À la fin du livre, Alain Farah se pose une triple question : qui écrit, comment et pourquoi. Les réponses diffèrent selon le niveau de lecture ; au niveau de base, elles sont assez simples. C'est Alain Farah qui écrit un récit autobiographique « pour dire "Je suis vivant" » (Farah 2008 : 194). Suivant un vieux proverbe chinois : « Quand le sage désigne la lune, l'idiot regarde le doigt. », laissons tel quel le premier degré du récit pour observer de près le deuxième.

### LE DEUXIÈME NIVEAU INTERPRÉTATIF

Joseph Mariage, personnage principal à l'identité multiple et en même temps agent engagé par le narrateur pour « mettre sa vie en scène » (Farah 2008 : 194) nous donne la clef nécessaire à la compréhension du roman : « Je suis un leurre à l'ancienne, fabriqué de toutes pièces pour attraper le plus de poissons » (Farah 2008 : 195). Un leurre symbolise ici le roman qui veut attirer l'attention du plus grand nombre de lecteurs-

poissons en utilisant un filet intertextuel. Dans cette phrase-clef se trouve la réponse à la triple question qui-comment-pourquoi : L'écrivain, tel un pêcheur qui pêche les poissons pour se nourrir et pour ne pas mourir, pêche le lecteur pour s'éterniser dans sa propre œuvre. La métaphore du pêcheur est travaillée explicitement dans le roman, le 21<sup>e</sup> chapitre consacré au festival de littérature à Lyon portant le titre « Pauvres pêcheurs ». Le parallèle poisson-lecteur est aussi très séduisant dans la mesure où le sujet narrant écrivain (que nous pouvons appeler tout simplement *Matamore*) souffre d'un favisme, maladie génétique se manifestant après ingestion de fèves [sic] et dont le seul traitement est une perfusion d'anticorps de poisson. Le ludisme lié au « comment » de ce deuxième niveau de texte se reflète surtout dans la structure du roman. Celui-ci est divisé en trois parties intitulées « L'œuf – Zéro – Love », trois expressions qui expriment une même réalité : le point de départ du jeu de tennis. Alain Farah donne d'ailleurs une leçon où il explique :

« Comment compter les points au tennis ?

« Au tennis, le système des points est assez complexe.

La progression va comme suit : 0, 15, 30, 40, Jeu.

Il faut gagner six parties pour remporter un, deux ou trois sets (selon le sexe et l'importance du tournoi) pour gagner un match. » (Farah 2008 : 20)

Après le Jeu, nous revenons à Zéro, la boucle se boucle et il faut recommencer encore une ou deux fois, selon l'importance du tournoi. Dans cette métaphore, le sujet narrant/écrivain devient un joueur et le lecteur un autre. Dans ce second degré, *Matamore* n'est plus sûr de sa victoire. Selon Alain Farah : « Un narrateur, "l'architecte", pense contrôler Joseph Mariage, [...]. Pourtant, au fil des épisodes, on constate que c'est Mariage qui mène la danse » (Malavoy-Racine). Le narrateur n'est plus maître de jeu.

Le principe ludique est important aussi pour un autre genre de jeu, une énigme. Pour résoudre une énigme, il faut avoir une clef. Cette dernière est nécessaire à la lecture et compréhension du texte au second degré. Le sujet narrant, qui est parfois identifié à Joseph Mariage, est en

train d'écrire un roman, plus précisément un roman à l'œuf.<sup>3</sup> Mais ce roman à l'œuf n'est rien d'autre qu'un roman à clef. Néanmoins, le lecteur n'est pas obligé de chercher cette clef, Alain Farah la lui désigne du doigt :

« Elle sort la clef.

*La clef.*

Avec la clef, elle ouvre l'œuf.

*L'œuf.*

Puis, comme au milieu d'un vrai bon roman, tout bascule.

La Bologne troque son B pour un P.

Le Poulet dans le sépulcre sait que, maintenant, il lui faut revenir en Poisson. » (Farah 2008 : 116-117)

Au moment où la Bologne devient la Pologne et où le poulet est remplacé par le poisson<sup>4</sup>, tout se clarifie, les bribes de souvenirs commencent à se composer dans une mosaïque, dans un ensemble plus compréhensible.

### LE TROISIÈME NIVEAU INTERPRÉTATIF

Or, Alain Farah emprunte sa clef à David Lynch et à son film *Mulholland Drive*, comme s'il voulait prévenir le lecteur de son astuce et lui indiquer que la clef est empoisonnée. L'astuce est connotée déjà dans la notion de « leurre ». Ce qui se présente sous les allures d'une nourriture n'est en fait qu'un piège, le prédateur devient la proie. C'est Joseph Mariage et avec lui tous les personnages du roman qui se transforment en piège pour le lecteur car ce n'est pas la mise en cause de statut du personnage, du narrateur et du narrataire qui représente le centre

---

<sup>3</sup> Nous empruntons la terminologie à *Matamore*.

<sup>4</sup> Dans la première partie du roman, *Matamore* se souvient de la performance artistique de Jeffrey Vallance lors de laquelle un poulet surgelé dénommé Blinky a été enterré. Mais ce même Blinky se transforme dans la troisième partie du roman en poisson orange à trois yeux que Bart Simpson a pêché dans la série télévisée *The Simpsons*.

d'intérêt du roman, même pas l'action qui se déroule autour d'eux. Il est vrai que *Matamore n°29* peut se comprendre comme un hommage au Nouveau roman et à son pape Alain Robbe-Grillet, décédé en février 2008 ; cependant, l'enjeu du roman repose ailleurs. *Matamore* donne les clefs au lecteur, mais la plupart d'entre-elles sont fausses, pour l'égarer, lui faire perdre la trace. Toutefois, certaines semblent vraies : « Que nous révèle ce mystère déguisé en énigme de manière à avoir l'allure d'une astuce ? » (Farah 2008 : 195). Cette phrase est la clef qui ouvre la porte du troisième niveau interprétatif où le *Matamore* n'est plus tout simplement un pseudonyme du sujet narrant/écrivain, où LE-SOMBRE n'est plus seulement une maladie. Trois éléments importent dans la phrase précitée : « le mystère », « l'énigme » et « l'astuce ». Le mystère est déguisé en énigme qui fait semblant d'être une astuce. Les trois éléments n'en forment qu'un seul, suivant l'exemple de l'œuf qui se love dans le zéro. Le mystère, tel le doigt du sage chinois, désigne une astuce. Mais cette astuce n'est qu'un masque, il faut trouver ce qui se cache derrière elle, il faut résoudre la véritable énigme.

Le lecteur comprend assez rapidement que rien n'est de l'ordre du hasard dans le roman d'Alain Farah. Pourquoi donc *Matamore*, un vantard ? La réponse ne peut être exposée davantage au regard du lecteur. *Matamore n°29* est un titre anagrammatique ; en renversant l'ordre des lettres, nous obtenons le « 29<sup>e</sup> méta-roman ». Le chiffre 29 y symbolise sa filiation esthétique : « Le numéro 29, en fait, est un hommage à toutes ces œuvres qui ont précédé mon livre, cette série de romans, de films, de disques, de performances artistiques avec lesquels j'ai voulu dialoguer » (Malavoy-Racine). À ce niveau, il ne s'agit plus d'un roman-tennis mais plutôt d'un roman-dialogue qui se pose la question : « Comment écrire de la littérature au 21<sup>e</sup> siècle ? » (Malavoy-Racine) ; « Qui suis-je ? » se demande la littérature dans la question de Barthes (Barthes 1964 : 107) et *Matamore* fait résonner son écho : « Est-ce que je suis celui que je suis ? » (Farah 2008 : 173, 175). La réponse n'est pas des plus rassurantes : « Je ne sais pas qui je suis » (Farah 2008 : 116). Le méta-roman d'Alain Farah ne parle pas seulement de sa propre création, il met en scène l'évolution même du roman. En attribuant au *Matamore* le sous-titre *Mœurs de province* et en déclarant « Le matamore, c'est moi » (Farah 2008 : 112), Alain Farah fait revivre le roman traditionnel réaliste du modèle flaubertien. Ensuite, il s'engage dans la voie du roman

moderne en dialoguant et en commentant les romans de James Joyce et d'Alain Robbe-Grillet avant tout. Relisant de manière critique le roman moderne et s'efforçant de le parachever avec des moyens et dans un contexte différent, *Matamore n°29* se transforme en roman postmoderne. Parmi les pratiques abondamment employées, nous pouvons citer tout d'abord la mise en cause du statut de l'Histoire qui va au-delà de la constatation de son caractère cyclique (cf. la structure triangulaire du roman) pour démontrer la crise fondamentale de la conscience de l'Histoire ; ensuite la mise en scène de la filiation esthétique, liée à l'intertextualité, l'hypertextualité et la métatextualité ; et finalement l'éclatement et la fragmentation qui reflètent l'état de la société contemporaine.

Alain Farah travaille dans son méta-roman le concept postmoderne de la posthistoricité. Michel Foucault dans *L'archéologie du savoir* déclare que l'Histoire est en proie à la subjectivisation. Avec chaque récit historique, une nouvelle interprétation de l'histoire s'impose et de ce fait, il n'y a plus d'histoire, il y a des histoires : « L'Histoire dans sa conception moderne, hégélienne, c'est-à-dire unie, centrale et universelle s'établissant comme processus d'illumination progressive de la conscience, est mise en cause par des histoires apparemment échappant à toute idée de hiérarchie » (Foucault 1969 : 10). *Matamore* prétend ne pas avoir lu Hegel. Par contre, il est évident qu'il a lu Foucault et il entre en dialogue avec lui en introduisant sa propre interprétation de l'histoire où JFK est tué par un coup de patate donné par Joseph Mariage caché au 5<sup>e</sup> étage du dépôt de livres éducatifs. Le point de départ de la réécriture de l'Histoire est le fait historique que plusieurs personnes ont vu un homme à la fenêtre du cinquième étage, quoique certains en aient vu deux. *Matamore* prend les témoignages de l'assassinat et les modifie légèrement. En échangeant le côté est de l'étage où se trouve Lee Harvey Oswald à 11:40, presque une heure avant l'assassinat, contre l'ouest du bâtiment où les témoins ont vu Joseph Mariage à la même minute, il rend possible le fait que JFK ait été assassiné doublement. Or, l'histoire personnelle de Lee Harvey Oswald ressemble fort à celle de Joseph Mariage, sauf qu'après avoir été arrêté au cinéma, Joseph Mariage n'est pas, contrairement à Oswald, assassiné, il continue de vivre une autre de ses vies. Alain Farah, qui se met en scène à la fin du roman, dit à son infirmière :

« Mademoiselle, pour devenir le matamore, pour que mes histoires deviennent une histoire, il a fallu que j'engage tout mon corps.

J'ai ordonné à Mariage de tuer Kennedy pour une seconde fois, vous comprenez ? » (Farah 2008 : 205-620)

Et c'est un effort vain puisque ses histoires ne deviennent que l'une des histoires. Pour illustrer cela, Alain Farah choisit un moment clef de l'histoire moderne qui reste voilé de mystère. Il lui rajoute un ton absurde en optant pour le patatore, un canon lance-patates, comme s'il voulait répondre à Umberto Eco selon lequel « Le passé, étant donné qu'il ne peut pas être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité - avec ironie, d'une façon non innocente » (Eco 1985 : 77). Pour l'histoire québécoise, Alain Farah choisit des batailles douteuses où le hasard décide sur le sort du Québec. Il met en relief l'insuffisance flagrante des commandants Wolfe, Montcalm et Dollard pour souligner le caractère aléatoire et violent de l'histoire qui devient, répétant les mots de Stéphane Dédales, « *A nightmare from which I am trying to awake* »<sup>5</sup>.

Et c'est l'histoire qui nous ramène encore une fois à la filiation esthétique de *Matamore*. Nous avons déjà mentionné la relation intertextuelle qu'il entretient avec *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. Nous pouvons encore ajouter *Les Gommages* d'Alain Robbe-Grillet, le poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé et *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Que l'évocation se fasse par l'intermédiaire d'une citation, d'un plagiat ou d'une allusion, toutes ces œuvres interpellées mettent en relief le procédé de leur création. Elles appartiennent à la catégorie littéraire désignée par Roland Barthes comme « méta-littérature » (Barthes 1964 : 106). En même temps, les textes précités deviennent les hypotextes dont Alain Farah fait un assemblage en les transformant et en les imitant sous un régime ludique. Souvenez-vous de la phrase prononcée par Joseph Mariage : « Je suis un leurre à l'ancienne, fabriqué de toutes pièces pour attraper le plus de poissons » (Farah 2008 : 195). Autrement dit : « je suis un roman-

---

<sup>5</sup> Le cauchemar dont j'essaie de me réveiller. Cette citation tirée de l'*Ulysse* de James Joyce est en même temps le titre du 26<sup>e</sup> chapitre de *Matamore n°29*, consacré à l'histoire personnelle de *Matamore* et à la mort de son ami Thomas.

assemblage »<sup>6</sup>, « je suis un méta-roman au second degré ». En même temps *Matamore* n°29 devient une fiction métatextuelle au deuxième degré puisque Farah n'hésite pas à revisiter l'analyse de *Hamlet* effectué par Stephen Dedalus dans *Ulysse* de James Joyce.

Or, la question de la filiation esthétique ne se limite pas à la parenté littéraire. Le concept philosophique de postmodernité et de posthistoricité souligne l'importance de l'influence des arts plastiques<sup>7</sup> et le rôle du cinéma. Ce dernier mérite d'être étudié davantage puisqu'il est au roman moderne ce que la photographie était à la peinture figurative : une occasion de renouvellement.<sup>8</sup> Il y a deux films avec lesquels *Matamore* entre en dialogue direct et dans lesquels il n'hésite pas à introduire ses propres personnages : *Match Point* de Woody Allen et *Mulholland Drive* de David Lynch. Le premier compare la vie au jeu de tennis, le deuxième se déroule sous le signe de la recherche d'une clef (bleue) de l'énigme, nécessaire à la compréhension de ce polar postmoderne. Lors de sa projection, Lynch a fait distribuer aux spectateurs un préavis intitulé « *David Lynch's clues to unravel the mystery* »<sup>9</sup>. Nous y trouvons six clefs et un conseil du réalisateur : « *If you don't get it the first time SEE IT AGAIN!* »<sup>10</sup> Comme si Alain Farah voulait suggérer au lecteur de son roman (bleu) que s'il n'arrive pas à le déchiffrer lors de la première lecture, il doit procéder à une relecture. Alain Farah fait encore allusion à un troisième film *Profession : reporter*, réalisé par Michelangelo Antonioni dans lequel un reporter anglais prend l'identité de son voisin mort, dont il découvre par la suite qu'il est un vendeur d'armes. La filiation de ce film illustre le caractère travesti de Joseph Mariage, un personnage multiple, ainsi que celui de *Matamore*, un roman multiple.

---

<sup>6</sup> Le terme choisi nous paraît plus adapté que celui de collage qui ne possède que deux dimensions, tandis que *Matamore*, tel un assemblage, dispose de trois.

<sup>7</sup> Le méta-roman fonctionne non seulement comme un roman-assemblage mais aussi comme une performance artistique qui évolue dans le temps à la façon de *Blinky The Friendly Hen*, performance de Jeffrey Vallance, dont il est question dans *Matamore*.

<sup>8</sup> Cependant la question « comment crois-tu qu'on puisse penser le renouvellement des formes à l'extérieur du cadre de l'avant-garde ? » que *Matamore* se/nous pose, reste sans réponse (Farah 2008 : 152).

<sup>9</sup> Les clefs de David Lynch pour démêler le mystère.

<sup>10</sup> Si vous n'avez pas compris pour la première fois, ALLEZ LE VOIR ENCORE UNE FOIS ! »

Jusqu'ici, nous avons parlé de la parenté esthétique d'origine française (pour la littérature<sup>11</sup>) et états-unienne (pour le cinéma et les arts plastiques). Mais où est passée la québécoïté du roman si son seul ancrage au pays du Québec se fait à travers son histoire douteuse ? *Matamore n°29* est après tout un roman québécois même s'il raconte la genèse de l'art français et américain. Ou mieux : puisqu'il raconte l'évolution artistique de ces deux pays qui l'ont tellement influencé. Ce n'est que le 15<sup>e</sup> chapitre, « Mœurs des provinces », qui parle ouvertement du Québec. Il s'agit du noyau du roman qui constitue en même temps toute la deuxième partie portant le titre « Zéro ». Ce chapitre s'ouvre sur une phrase typiquement québécoise : « Je sais le nom de ma maladie » (Farah 2008 : 99). On y parle de la devise célèbre « Je me souviens »<sup>12</sup>, revisite l'histoire québécoise en mélangeant deux batailles ratées et en évoquant Parizeau, partisan de la souveraineté du Québec. On y mentionne une seule fois la littérature québécoise, encore est-ce pour souligner la faiblesse de l'un des vers de Georges Dor. On y parle de l'identité québécoise :

« Je suis triste aujourd'hui parce que Joë a décidé de quitter Montréal pour s'installer dans une province qui au moins ne fait pas semblant de ne pas en être une. Cela nous a amenés à aborder des questions importantes, nous avons parlé de ce coin de pays qui est le nôtre, qui n'est rien d'autre, justement, qu'un coin de pays, de notre province qui se raconte des histoires : elle ne sait pas dire *Je suis*, la plus simple des expressions.

La remarque de Joë m'interpelle : nous ne disons pas *Je suis*, mais *Chu*. » (Farah 2008 : 101-102)

Cette province qui ne sait pas dire « je suis » produit une littérature qui sait encore moins le faire. À la question dubitative « Est-ce que je suis celui que je suis ? » (Farah 2008 : 173, 175), elle répond « Je ne sais pas qui je suis » (Farah 2008 : 116). La littérature québécoise n'est pas explicitement présente dans *Matamore n°29*. Pourtant, elle émane du

---

<sup>11</sup> *Ulysse* de James Joyce est publié à Paris par la librairie Shakespeare and Company.

<sup>12</sup> *Matamore* ne cesse de se souvenir, ainsi le livre épouse la forme de la devise québécoise.

livre entier. Alain Farah fait un clin d'œil au lecteur avisé dès la première phrase, « Tout m'arrive » (Farah 2008 : 13), qui ressemble trop à un « Tout m'avale » (Ducharme 1966 : 9) inaugurant *L'Avalée des avalés*. Mais nous pouvons y trouver encore un autre intertexte si nous commutons le « Tout m'avale » ducharmien avec le « Tout arrive » (Aquin 1965 : 74) aquinien. « Tout m'avale » est l'une des citations québécoises les plus connues, elle se prête parfaitement à l'ancrage du texte analysé dans le contexte littéraire québécois. « Tout arrive » annonce par contre un dialogue que *Matamore* ne cessera pas de mener avec l'œuvre aquinienne du début jusqu'à la fin. La maladie, l'énigme, la prolifération des « je », le dédoublement des personnages, les thèmes récurrents de l'Histoire et de la révolution ainsi que ceux de la mort et de l'assassinat, le mouvement cyclique, l'histoire québécoise revisitée et la représentation de la mort du général Wolfe, le projet d'écrire une épopée nationale, les citations de *Hamlet* de Shakespeare, le motif du cinéma dans le cinéma, la réinterprétation de l'écriture cinématographique de Robbe-Grillet, la reprise de la citation de Flaubert « Madame Bovary, c'est moi »<sup>13</sup>, tout cela et encore davantage prouve une parenté littéraire qu'Alain Farah tente d'établir entre *Matamore*, *Prochain épisode*, *Trou de mémoire* et *Neige Noire*. Alain Farah installe à l'intérieur de son assemblage de méta-romans français un filet tissé des méta-romans québécois.

#### LE QUATRIÈME NIVEAU INTERPRÉTATIF EN GUISE DE CONCLUSION

À ces trois niveaux interprétatifs, nous pouvons ajouter le quatrième où *Matamore* n°29 devient une épopée nationale, une épopée telle que conçoit par Hubert Aquin :

« L'idée d'épopée. Mon roman sera épopée ou ne sera pas. L'épopée n'implique pas de guerres ni d'actions extérieures : les aventures originales – je veux dire originelles – sont épiques. La conscience vaut bien la Méditerranée d'*Ulysse* et les obscurations multiples du soleil intérieur sont l'équivalent des tempêtes homériques. J'écrirai une épopée. Je n'ai pas le choix : c'est mon "genre". Mais une épopée

<sup>13</sup> « Le roman d'ailleurs c'est moi » (Aquin 1968 : 19).

intérieure, originelle. Mon grand problème est d'origine : je veux la connaître, l'explorer, l'exorciser. » (Aquin 1992 : 184-185)

La quête effectuée par Alain Farah est celle des origines de la littérature québécoise ; c'est une quête de son identité littéraire. Par son roman, l'auteur veut résoudre l'énigme identitaire et finalement répondre à la question « Qui suis-je ». Mais comme le déclare Joseph Mariage à la fin du livre : « Opération plus difficile que prévu. Sommes parvenus à détruire les parois du fortin. La résistance a été féroce. Encore deux jours avant d'arriver à Bologne. Attendons instructions pour la suite » (Farah 2008 : 209). L'agent Joseph Mariage n'arrive pas à atteindre Bologne la Savante, le siège de la plus ancienne université du monde occidental. La connaissance lui échappe et il doit attendre la suite dans un prochain épisode. *Matamore* non plus n'arrive pas à combattre sa maladie auto-immunitaire<sup>14</sup>, mais au moins il se rend compte que « L'ennemi vient de l'intérieur. [...] De l'intérieur d'un cheval fabriqué par moi-même, pour m'attaquer moi-même, par surprise » (Farah 2008 : 168). LE-SOMBRE est d'ailleurs imbattable par sa substance. Le nom de la maladie est une forme anagrammatique de « resolbem ». *Matamore* a déjà troqué ses « b » contre les « p », pourquoi ne troquerait-il pas aussi un « b » contre un « v » ? De plus, les deux changements sont propres au latin des 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> siècles. Le résultat ? Le mot latin *resolvo, ere* faussement conjugué comme *resolvo, are* dans une forme conjonctive qui peut être traduite par « que je résolve, que j'éclaircisse, que j'explique ou que je décompose ». Ce vœu impératif hante tout au long son livre. Il décompose son récit pour le recomposer ensuite, il l'éclaircit, il l'explique mais il n'arrive pas à résoudre son mystère identitaire puisqu'une forme erronée ne peut que brouiller les pistes. Le roman se ferme sur un « Ça se gâte » (Farah 2008 : 209). Et oui, ça se gâte, il faut repartir à zéro. Mais il reste quand même l'espoir que quelqu'un arrivera à transformer « *le théâtre d'ombres* », que la littérature québécoise est pour le moment au Québec, en « *épopée de lumière* » (Farah 2008 : 99).

---

<sup>14</sup> Ce n'est pas par hasard que la maladie est déclenchée par l'indigestion des fèves, symbole du Québec par excellence.

## Bibliographie

- Allen, Woody, *Match Point*, UK/USA, 2005.
- Antonioni, Michelangelo, *Profession : reporter*, USA/Spain/France/Italy, 1975.
- Aquin, Hubert, *Le Journal/1948-1971*, Montréal, Leméac, 1992.
- Aquin, Hubert, *Neige noire*, Montréal, La Presse, 1974.
- Aquin, Hubert, *Prochain épisode*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1965.
- Aquin, Hubert, *Trou de mémoire*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1968.
- Barthes, Roland, « Littérature et méta-langage », in: *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- Bessette, Arsène, *Le Débutant*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1977.
- Brossard, Nicole, *Le Désert mauve*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1987.
- DesRochers, Jean-Simon, *La Canicule des pauvres*, Montréal, Les Herbes rouges, 2009.
- Ducharme, Réjean, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966.
- Duras, Marguerite, *Le Vice-consul*, Paris, Gallimard, 1966.
- Eco, Umberto, *L'Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985.
- Farah, Alain, *Matamore n°29*, Montréal, Le Quartanier, 2008.
- Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Michel Lévy frères, 1857.
- Foucault, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- Joyce, James, *Ulysses*, Paris, Shakespeare and company, 1922.
- Lynch, David, *Mulholland Drive*, France/USA, 2001.
- Malavoy-Racine, Tristan, « Alain Farah – Jouer en double », in: *Voir*, le 18 septembre 2008 :  
<http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1&section=10&article=60494>
- Mallarmé, Stéphane, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, La Nouvelle Revue Française, 1914.
- Mavrikakis, Catherine, *Le Ciel de Bay City*, Montréal, Héliotrope, 2008.
- Medem, Julio, *Lucía y el sexo*, Spain/France, 2001.
- Perec, Georges, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978.
- Proust, Marcel, *À La Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1987-1988.
- Robbe-Grillet, Alain, *Les Gommages*, Paris, Minuit, 1953.
- Robitaille, Martin, *Les Déliaisons*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 2008.
- Tremblay, Roseline, *L'Écrivain imaginaire, essai sur le roman québécois 1960-1995*, Montréal, Cahiers du Québec, 2004.

---

## GÉOGRAPHIE IMAGINAIRE DANS L'ŒUVRE DE JACQUES POULIN

Éva Martonyi

**Abstract:** In his novels, the Quebecois fiction writer Jacques Poulin traces the exploratory routes followed by early Canadians, as well as those – be they real or imagined – followed by his characters. At the same time, the exploration of intertextual relationships establishes cultural and literary itineraries outlined by the imagination of the author. Finally, kinds of trajectories are also traced by the relationships between individual words. Our inquiry into different ways of thinking about cartography also encompasses fundamental aspects of the human existence – love, friendship, desire and regret.

Un glissement sémantique est tentant, qui irait de la cartographie vers la géographie. Le premier mot serait, d'après un dictionnaire courant, « l'art de dresser les cartes géographiques et géologiques », le deuxième serait la science qui a pour objet « la description de la surface de la Terre et l'étude de ses habitants ». Le premier terme peut mener vers l'exploration des profondeurs, avec des prétentions un peu plus restreintes que le deuxième terme. Car la géographie inclut l'homme vivant dans son cadre naturel et artificiel, autrement dit la nature en tant que telle, mais aussi toutes sortes de constructions artificielles qui l'entourent.

Or, tous ces éléments sont assurément présents dans l'œuvre romanesque de Jacques Poulin. La géographie imaginaire de Jacques Poulin peut s'esquisser à partir de trois romans : *Les Grandes Marées* (1995)<sup>1</sup>, *Le Vieux Chagrin* (1989)<sup>2</sup>, et *La Traduction est une histoire*

---

<sup>1</sup> Toutes les références renverront à cette édition, abrégée comme suit : *GMa*, suivi du numéro de la page.

<sup>2</sup> Toutes les références renverront à cette édition, abrégée comme suit : *VC*, suivi du numéro de la page.

*d'amour* (2006)<sup>3</sup>. *Volkswagen blues* (1984) sera mis entre parenthèses, vu le grand nombre d'analyses consacrées à ce roman.

La géographie imaginaire se base somme toute sur la géographie réelle, qui rejoint une sorte d'historiographie réelle, dans la mesure où les épisodes charnières de la reconstitution de l'histoire du Québec peuvent être facilement dégagés dans la plupart des textes de l'écrivain<sup>4</sup>. Certaines constatations seront donc inévitablement reprises dans cette analyse, tandis que certaines autres seront complétées ou modifiées.

Or Jacques Poulin est souvent désigné comme « le plus américain des auteurs québécois ». Cette formule renvoie plutôt à une entité géographique qu'à une configuration psychologique, voire littéraire. En effet, du point de vue de la géographie *stricto sensu*, certains critiques ont remarqué un élargissement prononcé de l'espace présenté dans les récits de l'auteur. Les protagonistes cantonnés dans un lieu assez étroit au début du récit deviennent au fur et mesure des voyageurs avides de connaître des régions et des pays éloignés de leur environnement d'origine. Ainsi l'intrigue de *Le cœur de la baleine bleue* se déroule à Québec et *Volkswagen blues*, raconte le parcours des deux protagonistes à travers l'Amérique du Nord. Mais il n'y a aucun indice d'un possible élargissement vers l'Amérique de Sud. L'élargissement de l'horizon des personnages, leurs déplacements, leurs voyages sont interrompus par les périodes de vie sédentaire, d'enfermement sur soi, de longs moments passés dans la solitude.

Qu'en est-il de la géographie réelle dans *Les Grandes Marées* ? Dès les premières pages du roman, les éléments constitutifs apparaissent très clairement, la plupart des thèmes étant repris, à quelques variantes près, dans les romans à venir. Voici l'incipit des *Grandes marées* :

« Au commencement, il était seul dans l'île. Il avait un nom de code, Teddy Bear, et il s'en servait pour communiquer avec l'hélicoptère du patron : tous les samedis, le patron lui apportait du travail et des provisions pour la semaine. »

<sup>3</sup> Toutes les références renverront à cette édition, abrégée comme suit : *THA*, suivi du numéro de la page.

<sup>4</sup> Nous nous contenterons donc de renvoyer à quelques critiques qui ont relevé quasi unanimement l'évocation d'un grand nombre d'événements historiques dans les romans de l'auteur.

On apprend un peu plus tard que le protagoniste est traducteur de BD, et que son nom de code correspond à sa profession. Or, pour ce qui est des toponymes réels, le texte en contient un nombre considérable, mentionnés en tant qu'étapes habituelles du pilote de l'hélicoptère. Ainsi, les îles du fleuve Saint-Laurent, Montmagny, Cap Tourmente, l'île Madame, Rimouski, Sept-Isles figurent dans les toutes premières pages du roman. Il convient de rappeler ici brièvement quelques faits historiques auxquels le texte renvoie. L'histoire de Montmagny remonte au XVII<sup>e</sup> siècle. Le nom de la ville est donné par le premier seigneur d'une seigneurie de la Rivière-du-Sud. « Cap Tourmente » apparaît pour la première fois en 1608 sous la plume de l'explorateur Samuel de Champlain. L'Isle Madame a été colonisée par la France dans le cadre de sa colonie de l'île Royale (aujourd'hui l'île du Cap-Breton) lors du siège de Louisbourg. Elle a été nommée ainsi en l'honneur de Françoise d'Aubigné, Marquise de Maintenon, la seconde épouse de Louis XIV. À la suite de la guerre de Sept ans, l'île Royale et ses territoires tels que l'île Madame, est revenue sous contrôle britannique. Rimouski a été fondée par René Lepage, sieur de Sainte-Claire, en 1696. Originaire d'Ouagne, en Bourgogne, il échangea une terre qu'il possédait à l'île d'Orléans à Augustin Rouer de La Cardonnière, contre la seigneurie de Rimouski. Ce dernier en était le propriétaire depuis 1688, mais ne s'y était jamais établi. René Lepage installe toute sa famille à Rimouski. Au XVII<sup>e</sup> siècle, l'île Saint-Barnabé est habitée par *Toussaint Cartier*, un ermite, dont l'histoire est encore aujourd'hui entourée de mystère. Selon l'historienne Marie-Andrée Massicotte, les faits historiques sont les suivants : en 1728, Toussaint Cartier, alors âgé d'une vingtaine d'années, arrive à Rimouski et demande au seigneur Lepage, la permission de se retirer sur l'île Saint-Barnabé afin d'y vivre en ermite. Sa requête ayant été acceptée, l'ermite s'installe vers le milieu de l'île, du côté sud, où il se construit une cabane et une petite étable. Il tire subsistance de la culture d'un lopin de terre et de l'élevage de quelques animaux domestiques. Toussaint Cartier meurt le 30 janvier 1767. Dans un livre intitulé *The History of Emily Montague*, publié à Londres en 1769, la romancière Frances Brooke imagine une histoire romanesque autour du personnage de Toussaint Cartier.

Jacques Poulin, dans *Les Grandes Marées*, évoque cette histoire, mais contrairement aux versions romancées, le dialogue du narrateur et de son

interlocuteur insiste sur l'historicité des faits. « Marie dit que l'île Saint Barnabé était située en face de Rimouski, dans le voisinage de l'île du Massacre où des Iroquois avaient exterminé deux cents Micmacs à l'époque du second voyage de Jacques Cartier. *L'histoire qu'elle allait raconter était vraie et se passait en 1728* » (*GMa*, 99-101). (C'est nous qui soulignons)

Dans *Le vieux chagrin* et *La traduction est une histoire d'amour*, des éléments référentiels sont également présents. Ainsi, le narrateur de *Le vieux chagrin* se présente en ces termes : « Après un séjour de quelques années en Europe, je passais maintenant presque toujours la belle saison dans cette vieille maison » (*VC*, 10).

Or, la maison se trouve au Cap-Rouge. Le nom du village renvoie le lecteur à l'un des moments fondateurs de l'histoire du Québec. Jacques Cartier y a créé le premier village qui fut par la suite abandonné pour un certain temps, mais de nouveau repris par les Français. Pour ce qui est du troisième roman envisagé, l'île d'Orléans et la ville de Québec sont les principaux lieux où se déroule l'histoire, en dehors desquels un très grand nombre de toponymes vérifiables sont mentionnés.

Ce bref parcours de la topographie montre que les noms géographiques mentionnés dans le texte renvoient, directement ou indirectement, à l'histoire du Québec. La géographie réelle est donc inséparable de l'histoire réelle. Un exemple significatif de l'évocation parallèle du lieu et du temps historique est présenté par la narratrice de *La traduction est une histoire d'amour*. Lors de son voyage aux États-Unis, elle croit vivre un moment privilégié. En visitant le musée consacré à la piste d'Oregon, tout un réseau de sens concrets et de sens figurés se produit dans son imagination, ces éléments étant reliés à une dénomination géographique précise, en l'occurrence à la fameuse « Piste d'Oregon ».

« Juste à côté du bâtiment principal, et sans aucune clôture pour les protéger, s'étendaient de profondes ornières creusées dans le sol par les roues des chariots bâchés qui, un siècle et demi plus tôt, avaient emmené les émigrants vers les terres promises de l'Oregon. J'ai fait quelques pas toute seule dans ces ornières. Des milliers de gens étaient passés par là, le cœur gonflé d'espoir, et mon cœur à moi s'est mis à battre plus fort, du seul fait que je marchais dans leurs traces. J'étais si

émue qu'il m'a semblé entendre une rumeur confuse dans mon dos ; j'ai cru un instant qu'une caravane de chariots tirés par des bœufs s'en venait derrière moi. » (THA, 18)

Ces lignes invitent maintenant à considérer les procédés d'écriture. Du premier dédoublement géographie/historiographie, se déduisent d'autres dédoublements voire d'autres parallèles, à la fois textuels et imaginaires. Cette étude nécessite un détour par la biographie voire l'autobiographie. Géographie et historiographie portent plutôt sur un ensemble, sur un groupe d'individus, tandis que biographie et autobiographie portent sur l'individu et son écriture. En l'occurrence il s'agit de traduction, d'intertextualité voire de transfictionnalité. La géographie réelle et la géographie imaginaire relient ainsi pratiquement tous les récits fondateurs présents dans la mythologie personnelle de Jacques Poulin. Or, l'aspect collectif et l'aspect individuel étant inséparables, l'évocation d'une configuration particulière des origines, à la fois individuelles et collectives, caractérise cette œuvre.

*Le Vieux Chagrin*, par exemple : « Sur les rives du Saint-Laurent, où il vit retiré en compagnie du chat 'Vieux chagrin', un écrivain épie jusqu'à l'obsession l'inaccessible silhouette d'une jeune femme dont le voilier est venu mouiller dans une anse du fleuve » - voici ce qu'on peut lire sur la quatrième de couverture de l'édition de 1989. Le lecteur y retrouve facilement quelques-uns des thèmes préférés de l'auteur : la mise en scène de l'acte d'écrire, ou plutôt la recherche de l'inspiration, les blocages et les relances d'un écrivain qui porte, ici aussi, un nom évocateur, celui de Jack Waterman.

L'intrigue se déroule sur un fond intertextuel riche et fortement mis en valeur : d'une part, les *Mille et une nuits* et, d'autre part, la figure spectrale de l'auteur américain, Ernest Hemingway, pour s'en tenir à ces deux seuls réseaux. La figure de Shéhérazade est présente en filigrane tout au long du roman. Elle envoie à l'acte de conter et même au-delà, à la transformation du réel par le langage. La géographie imaginaire, au second degré, tient alors au déplacement dans le texte, à la recherche des mots. Le texte produit et donné à écouter voire à lire prétend avoir un effet sur la vie, tels les contes de Shéhérazade qui prolongent la vie de la narratrice en entretenant la curiosité du roi et l'empêchent de prononcer l'arrêt de mort.

Pour ce qui est de l'auteur américain, il faut revenir au sens propre du mot géographie ; en effet Key West, en Floride, mentionné aussi à plusieurs reprises, n'est pas seulement le point le plus au Sud des États-Unis, mais encore l'endroit où l'on peut visiter la maison d'Hemingway. Or l'auteur américain joue également un rôle important dans d'autres romans de Jacques Poulin ; le narrateur des *Grandes marées* prétend :

« A la vérité, tout ce que je savais sur l'art d'écrire, je l'avais appris en lisant des interviews d'Ernest Hemingway, et d'ailleurs ces lectures remontaient à une époque où je n'étais pas encore écrivain. » (*GMa*, 23)

Dans l'intrigue du *Vieux chagrin*, un événement ancien qui s'est déroulé à un endroit précis et à un moment donné de l'histoire collective réapparaît sous forme de symbole. Il est attesté que Samuel de Champlain est parvenu à l'embouchure du fleuve Saint-Laurent. Dans le roman, une femme mystérieuse arrive en voilier, en réactualisant, de cette façon-ci, une « version miniature » de l'événement. Le voilier de la femme emblématise l'exploration, le vagabondage, mais aussi du déplacement répété et nécessaire pour « trouver les mots ».

Malgré les traces aperçues dans une caverne par le narrateur, l'incertitude subsiste. Cette femme, existe-t-elle vraiment? Le narrateur ne le saura jamais. Vision ou perception? En tout cas, il lui arrive quelque chose de surnaturel :

« Je venais de tourner la tête, quand je vis brusquement ou je crus voir, à travers une éclaircie du brouillard, le voilier de Marika qui glissait sur l'eau comme un bateau fantôme. » (*VC*, 143)

Les traces qu'il trouve dans le sable le dérangent plus qu'elles ne le rassurent : « Les traces de pas qui étaient juste à ma taille » (*VC*, 148).

Pourtant, rien n'indique un état psychotique ou un dérangement mental quelconque. Le récit se situe plutôt entre le réel et le magique. Les méandres de la création sont explorés par des voies multiples et, chemin faisant, le sentiment de réminiscence et de nostalgie mènent l'écrivain à la reconnaissance du caractère évanescent du projet romanesque. Le jeu des questions-réponses entre lui et la Petite (figure non moins mystérieuse d'ailleurs) n'aboutit pas à une conclusion, mais à la remarque

du narrateur : peut-être s'est-il trompé, peut-être son frère n'a-t-il pas dit la vérité en prétendant qu'il l'avait lui-même même rencontrée.

« Et il m'est venu une deuxième idée, encore imprécise, que je n'arrivai pas à mettre en mots. Je me sentais vieux et fatigué. Pourquoi en vieillissant était-il si difficile de trouver les mots ? » (*VC*, 153)

La recherche des mots, l'une des obsessions du narrateur rejoint une interrogation plus profonde, celle de son identité, en remettant en question en même temps son intégrité psychologique. Car la deuxième idée qui lui vient à l'esprit n'est pas moins surprenante. « Marika n'existait pas vraiment, elle n'était que la projection d'un désir, une partie de moi-même, ma moitié féminine, ma douce moitié » (*VC*, 153).

Alors, le voyage imaginaire, celui du voilier, est doublé du voyage imaginaire dans le livre à faire. Voyage et géographie imaginaires se mêlent pour aboutir à un texte, celui du récit qu'on est en train de lire. L'auteur propose, de cette manière, un parfait exemple de la mise en abyme telle qu'elle figure dans le récit spéculaire.

Dans ce même récit, le thème du déplacement et de la sédentarité, l'alternance de deux modes de vie évoqués sur le registre mi-réel mi imaginaire, est figuré par la maison qui a voyagé :

« C'était la maison de mon enfance. Bien des années auparavant, elle avait fait partie du village de Cap-Rouge. Mon père l'avait fait déménager dans la baie, où il n'y avait personne, parce qu'il voulait avoir la paix. Elle avait été mise sur une embarcation à fond plat, moitié radeau, moitié barge, et elle avait été transportée de l'autre côté du fleuve et installée au milieu de la baie. Mon père et d'autres hommes étaient déjà rendus sur la grève et regardaient venir la maison sur le fleuve. Dans mes souvenirs, j'étais moi-même à bord de cette embarcation, mais c'est peut-être une chose que j'ai imaginée, car j'étais tout petit à cette époque. » (*VC*, 10-11)

Or, les souvenirs s'effacent à mesure que la maison devient chaque année de plus en plus délabrée. « Elle tombait en ruine plus rapidement qu'il ne m'était possible de la réparer » (*VC*, 10). Le thème de la réparation de la maison réapparaît systématiquement tout au long du récit. Les filles d'une sorte d'orphelinat viennent réparer le toit, mais le problème est apparemment plus sérieux, car le papier peint déchiré

prouve que toute la construction est ébranlée et nécessiterait une refonte plus considérable. Refaire la maison revient à revivre son passé. Les impressions demeurant dans sa mémoire font partie des pièces à reconstituer. Car, par l'image de la maison ancienne, le fonctionnement de la mémoire est de nouveau interrogé. Dans le chapitre *Les pièges de l'amour et de la douceur* on lit ceci :

« Ma mémoire est bizarre : elle oublie presque tout, et cependant elle retient des détails insolites. Mon plus lointain souvenir remontait à l'époque où la maison de bois, pourtant déjà vieille, n'avait pas encore fait son fameux voyage sur le fleuve à bord d'une embarcation à fond plat qui devait la transporter jusqu'à ce rivage, au milieu de la baie, ou depuis lors elle appuyait contre la falaise sa carcasse déglinguée. » (VC, 15)

Le narrateur qui semble accepter momentanément l'immobilité dans le temps et dans l'espace du récit, a pourtant beaucoup voyagé auparavant. « La vie sédentaire ne me convenait que dans la mesure où elle facilitait mon travail » – pouvait-on déjà lire dans les *Grandes marées* (GMA, 23). Ici, l'idée est développée :

« Et j'ai fait des voyages. J'ai acheté le minibus Volkswagen et j'ai commencé par faire le tour des États-Unis. Ensuite j'ai mis le Volks sur un cargo et je suis allé en Europe : je voulais voir les villes dont j'avais entendu le nom quand j'étais petit... » (VC, 99)

Il s'agit donc, cette fois-ci, d'un vrai moyen de transport, et non pas d'une maison qui a voyagé, le vieux Volkswagen étant capable de parcourir de longues distances, comme on le sait depuis le fameux roman *Volskwagen blues*.

« Entre deux livres, j'avais sillonné les routes du Canada et des États-Unis au volant de mon vieux minibus Volkswagen. J'avais même fait transporter celui-ci en Europe pour visiter quelques pays. Et parfois, il m'était arrivé d'écrire en voyageant, le vieux Volks devenant alors ma maison, mon restaurant et mon bureau. » (VC, 57)

L'alternance des périodes d'immobilité et de déplacements n'exclut pas le fait que « certaines pages, dont l'action se passait à Québec,

avaient été écrites sur une plage de Key West, ou dans la baie de San Francisco, ou bien dans un parking de l'autoroute du Soleil, en France, Florence, Venise, Vienne ou Prague. » (*VC*, 73-74). D'ailleurs Jacques Poulin, après 15 ans passés à Paris et dans le Midi de la France, retourne, à l'âge de 65 ans au Québec, car il souffre trop du mal de pays.

Or, le passage extrait du chapitre *Le paradis terrestre* dans *Le vieux chagrin* éclaire sur sa façon d'utiliser les fragments mi-réels, mi-imaginaires. Il s'agit d'un véritable morceau de bravoure. L'auteur y rappelle avec l'intensité coutumière de son écriture, le moment privilégié qu'il a vécu, cette fois-ci à Venise. En voici le prélude, pour continuer la métaphore musicale :

« Qu'est-ce que le bonheur? Une illusion, un rêve que l'on poursuit durant toute sa vie...et que l'on croit à certains moments avoir atteint. Cela m'était arrivé un jour à Venise. » (*VC*, 130)

En flânant dans ruelles de Venise, le narrateur découvre une petite place. Ébloui par les lumières, enchanté par la couleur des décors, il se sent comme ravi, ému, saisi d'admiration. Mais lorsqu'il souhaite revenir, le lendemain au même endroit, il est incapable de retrouver cette petite place. Tous ses efforts sont vains. Il conclut :

« J'errai dans les rues toute la journée, et même le lendemain, sans pouvoir retrouver la petite place qui m'était apparue comme le paradis... Et je ne sais même pas aujourd'hui si elle existe vraiment. » (*VC*, 132)

Il s'agit là de la meilleure illustration de ses difficultés à séparer le réel et l'imaginaire. Même s'il s'agit d'un lieu aussi réel que Venise, l'inspiration fonctionne à partir des images dont il est incapable de dire si elles appartiennent seulement à ses souvenirs ou à la réalité, au même titre que l'image de la maison voyageant sur la rivière, évoquée plus haut, ou cette petite place pleine de merveilles, aperçue à Venise. Exactement comme la femme dont il ne voit que les traces et qui disparaît avant qu'il puisse la rencontrer. Il croit l'avoir aperçue juste une seule fois, telle une vision, dans une espèce de brouillard. Le caractère éphémère des souvenirs, la fugacité des moments privilégiés nourrissent l'écriture, sans

qu'on puisse dire effectivement s'il s'agit du réel ou non. Peut-on alors distinguer la géographie réelle de la géographie imaginaire ?

Le narrateur croit être amoureux de la femme qui n'existe que dans son imagination ce qui provoque des effets sensoriels :

« Sur la grève, l'odeur du varech me semblait plus lourde que d'habitude... Je voyais mieux les couleurs : les nuances discrètes du vert dans le feuillage des arbres, le bleu du ciel qui était foncé au-dessus de ma tête, plus pâle à l'horizon, le scintillement argenté de la lumière sur le fleuve, les taches vives que mettaient un peu partout les vêtements, les fleurs, les goélands, les bateaux et les toits des maisons. » (*VC*, 133-134)

Mais ce n'est qu'une illusion, l'objet de son désir restant insaisissable puisqu'il appartient à l'irréel, au domaine des fantasmes.

Ce questionnement constant du rapport du réel et de l'imaginaire, de l'écriture et de ses prolongements ne l'empêchent pas pourtant d'adopter un ton ludique, voire ironique. Le chapitre suivant, qui enchaîne sur les questions de l'écriture et de la lecture, sous forme de dialogue mené entre le narrateur-écrivain et la Petite, dialogue de caractère plus explicite, joue sur le registre de l'autodérision, à l'exception peut-être de la remarque suivante :

« Je voudrais écrire la plus belle histoire qui ait jamais été écrite. Mais c'est difficile, c'est vraiment trop difficile pour moi, je n'y arrive jamais, alors chaque fois il faut que je recommence. » (*VC*, 137)

Effectivement, le lecteur a l'impression de lire toujours la même histoire, chaque fois recommencée, tournant autour des mêmes thèmes, en partant des mêmes interrogations.

Les événements présentés comme les aléas de la vie privée du narrateur sont solidement ancrés dans la réalité géographique mais aussi dans un réalisme psychologique. Le narrateur est déchiré par son divorce, par la solitude et la tristesse : il n'a qu'une envie, changer de vie, quitter l'enseignement et se mettre à écrire. Dans un chapitre du *Vieux chagrin* la géographie réelle rejoint, de manière plus profonde, d'autres motifs récurrents comme le désir, la sexualité refoulée, absente, ou sublimée. Il s'agit d'*Un nouveau monde*, qui présente le séjour du narrateur aux

Éboulements et à Saint-Joseph-de-la-Rive – deux endroits réels, réputés pour leur beauté. Mais la route pour y accéder est abrupte, très dangereuse. Le lecteur, habitué au sens dédoublé et détourné des mots et des toponymes, ne peut s'empêcher de prendre l'expression « descente dangereuse » au sens figuré. Tomber réellement dans un précipice signifierait alors : se perdre entre le passé et le présent. Le narrateur va retrouver sa femme divorcée et son amant, un épisode qui renforce son sentiment d'incertitude. Au lieu d'éprouver un désir, il en ressent plutôt l'absence. Il n'est pas capable d'autres sentiments amoureux que ceux qu'il ressent pour un fantôme, pour une femme dont l'existence même est remise en question.

Parallèlement aux couples immobilité/mobilité, masculin/féminin, une troisième série d'oppositions se dégage, notamment entre les langues. La traduction étant déjà au centre de la narration des *Grandes marées*, sous forme des difficultés d'adaptation des BD anglaises en français, devient le thème majeur dans *La traduction est une histoire d'amour* où une traductrice d'origine irlandaise se met à traduire en anglais les romans rédigés en français de l'écrivain nommé Waterman (!). La narratrice se souvient d'une citation de Jorge Luis Borges :

« Le métier de traducteur, disait Borges, est peut-être plus subtil, plus civilisé que celui d'écrivain [...] La traduction est une étape plus avancée. » (*THA*, 23)

Ce qu'il faut faire, d'après elle, c'est « se couler dans l'écriture de l'autre comme un chat se love dans un panier. On doit épouser le style de l'auteur » (*THA*, 41).

Cette traductrice semble avoir les mêmes obsessions que le narrateur des romans précédents. Avant de s'installer dans une maison solitaire, mise à sa disposition par l'écrivain, elle a beaucoup voyagé. Tout en voyageant, elle a même fréquenté quelques-uns des lieux mythiques de la géographie imaginaire des autres narrateurs :

« Après mon bac en traduction, j'ai voyagé aux États-Unis sur le pouce – l'écrivain dirait en stop. Je voulais me mettre du plomb dans la tête. Le hasard des rencontres m'a menée le long de la côte atlantique jusqu'à Key West. Ensuite je suis remontée à La Nouvelle Orléans et, de là, j'ai gagné San Diego en longeant la frontière du

Mexique. La Californie était ce que j'avais vu de plus beau dans ma vie, alors j'ai flâné, travaillé [...] je me suis rendue à San Francisco. »  
(*THA*, 17)

Deux nouveaux réseaux thématiques jouent étroitement avec ceux qui sont évoqués ci-dessus. Le premier renvoie aux éléments aquatiques. Les images aquatiques sont omniprésentes, l'eau symbolisant l'élément matriciel. Les personnages du roman ne s'éloignent jamais trop de l'eau, la marée basse et la marée haute rythment leurs vies. Ils pratiquent régulièrement la natation, et les nombreuses baignades soulignent une opposition thématique : chaleur vs froid, nudité vs recherche du confort dans la proximité des corps. Et même à l'intérieur de la maison, l'eau est souvent évoquée, par exemple dans la scène qui se déroule sous la douche (*VC*, 76-79). Bungalow, une femme d'un certain âge, jouant le rôle de mère adoptive d'une jeune fille, appelée la Petite, orpheline et abusée par son père adoptif, se trouvent ensemble dans la cabine de douche et le narrateur est invité à les rejoindre. La réunion innocente de ces trois corps sert de figure de reconstitution d'une famille. Or, cet idéal constamment poursuivi ne sera jamais réalisé au niveau des récits de Poulin. À la fin de l'histoire, la Petite, enfant maltraitée mais guérie, sera adoptée enfin par le narrateur. Dans *La traduction est une histoire d'amour*, les personnages semblent retrouver le calme et le bonheur : la jeune fille longtemps recherchée sera retrouvée et adoptée par la traductrice et l'écrivain. L'acte d'adoption est ainsi un motif récurrent des romans de Jacques Poulin, mais dans les deux cas, la famille reconstituée réalise une configuration insolite.

Le deuxième réseau symbolique concerne un objet quasi magique, un coffre. Déjà mentionné dans *Les grandes marées*, ce coffre aux ferrures dorées est l'emblème des secrets du passé (*GMa*, 126-127). Ouvert et refermé plusieurs fois au cours du récit du *Vieux chagrin*, la Petite y trouve des trésors divers. Et, finalement, c'est le coffre qui conservera le document de son adoption.

Les constantes de l'écriture pourraient se résumer ainsi : En premier lieu, la transposition des fragments d'une géographie et d'une histoire réelles constituent par couches superposées l'imaginaire de l'auteur. Ces constantes tiennent à un réseau d'intertextualité très riche et très varié, mais quand même délimitée dans le temps et l'espace. Des contes des

*Mille et une nuits* jusqu'aux auteurs contemporains, en passant par Kafka, Steinbeck et Hemingway, etc., un grand nombre de textes sont mentionnés.

Ensuite, il faut mentionner la réflexion sur l'écriture et sur l'acte d'écrire, caractérisé par les hésitations et les lenteurs du narrateur, reflétant vraisemblablement celles de l'auteur. Ce n'est pas pour rien qu'il se nomme « L'écrivain le plus lent du Québec » (*GMa*, 22). On sait que pour Jacques Poulin l'écriture est une occupation quasi exclusive. Pourtant, il ne publie que tous les quatre ans un récit et encore est-ce un récit peu volumineux. En se limitant à l'essentiel, il invite aussi son lecteur à une lecture lente, afin de pouvoir explorer le maximum de « pistes ».

En effet tous ces textes, surtout ceux qui ont été choisis pour une analyse aussi bien « géographique » qu'« historiographique » (en évitant soigneusement la « cartographie » - terme qui risquait de conduire sur de fausses pistes!) fonctionnent à partir de la métaphore de la piste et des traces. D'après le dictionnaire, une piste serait, en sens concret, la trace laissée sur le sol par l'homme ou les animaux, mais en un sens abstrait, une piste s'utilise en tant qu'indice permettant d'orienter toutes sortes de recherches, en l'occurrence celles du sens caché ou perdu.

Les textes sont parsemés d'indices, ce qui montre la prédilection de l'auteur pour les histoires à énigmes. Dans *Le Vieux Chagrin*, la femme énigmatique est la force organisatrice de l'intrigue romanesque. Dans *La Traduction est une histoire d'amour* une véritable énigme tracasse les personnages, à savoir : qui est la jeune fille en danger et dont la figure apparaît d'abord à travers les indices concrets pour devenir un personnage du roman comme les autres ?

Intertextualité, traces, pistes, énigmes, jeux subtils de la mise en texte, tous ces éléments mènent à la notion de « transfictionnalité ». Cette notion a été proposée récemment par la critique littéraire, afin de créer « un terme fédérateur regroupant les diverses pratiques ayant en commun de donner à la fiction (personnages, intrigues, univers fictifs) un prolongement au-delà des limites de l'œuvre. Elle regroupe donc tout aussi bien les suites et continuations, autographes ou allographes, que le retour des protagonistes, les biographies de personnages, les cycles et séries, les « univers partagés ». Cette définition, proposée, à vrai dire, dans un contexte légèrement différent, convient parfaitement à Jacques Poulin. Transfictionnalité alors, mais à l'intérieur du même univers textuel, où chaque élément de la narration, chaque figure stylistique peut

et veut renvoyer à un autre ; tous les éléments sont prolongés, tous les éléments vont au-delà des limites d'un récit particulier ; chacun trouve un écho, une variante ou un développement dans un autre récit.

Et, pour finir, voici l'opinion que la narratrice de *La traduction est une histoire d'amour* formule à propos d'un de ses auteurs favoris :

« J'aime bien les romans de Modiano... [...] Ses livres ressemblent à la vie. Ils contiennent des souvenirs imprécis, des photos jaunies, des sentiments vagues, des chansons d'autrefois, des rencontres de hasard, des conversations dans les cafés... Et le lecteur doit reconstruire tout ça, comme s'il s'agissait d'un casse-tête. » (*THA*, 21-22)

Casse-tête? Peut-être. Mais plutôt plaisir, plaisir d'explorer des pistes, de découvrir des liens entre réel et imaginaire, de se perdre quelquefois dans le dédale des mots, longtemps recherchés et difficilement (re)trouvés par l'écrivain, mots perdus dans le sable, effacés et effaçables, mais toujours reconstituables.

### Bibliographie

- Boisclair, Isabelle, « Masculinité et maternage dans *Le vieux chagrin* de Jacques Poulin », in: *Voix et images*, vol. 32, no 2, (95) 2007.
- Demers, Jeanne « Besoin de tendresse, over ou Jacques Poulin conteur », in: *Études françaises*, vol. 21, no 3, 1985.
- Poulin, Jacques, *Les Grandes Marées*, « Babel » coédition Actes Sud-Leméac, 1995, (première édition 1978).
- Poulin, Jacques, *La Traduction est une histoire d'amour*, Leméac-Actes Sud, 2006.
- Poulin, Jacques, *Le Vieux Chagrin*, Leméac-Actes Sud, 1989.
- Poulin, Jacques, *Volkswagen blues*, éditions originale Actes Sud/ collection Babel, 1984.
- Sanaker, John-Kristian, « Jacques Poulin, romancier historien – sans en avoir l'air », in: Beïda Chikhi et Marc Quaghebeur (dir.) *Les Écrivains francophones interprètes de l'Histoire. Entre filiation et dissidence*, Bruxelles Peter Lang, 2006.

## HYBRIDATION DE DISCOURS ET JEUX LITTÉRAIRES DANS LES ROMANS DE JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

**Petr Vurm**

**Abstract:** The novels of Jean-François Chassay are examples of what may be called the “scholarly novel.” The author, a professor at the University of Quebec in Montreal, is influenced by both the history of science and literary criticism, a double interest that results in the superimposing of scientific and literary discourses in the novel. Using the definitions of discourse by Michel Foucault and Dominique Maingueneau, we analyze the consequences of this way of structuring the novel. We focus on three areas, namely the ambiguous character of the discourse shifters, the dialogic principle, and the hybridization of the two discourses.

Jean-François Chassay est professeur d'études littéraires, critique, spécialiste du roman québécois et américain. Admirateur des Oulipiens – notamment de Raymond Queneau et Georges Perec, il l'est aussi d'auteurs postmodernes américains tels Don DeLillo, Robert Coover, William Gaddis, Paul Auster. Passionné de littérature et lecteur avide, il est l'auteur d'une œuvre qui présente une remarquable cohérence formelle et thématique et suit le courant de ses passions littéraires et intellectuelles : penchée sur les apories de la communication dans le Québec et l'Amérique modernes et postmodernes, sur le rôle de la ville dans la vie sociale et individuelle, sur la place de l'Amérique dans le monde, mais avant tout, sur la place de la littérature dans notre vie.

Inspiré par Perec et de Queneau, il ne cesse de souligner l'importance d'une préparation minutieuse de la charpente de chaque roman avant l'entreprise de l'écriture, et fidèle aux Oulipiens, se prescrit un système de contraintes, dont il attend qu'il accroisse sa liberté de création. Ainsi chacun des chapitres de son roman *Les ponts*, reprend un incipit célèbre de la littérature mondiale; dans les *Taches solaires*, chacun des chapitres contient une référence au ciel et à l'eau, la structure de *L'Angle mort* respecte une loi de symétrie. Son dernier roman, *Sous*

*pression*, composé sous la forme décimale de dix chapitres et dix intermèdes impose une lourde contrainte existentielle à chacun des narrateurs qui s'adressent successivement à un *tu*, ami et suicidaire : ils doivent le convaincre de renoncer à son projet avant l'heure fatidique de minuit, pile.

L'univers romanesque des six romans accuse une cohérence surprenante. Ainsi par exemple, Claire, amie de Charles, personnage principal des *Taches solaires*, est la confidente de Stéphane dans *L'Angle mort* et l'un des cinq protagonistes du roman *Les ponts*. Camille, l'un des compagnons de Charles, est le cuisinier de *L'Angle mort*. D'autres personnages reviennent d'un récit à l'autre et participent à une imbrication d'histoires individuelles, familiales et collectives. L'ensemble des romans publiés de Jean-François Chassay semble déjà former un univers indépendant, où se déploie une réflexion sans cesse reprise, entre science et littérature sur les questions simples et insolubles de la vie et la mort, de la filiation, du monde et du temps présent pris entre passé et futur.

L'œuvre de Jean-François Chassay offre au plaisir et à la sagacité de la critique littéraire toutes les facettes de son intertextualité, à son émerveillement, ses figures rhétorique et son jeu de l'ironie mais il est un aspect de l'œuvre qui, pour l'instant, paraît plutôt négligé dans les approches narratologique ou thématique, c'est celui de la maîtrise d'une érudition générale avec laquelle l'auteur traite de ses sujets et de l'habileté éblouissante avec laquelle il est capable de changer de registres de langue, de styles, d'idées, de concepts et se poser en maître du discours : discours hybride par constitution puisqu'il passe de l'un à l'autre, les mélange d'une manière sophistiquée pour créer un monde littéraire à la hauteur du monde réel. Ainsi voisinent le discours scientifique, le populaire, le journalistique et l'historique, celui de la publicité et celui de la physique quantique, de l'astronomie et de la gastronomie, le discours technique sur la construction de canaux en Europe et en Amérique ou sur la construction de ponts, la chronique canine, et celle, psychologique, des lubies sexuelles de personnages en vue. Aux considérations positivistes de la chimie ou de la biologie se mêlent de petites anecdotes spirituelles, telle celle-ci :

« un disciple vient voir Bouddha « maître maître je suis parvenu à marcher sur l'eau de la rivière et j'ai pu traverser. » « Et ça t'a pris combien de temps, d'efforts, mon fils, pour parvenir à une réussite

aussi stupéfiante? » « Dix ans maître, dix ans de travail ardu. Ah dommage, parce que pour quelques pièces seulement tu pouvais traverser en barque. » (Chassay, 2007a : 36)

Ce mélange, souligné à dessein, donne le sentiment d'une image éclectique, bariolée qui persiste à la sortie de la lecture d'un roman de Jean-François Chassay. Pourtant, ce mélange s'effectue sous la condition d'une cohérence formelle élevée, et rien, ou presque n'est laissé au hasard dans cette écriture. Aussi doit-on s'interroger sur la raison des effets d'un roman qui utilise autant le bruit discursif de la société. L'analyse du discours, des discours, compris dans le roman paraît indispensable à compléter une analyse purement narratologique ou thématique. Cependant, le propos est bien trop vaste si l'on en considère l'objet comme « un ensemble d'énoncés en tant qu'ils relèvent de la même formation discursive » (Foucault, 1969 : 14), d'énoncés ou de traces d'actes de communication dont la relative cohérence tient à une détermination socio-historique commune. D'autant que, selon le même Foucault, le discours est à la fois événement et chose, et quoiqu'il en soit de sa détermination, garde l'opacité du singulier, de l'évènement. C'est la condition de toute œuvre humaine et *a fortiori* de l'œuvre romanesque d'être irréductible à l'analyse systématique :

Il s'agit de saisir l'énoncé dans l'étroitesse et la singularité de son événement, de retourner les conditions de son existence, de fixer au plus juste les limites, d'établir ses corrélations aux autres énoncés qui peuvent lui être liés, de montrer quelles autres formes d'énonciation il exclut. (1969 : 40)

Il s'agit donc de ne pas de perdre de vue que le roman n'est pas réductible à un objet sociologique ou idéologique. L'œuvre de Jean-François Chassay est la création d'un roman québécois et s'inscrit dans une tradition encore à inventer. Cela posé et compris, nous limiterons notre étude à celle de quelques traits discursifs, à trois d'entre eux, constants et repérables dans les romans de Chassay : ambiguïté discursive, principe dialogique et archidiscursivité scientifique et poétique.

L'une des constantes du projet d'écriture de Chassay s'inscrit dans la lignée d'une déconstruction critique des clichés, idées reçues, stéréotypes

socioculturels, idiolectes, traces d'un savoir institutionnalisé ou ritualisé, noyaux ou fragments d'idéologies plus ou moins structurés, tout le bruit social, dont il s'empare et fait matière et forme de son roman : « Cette décennie m'agressera toujours par sa naïveté et son narcissisme - ah ! les insignifiantes mièvreries hippies ! » (Chassay, 2007a : 52). La conscience du pouvoir du cliché dans *Sous pression* est d'autant plus forte qu'il touche l'image populaire du scientifique :

« Faut que j'évite de tomber dans le cliché. Dans le discours traditionnel, les gens attribuent une éternelle froideur aux scientifiques. Il est vrai que les gens croient que les médecins ne rêvent que de jouer au golf, que les avocats sont tous véreux, les chômeurs paresseux et les poètes hystériques. Les clichés sont légion, renversons la légion. Marie Curie froide ? Galilée ? Watson ? » (Chassay, 2007b : 100)

C'est pourquoi Chassay se plaît à déconstruire les idées reçues à la manière d'un jeu permanent, jeu sérieux quand il mène à la prise de conscience qu'il ne faut ni se fier aux apparences, ni choisir la solution la plus immédiate. Si ce travail de déconstruction est un jeu littéraire de l'auteur aux dépens de son lecteur, il l'est pour son plus grand plaisir. Ainsi Chassay réussit à mener le lecteur par le bout du nez, pour le détromper, ou non, plus tard s'il s'agit d'un récit à pointe, se terminant par une surprise, mais le plus souvent il joue avec les qualités du discours ou plutôt, avec ses défauts, dont le plus manifeste est celui de l'ambiguïté discursive. Il est attendu de tout discours une inscription déictique, personnelle, spatiale ou temporelle. Un discours littéraire incomplet, lacunaire, aux blancs et aux traits vides, (Roman Ingarden), devient forcément ambigu et se prête à une semblable déconstruction de la lecture.

Un chapitre de *Laisse* exploite le manque d'embrayeurs qui laisse flotter l'identité de son locuteur : et tout porte le lecteur à croire, selon ses préjugés et présuppositions, qu'il s'agit d'un *homme* expérimenté, écrivain de polars et de textes politiques, puisque le monde du crime comme celui de la politique sont plutôt masculins :

« Quatorze ans déjà à mon actif. Quatorze romans policiers, à trente-cinq ans à peine. Et un roman policier, on ne peut pas l'imaginer en

dehors du monde urbain. Je suis un être profondément, viscéralement urbain. » (Chassay, 2007a : 28)

« Pour vivre, j'écris des textes de mercenaire. [...] J'ai même rédigé des discours de politiciens qui devaient donner l'impression d'être sincères et bourrés d'idées neuves. » (Chassay, 2007a : 26)

La phrase finale du roman prétend nous révéler la vérité :

« Et voilà le parc. Mon chien va pouvoir folâtrer. Il tire, il tire, je crois qu'il sent déjà des amis. Mon Whippet s'appelle Hammett. Et moi, je m'appelle Marie. » (Chassay, 2007a : 33)

Le deuxième principe déconstructif très présent dans le discours romanesque hybride de Jean-François Chassay est celui d'un dialogisme à facettes multiples, interlocutif et interdiscursif. Le dialogisme interlocutif se produit dans la relation de compréhension et de réponse qu'entretiennent les interlocuteurs réels ou virtuels (*Dictionnaire de l'analyse du discours*, 176), et l'interdiscursif est celui que tout énoncé entretient avec d'autres énoncés produits sur le même objet. Or en apparence le texte de Chassay peut être monologique, parfois sous forme de monologue intérieur, mais sous la surface, il est profondément dialogique. De surcroît, un brouillage des pistes narratives ajoute à l'incertitude des positions respectives du narrateur et du narrataire, du destinataire et du destinataire du message, le récit multiplie les références au narrataire, et d'autocritique en remises en cause, brouille le sentiment de sa propre véridicité. Le discours est parsemé de petits tics conversationnels (« tati tata », « ah ah, vous voyez », « je vous vois venir », « tiens, c'est drôle, vous insistez ! », « Aujourd'hui je parle beaucoup, mais précisément à cause de vous. Voyez le pouvoir que vous avez sur moi. » (Chassay, 2002 : 28), « Et le bon-henri, vous connaissez ? C'est de l'épinard sauvage. Je balbutie des mots brillants, vous voyez. J'ai l'esprit coruscant, ah ah ! Je me vante à peine. » (Chassay, 2002 : 76) « Ça, c'était en guise de hors-d'œuvre. Z'avez pas fini de m'entendre. Le restaurant est fermé ce soir. Il n'y a que vous et moi. Alors, écoutez. » (Chassay, 2002 : 19). Procédés de la fonction phatique, mais il y a plus : à l'attraction première est liée la distribution du pouvoir dans le texte, l'attraction se transforme en force et le jeu se change en combat, il s'agit

de forcer le lecteur à croire le narrateur et à renoncer à sa position initiale de lecteur.

*Sous pression* met cela en scène, comme le résume succinctement sa quatrième de couverture :

« Un ami se présente à vous en déclarant qu'il a pris la décision de se suicider à minuit, le jour-même. Voilà votre ultime chance d'aller au bout. De l'amitié et des devoirs qu'elle vous impose. Au bout des raisons qui font que vous avez choisi de ne pas vous tuer et de continuer à vivre. Au bout de ce que la parole est capable d'exprimer. » (Chassay, 2007b)

Le roman thématise par le *je-tu* de la décision suicidaire, par sa dramaturgie, l'ambiguïté des positions du narrateur et du narrataire, crée l'incertitude des positions respectives : le lecteur devient le narrateur qui parle au suicidaire ; mais le *Je* s'adresse au *Tu*, et le lecteur se retrouve dans la position du suicidaire : le jeu se dédouble, se multiplie, par une oscillation sans fin entre l'une et l'autre position, et le *Je* narrateur de *Sous pression*, telle une Schéhérazade, doit persuader le *Tu* du lecteur, de ne pas se suicider à l'heure fatale de minuit, mais l'un est l'autre. S'ensuit une série de discours très variés tissés par nécessité autour du suicide, de suicidés célèbres, du suicide carcéral, ou de collection de couteaux, et le tient dans l'attention mais doit en divertir. Les dix narrateurs-personnages tentent à tour de rôle de nous captiver jusqu'au delà de l'heure, et dans les voix multiples c'est un dialogisme infini de soi avec soi que le roman de Chassay aura voulu produire.

Le troisième aspect caractéristique du roman de Chassay est celui de l'hybridation que produit son discours entre le poétique et le scientifique. Le discours scientifique décrit le monde réel visible ou invisible, en vue de la connaissance et de l'action technique efficace, et le discours poétique et littéraire se propose de créer et recréer imaginativement le monde. L'objectif romanesque de Chassay vise à amalgamer les deux mondes discursifs de manière harmonieuse et produire un archidiscours scientifique-poétique, à l'aide de procédés littérairement sophistiqués.

Mais le discours scientifique est-il conforme à la nature des choses ou bien est-ce un discours arbitraire, propre à la civilisation occidentale? Si la langue de ce discours est exacte, univoque, elle diffère absolument en cela de la langue ordinaire, telle celle des mathématiques qui crée un

monde de symboles qu'on ne peut échanger avec ceux d'aucun autre monde, qu'on ne peut relier à la réalité, ou celle de la physique où les symboles sont des raccourcis conceptuels complexes.

Le prisme de la littérature diffracte ce qu'il y a dans la science de plus symbolique, ce qu'elle produit d'imaginaire conceptuel, ou au contraire de concret, ancré dans la réalité physique et biologique. Mais comment peut-on traduire une formule mathématique ou physique extrêmement complexe dans le langage ordinaire ? Comment faire littérature avec des types de discours intelligibles selon un ordre absolument étranger à l'ordre discursif commun ? Il faut donc faire abstraction de quelque chose et simplifier, quitte à perdre l'essentiel. Où est en cas la frontière entre une simplification utile et une simplification excessive ? Cela a-t-il un sens de vouloir raconter la science dans le roman ? Jean-François Chassay ne cesse de se poser cette question, et la pose au sein du roman québécois.

Dans son activité de romancier et d'essayiste, Chassay se veut passeur et médiateur entre les deux mondes : la science influence l'esprit de ses personnages beaucoup plus par son aspect de connaissance que par son côté pratique, utilitaire ; elle représente pour eux une constante, un fait stable et rassurant dans une réalité incertaine :

« Je travaille dans un monde où les constantes sont nombreuses [...] Les crétins qui détestent les sciences ne les prennent pas au sérieux, justement (même s'ils ne s'en rendent pas compte) à cause des constantes. Parce qu'il s'agit d'un socle stable, sûr. Et les crétins – notamment la race des *créateurs* – ne croient pas à la stabilité, s'imaginent que rien ne ressemble à rien, que chaque individu est diamétralement opposé à son voisin, que le nouveau se trouve partout en soi, dans son petit vécu merdique, et que moins on fait (ou croit faire) les choses comme les autres, mieux on révèle la supériorité de son esprit. Bien pauvres esprits. Ils croient réellement que les sciences manquent de créativité, de vivacité, de *fantaisie*. » (Chassay, 2006 : 315)

La science est non pas seulement connaissance mais beauté, moment de suprême lyrisme :

« J'adore faire communiquer chiffres, signes, leur donner de multiples résonances, en exploiter la beauté. Par exemple :

$\frac{d^2\varphi}{dx^2} + \frac{8\pi^2m}{h^2} \cdot (E - V)\varphi = 0$  . Comme c'est beau. L'équation de Schrödinger, une équation de champ dont la variable est interprétable en termes de probabilité. Quand je pense que des milliards d'individus sont incapables de saisir la poésie de cette formule, je me sens implacablement triste. » (Chassay, 2006 : 314)

Enfin, l'interstice entre la science et la culture (ou la littérature) peut créer des moments sublimes, mais aussi de l'humour et de détente; cela se produit souvent grâce à l'ambiguïté et à l'hybridation du discours scientifique par le discours populaire québécois :

« Loin du Plateau Mont-Royal, évidemment ? Mais, mon cher, dans l'univers entier, il y a beaucoup, *énormément, à la folie*, de lieux éloignés du saint-sacrament de Plateau-Mont-Royal, même à l'intérieur de notre galaxie, la Voie lactée, il existe des planètes comme, je ne sais pas, mettons Neptune – et je *précise qu'il s'agit d'une planète, car je ne doute pas qu'un saint-chrême de bar se nomme Le Neptune* dans le Plateau-Mont-Royal, attendu qu'il y a toute, toute, et même beaucoup plus sur l'ostie de Plateau-Mont-Royal, qui se trouve, comment dire, à des années-lumière du Plateau, et même d'autres planètes, dans d'autres galaxies, qui se trouvent encore à plus de d'années-lumière du Plateau-Mont-Royal, des planètes où il n'existe *même pas de bars* et où pourtant il est loisible de constater leur existence en regardant attentivement dans un télescope – *Le Télescope*, serait-ce par hasard le petit nom d'un autre saint-cibolle de bar du sacro-saint Plateau incidemment nommé Mont-Royal [...] » (Chassay, 2007a : 58)

Les manifestations ouvertes ou cachées de l'hybridation du discours littéraire par le discours scientifique sont trop nombreuses pour être énumérées. Il s'agit d'un vaste projet de création qui s'inscrit dans le courant technico-scientifique du continent américain, sur lequel l'auteur a médité dans ses essais critiques. Pour Jean-François Chassay, la science et le scientifique, à l'instar de la poésie et du poète, donnent un accès lyrique à la beauté et à l'harmonie d'un monde à la fois connu et inventé : cela justifie dans son œuvre l'effort d'accéder à cet archidiscours.

Les six romans actuellement publiés de Jean-François Chassay, représentent déjà un Grand Œuvre du roman québécois, ils fournissent un

témoignage de l'état du Québec et du monde actuel. En surface, ils expriment les apories discursives de la communication moderne et postmoderne. En profondeur, ils révèlent les constantes de la vie humaine – synchroniques (les gens de l'Occident partagent plus ou moins les mêmes problèmes), et diachroniques (les données essentielles de la vie humaine ne changent pas). Même s'ils présentent la vie de quelques personnages hautement individuels, souvent marginaux, dont nous apprenons la vie intime dans le plus grand détail, leur signification est universelle grâce à l'hybridation des discours par le bruit et la fureur de notre monde actuel.

### **Bibliographie**

- Charaudeau, Patrice, *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, Éditions du Seuil, Paris, 2002.
- Chassay, Jean-François, *Obsèques*, Leméac, Montréal, 1991.
- Chassay, Jean-François, *Les Ponts*, Leméac, Montréal, 1995.
- Chassay, Jean-François, *L'Angle mort*, Boréal, Montréal, 2002.
- Chassay, Jean-François, *Les Taches solaires*, Boréal, Montréal 2006.
- Chassay, Jean-François, *Laisse*, Boréal, Montréal, 2007a.
- Chassay, Jean-François, *Sous Pression*, Boréal, Montréal, 2007b.
- Foucault, Michel, *Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969.

## PAYSAGES LINGUISTIQUE DE DUCHARME. (L'EXEMPLE DE *DÉVADÉ*)<sup>1</sup>

Katarína Kupčihová

**Abstract:** The aim of this article is to analyze the peculiarities of Réjean Ducharme's language in the novel *Dévadé* (1995). Ducharme uses a number of plays on words, as well as unusual words coined by standard word formation processes. Our research focuses mainly on the lexical differences existing in the French spoken in Quebec and France, respectively, especially in nouns and verbs. We draw special attention to the prevalence of Quebecisms, the abundant use of words originating in spoken language, and the low frequency of Anglicisms.

Le propos est ici de vérifier la compréhension d'un texte écrit en français québécois par une personne qui a étudié le français de France et dont les contacts avec ce français aux couleurs québécoises sont franchement très pauvres, limités à des émissions de TV5 Monde et à des échanges épistolaires avec un ami canadien parlant français, mais vivant à Edmonton.

Le sujet des recherches VEGA auxquelles nous participons, étant la prose québécoise contemporaine, il nous a paru tout à fait naturel de faire cette vérification à l'aide de l'un des romans d'un auteur actuel. Le choix du roman *Dévadé* (1990)<sup>2</sup> de Réjean Ducharme est motivé par la curiosité que son titre a éveillée en nous. En choisissant ce roman, nous n'avons pas mesuré l'ampleur de l'aventure dans laquelle sa lecture allait nous lancer.

En tant que linguiste, qui plus est débutante dans les études québécoises, nous ignorions l'existence d'une telle quantité de travaux scientifiques dont la *langue ducharmienne* fait l'objet. Très spécifique,

---

<sup>1</sup> L'article s'inscrit dans le cadre du projet VEGA 1/0237/09 La littérature canadienne-française et québécoise contemporaine dans le contexte interculturel actuel.

<sup>2</sup> Toutes les références renverront à cette édition, abrégée comme suit : *D*, suivi du numéro de la page.

ludique, riche en mots d'esprit, mots-valises, calembours, clichés et en créations verbales de toutes sortes, elle débouche parfois – même souvent – sur des vers, créant ainsi une *petite musique ducharmienne*.

Le titre même du roman – *Dévadé* – donne lieu à plusieurs interprétations. Hélène Amrit, dans son livre *Les Stratégies paratextuelles dans l'œuvre de Réjean Ducharme* (1995), essaie d'élucider la forme, ou plutôt le procédé de formation, et le sens de ce mot troublant, mystérieux (encore plus pour une Slovaque dont le français n'est pas la langue maternelle), suscitant la curiosité peut-être de l'ensemble de ses lecteurs. S'agit-il d'un mot-valise, formé de deux verbes, à savoir *dévaler* et *évaler* « ce qui donne l'idée de descente rapide pour s'enfuir. Une tentative de s'échapper? Mais *dévaler* annonce la chute éventuelle, tandis qu'*évaler* renvoie à la prison » (Amrit, 1995 : 170). Une autre remarque concerne la forme grammaticale du mot en question. *Dévadé* pourrait être le participe passé d'un verbe inexistant dans le lexique français, un verbe fictif qui signifierait « dégringoler pour s'enfuir » (Amrit, 1995 : 170). L'auteure examine également le rapport du titre avec l'histoire de Bottom, le protagoniste du roman.

Tout en admirant l'analyse remarquable faite par H. Amrit, nous nous permettons d'ajouter notre propre sentiment : *Dévadé* est une sorte de provocation de Réjean Ducharme. N'en sommes-nous pas nous-même la preuve vivante? Seul l'auteur pourrait nous éclairer sur ses intentions, sur le pourquoi de ce mot chargé de tant de mystères, de tant de questions.

Dans le présent article, nous nous limitons à l'aspect purement linguistique du roman, plus précisément à son aspect lexical.

Une lecture très attentive, nous a permis de relever toutes les unités lexicales intéressantes, soit qu'elles nous soient inconnues, soit que leur forme nous semble inhabituelle. Ensuite, nous avons consulté des dictionnaires. Le *Nouveau Petit Robert* (2003)<sup>3</sup> et le *Dictionnaire de la langue québécoise* de Léandre Bergeron (1997)<sup>4</sup> nous ont servi de références.

Les catégories lexico-grammaticales qui forment l'essentiel de ce corpus sont les verbes et les substantifs. Nous y observons quelques cas

---

<sup>3</sup> Toutes les références renverront à cette édition, abrégée comme suit : *NPR*.

<sup>4</sup> Toutes les références renverront à cette édition, abrégée comme suit : *DLQ*.

s'écartant de la norme donnée en général par le *Petit Robert*, qui décrit « une norme du français de France, mais en même temps, il inclut certains régionalismes, de France et d'ailleurs, pour souligner qu'il existe plusieurs "bons usages" » (*NPR*, Préface).

### VERBES DÉRIVÉS

Dans les verbes du corpus, il y a un phénomène fréquent qui est la dérivation à l'aide du préfixe *re-*, marquant le plus souvent la répétition de l'action verbale, comme par exemple *rembrayer* (*D*, 11), *rachever* (*D*, 14, 16), *retraiter* (*D*, 33), *revoler* (*D*, 89), *ravoir* (*D*, 213), *reposer* (*D*, 213, dans le sens de *se faire photographe de nouveau*), *retroubler* (*D*, 218), *rehisser* (*D*, 224), *revaloir* (*D*, 272). Deux de ces verbes, qui figurent dans le *NPR*, *ravoir* et *revaloir*, sont spécifiques. L'utilisation exclusive à l'infinitif caractérise *ravoir*, ce qui correspond à son emploi dans le roman (« [...] elle aimerait bien *ravoir* son chat et sa voiture »). L'usage de *revaloir* est, selon le dictionnaire, peu fréquent, sauf à l'infinitif, au futur et au conditionnel. Effectivement, c'est au futur qu'il figure dans la phrase: « Je lui *revaudrai* ça. Une bonne nuit avant de vider les poubelles, je la guetterai au coin de la rue et je la ferai craquer ». Dans le contexte cité ci-dessus, *revaloir* signifie *se venger*.

Le verbe *retraiter* réservé, selon le *NPR*, aux domaines techniques, désigne une toute autre action dans le roman: « Je lui surmontais la main et la lui poussais trop loin en *retraitant* le long de son bras ». Avec *rembrayer*, *rachever*, *reposer*, *retroubler*, *rehisser*, le verbe *retraiter* témoignerait-il d'une spécificité de la langue québécoise ou bien du penchant de R. Ducharme pour les verbes répétitifs?

Par ailleurs, les verbes formés avec le préfixe privatif *dé-* sont relativement nombreux: *déparler* (*D*, 15), *déneiger* (*D*, 18), *dérougir* (*D*, 70), *déglacer* (*D*, 82), *dévisager* (*D*, 188), *se défrustrer* (*D*, 223), *dépocher* (*D*, 246). Le verbe *débarquer*, qui dans le français québécois veut dire *faire descendre* (*DLQ*), est le produit de la dérivation parasynthétique.

Grâce à leur motivation dérivationnelle, *déneiger*, *dérougir*, *déglacer*, *se défrustrer* sont sémantiquement transparents, c'est-à-dire faciles à comprendre pour tout francophone. Les conditions climatiques au Canada sont sans doute à l'origine de la formation des verbes *déneiger*

– enlever la neige (DLQ) – et déglacer – enlever la glace (DLQ). En ce qui concerne le deuxième verbe, son emploi dans le sens indiqué est, d'après le dictionnaire *NPR*, plutôt rare dans le français de métropole. Il y serait réservé à des domaines de spécialité, tels que la fabrication du papier (*déglacer du papier*) ou les recettes de cuisine (*déglacer le jus de cuisson* ou *la sauce*).

Le préfixe *dé-* dans le verbe *déparler* donnerait à entendre que, dans un certain sens, il s'agit de *perdre la parole*. C'est dans ce sens que nous avons compris la phrase: « *C'est la gueule de bois qui me fait déparler* » (*D*, 15). En français québécois, il signifie *avoir de la difficulté à s'exprimer*, et ses synonymes sont *délirer*, *divaguer* (DLQ). Le *NPR* l'explique comme *parler à tort et à travers, sans discernement* et il indique son synonyme *divaguer*. Dans le dictionnaire, on lui associe les mentions « *vieilli* » ou « *régionalisme* ».

Citons un court extrait du roman: « [...] elle est difficile. Elle cherche un cardiaque en Cadillac, qu'elle pourra *dépocher* sans se coucher » (*D*, 246). Cette phrase, joli exemple, parmi tant d'autres, de l'exploitation par l'auteur de l'effet sonore des mots (*cardiaque*, *Cadillac*, *dépocher*, *se coucher*), a du charme et comporte le verbe *dépocher*, fortement motivé. Nous croyons que tout le monde comprendra que la personne en question a l'intention de *vider les poches* du cardiaque en Cadillac. Or, dans les dictionnaires de référence, *dépocher* n'est pas inclus. Il est donc tout à fait légitime de se demander s'il existe réellement dans le lexique du français québécois ou bien si c'est une invention de R. Ducharme, un « *ducharmisme* ».

Ensuite, on peut regrouper les verbes motivés, formés par le procédé morpho-sémantique, dans lesquels on reconnaît nettement une base nominale. Il s'agit des verbes *acter* (*D*, 254), *camionner* (*D*, 13), *copiner* (*D*, 72), *corder* (*D*, 91), *fesser* (*D*, 20), *se morpionner* (*D*, 84), *se paqueter* (*D*, 131, 141), *peinturer* (*D*, 15), *pelleter* (*D*, 35), *venter* (*D*, 35, 36).

Le *NPR* ne contient pas le verbe *se morpionner* que le DLQ explique comme « *se mettre au mauvais (en parlant du temps)* ». Dans le roman, ce verbe est utilisé au sens figuré puisqu'il se rattache au mot *dialogue*: « *Comme toujours quand le sujet est abordé, le dialogue se morpionne, et elle me cloue le bec [...]* » (*D*, 84).

Dans d'autres verbes, un changement sémantique s'opère par rapport à leur signification donnée par le *NPR*. D'après ce dernier, *cordier du bois* (*D*, 11) veut dire « mesurer en entourant d'une corde (cordier du bois) », tandis que le *DLQ* la définit en ces termes : « empiler du bois », ce qui correspond au sens du verbe dans le roman : « J'ai fendu et *cordé* du bois [...] ». *Corder*, verbe transitif, serait donc un québécoisme.

Un changement sémantique s'est produit également dans le verbe *fesser* dont la base nominale remonte au mot latin *fascia*, la création du verbe étant tout de même influencée par *fesse*, comme l'explique le *NPR*. Dans le français québécois, il a subi une extension du sens et le verbe est devenu synonyme de *frapper* : « il m'a fessé à la figure » (*DLQ*), qui est un exemple amusant. Au Québec, il est employé aussi dans le sens « être frappant, attirer l'attention » (Ça fesse, ton outfitte.) ou encore « venir en abondance », comme l'illustrent les exemples relevés dans le *DLQ* : « La morue fesse aujourd'hui. Le vent va fesser ce soir ». *Fesser*, verbe transitif ou intransitif, diffère donc de *fesser*, c'est-à-dire *donner la fessée à quelqu'un*, sens dans lequel on l'utilise dans le français de métropole.

Le verbe *copiner*, dérivé à partir du substantif *copain*, appartenant au registre familier du français en général et ayant le sens de « avoir des relations de camaraderie » (*NPR*), figure dans le roman en tant que transitif : « ...il *copine* avec Maggie ». S'il appartient à la catégorie des verbes intransitifs, dans le français québécois, il nomme l'action de « payer sa part » (*DLQ*).

Dans le *NPR*, le verbe transitif *pelleter*, dérivé du nom *pelle*, désigne l'action de « déplacer, remuer avec la pelle ». Son emploi intransitif n'y est pas marqué. Cependant, dans le roman, qui nous intéresse, il figure en tant que tel : « Une chance qu'il continue de neiger, je peux continuer de *pelleter* » (*D*, 35).

« Jouer, représenter une pièce ou tenir, interpréter un rôle » sont les explications du verbe *acter* que l'on trouve dans le *DLQ*. Par contre, le *NPR* le présente comme un terme de droit (*dresser un acte juridique*), tout en notant que dans le langage courant, il veut dire *prendre acte de, noter, mentionner*. Le québécoisme *acter*, produit de la dérivation suffixale, a pour base nominale le mot *acte* dans le sens de « chacune des grandes divisions d'une pièce de théâtre » (*NPR*), ce qui le rend sémantiquement transparent et par conséquent facilement compréhensible.

Tel est le cas du verbe *venter*, dont la première apparition remonte au 12<sup>e</sup> siècle (voir *NPR*), qui se fait rare dans le français contemporain en métropole, mais qui, comme le prouve sa fréquence dans le *Dévadé*, est toujours vivant au Québec. Exemple : « Le samedi de mars de ses noces, il *ventait* encore plus fort » (*D*, 36).

Le sens primitif du verbe *peinturer*, à savoir « couvrir de couleur » (vieux, selon le *NPR*) est oublié en France. Aujourd'hui, il veut dire « peindre d'une façon grossière ou maladroite » (*NPR*). Il est donc, pourrait-on dire, devenu légèrement péjoratif, tandis que dans le français québécois, il garde sa valeur neutre, sans aucune connotation péjorative ou autre. Il faut tout de même noter que *peinturer* et *peindre* ne sont pas librement interchangeable, comme l'indique le *DLQ*, et que leur emploi dépend du contexte : *peinturer les murs*, mais *peindre un tableau*.

Le verbe *se paqueter* provoque, pour quelqu'un qui commence son apprentissage du québécois, une surprise, même si son sens – *se saouler* – n'est pas difficile à découvrir dans le roman : « On n'a pas besoin de *se paqueter* pour avoir une sale gueule. J'avais pas bu quand je suis né, et j'avais déjà une gueule qui revenait pas à ma mère » (*D*, 131). Le rapport sémantique entre son emploi au sens propre – salle *paquetée*, c'est-à-dire *bondée* – (voir *NPR*) et son emploi au sens figuré – il est complètement *paqueté* – (*NPR*), résulte certainement de l'idée d'être plein, de dépasser certaines limites, qu'il s'agisse du nombre des personnes réunies ou bien du nombre de bières, ou autres boissons alcoolisées consommées.

Dans le groupe des dix verbes à base nominale, seul *camionner* – « transporter par camion » (*NPR*) – ne présente aucune particularité sémantique dans le français de métropole ou dans celui de Québec.

### SUBSTANTIFS DÉRIVÉS

Les substantifs faisant partie du corpus étudié comportent, eux aussi, plusieurs dérivés qui méritent l'attention.

*La poudrerie* et *la souffleuse* (*D*, 28) sont encore des renvois aux rudes hivers du Canada. Le substantif *la poudrerie*, dérivé de *poudre* et désignant une *tempête de neige* (*DLQ*), est entré dans la locution verbo-nominale *passer en poudrerie* (*passer très vite*) dont l'équivalent en France est sans aucun doute *aller, filer comme le vent*. Le nom du chasse-neige mécanique (*DLQ*) – *la souffleuse* – formé à partir du verbe *souffler*,

reflète également l'un des attributs de l'hiver canadien avec lequel les habitants doivent mener de longues batailles. Ils essaient donc de se doter d'équipements qui rendraient leur travail moins dur. Le nom de la machine en question n'apparaît d'ailleurs que vers le milieu du XX<sup>e</sup> siècle (voir *NPR*).

*La gratte* (*D*, 98) est aussi en connexion avec la neige. Le nom de l'instrument qui sert à l'enlever est absent du *NPR*. Produit de la dérivation régressive, il vient du verbe *gratter*. Le mot est expliqué par le *DLQ* de la façon suivante: « enlever la neige à l'aide d'une gratte ».

*Le pometier* (selon le *DLQ*, *pommier de Sibérie* ou *aubépine écarlate*) est un arbre que nous ne connaissons pas dans nos contrées. Son apparition dans le roman (tout comme les noms d'oiseaux, par ex. *le roselin pourpre*, *le bec-croisé*, *le jonco ardoisé*, *le harfang*, les noms d'animaux, comme *le lemming*, *le tamia*, *le wapiti*) est dû aux conditions géographiques, à la réalité canadienne. Ce dérivé, vraisemblablement motivé par le mot *pommette* (*petite pomme*), n'apparaît pas dans le *NPR*.

A la page 143 du roman, Bottom rentre chez lui « à la grosse *noirceur* ». Comme le *NPR* ne rapporte pas le sens d'*obscurité*, de *nuit*, nous pensons qu'il s'agit ici d'un véritable québécoisisme, formé sur le radical *noir-*. Le substantif *rosette* (une demi-douzaine de *rosettes*, *D*, 120) pourrait l'être, lui aussi. Créé en conformité avec la règle concernant sa catégorie onomasiologique, comme par exemple *fleur* → *fleurette*, *maison* → *maisonnette*, *place* → *placette*, dans le français de métropole, *rosette* a perdu le sens de *petite rose* et le mot a acquis des significations différentes, expliquées dans le *NPR*.

Dans le groupe de québécoisismes, il faudrait classer également le mot *écœuranterie* (*saloperie*, d'après le *DLQ*), formé à partir de l'adjectif *écœurant,e*, absent du *NPR*. Ce dernier n'inclut pas, non plus, les substantifs *fricard* et *fricarde* (*D*, 262 et 255), dérivés du mot *fric* appartenant à la langue familière et ayant la même connotation péjorative que *richard*, *-e*. Vu que le *DLQ* ne l'indique pas, nous nous posons la question de savoir si ce n'est pas un « ducharmisme », c'est-à-dire une création du romancier.

## AUTRES QUÉBÉCISMES

« Elle m'a retrouvé endormi sur la table, le blouson sur le dos, *la tuque* sur le nez... » (D, 37). Enfin une phrase qui contient un incontestable substantif québécois ! Henriette Walter constate que « depuis un demi-siècle, les usages lexicaux de la France et du Québec semblent se rapprocher » (1998 : 225). Tout de même, certains mots comme par exemple *tuque* (*bonnet de laine*) ou encore *mitaine* (*moufle*) persistent et H. Walter ne suppose pas qu'ils soient si tôt remplacés. Elle avertit le touriste français qu'il « est particulièrement utile de connaître un certain nombre d'équivalences pour de nombreux termes qui existent aussi en français de France, mais qui sont néanmoins à utiliser avec précaution car ils n'ont pas du tout le même sens au Québec et en France » (Walter, 1998 : 225).

En effet, *le coqueron* (D, 111) est, selon le *DLQ*, une « petite chambre », tandis que le *NPR* le présente comme un terme technique désignant le « compartiment extrême de la coque, servant souvent de citerne à eau ». Malgré les apparences, le substantif n'a aucun rapport formel et sémantique avec *coque*, puisqu'il vient de l'anglais (*cook-room*).

Les automobilistes québécois attendent « leur lumière » (D, 30), par contre, à Paris ou ailleurs dans l'Hexagone, on s'arrête au *feu rouge* et on attend *son feu vert*.

Par endroits, le roman grouille de *bébites*. Une *bébite* peut désigner un insecte, un pou, une bête quelconque, mais aussi une onglée ou un pénis (voir *DLQ*). Le mot fait partie des locutions *avoir des bébites dans la tête* (*être un peu fou*) et *être en bébite* (*être fâché*). R. Ducharme l'utilise parfois pour nommer une bête, parfois au sens figuré :

« Elle n'a pas repéré de cicatrices [...] il a des bobos, toute la tête comme infectée de piqûres de bébites [...] » (D, 165)

« Ça réveillait mes poux. Les poux que j'ai dans ma tête. Les bébites. Elles ont tourné, sifflé, piqué, crû et multiplié, pas lâché de la nuit. » (D, 39)

L'origine de ce mot est un peu embarrassante. Une *bébite*, a-t-elle une analogie avec une *bébête*, petite bête dans le langage des petits Français ? Serait-elle le résultat d'une prononciation transformée ?

### ANGLICISMES

On imagine communément les Québécois comme des gens parfaitement bilingues : le français étant leur langue maternelle et officielle et l'anglais étant leur deuxième langue. C'est pourquoi on s'attend à une présence élevée d'anglicismes dans le roman analysé. Sa lecture a dévoilé que proportionnellement il y en a beaucoup moins que dans un simple article de la presse française de métropole.

Pour la plupart les anglicismes compris dans *Dévadé* ne posent pas de problème de compréhension à une personne qui ne connaît pas l'anglais. Les mots ou expressions comme *les hits* (D, 20), *express delivery* (D, 61), *le shopping* (D, 79), *le boss* (D, 81), *le drink* (D, 88), *le knock-out* (D, 97), *le condom* (D, 192), *les sandwiches* (D, 237), *very good* (D, 244), *les girls* (D, 253), *le job* (D, 255), *very important* (D, 261), *le flash-back* (D, 267) sont conçus comme internationalismes ayant pénétré dans plusieurs langues, le slovaque y compris. Cela concerne aussi le mot *pick-up* qui dénomme un petit véhicule utilitaire, une *petite camionnette à plateau découvert* (voir NPR). La deuxième signification de ce mot – *électrophone* ou *tourne-disque* – est, selon le NPR, vieillie. Le DLQ ne mentionne que la camionnette. Pourtant dans le roman, figurent les deux sens du mot en question : « [...] je pouvais sauter dans mon *pick-up* et aller perpétuer la fête à l'hôtel » (D, 17), et plus loin : « Elle se précipite sur le *pick-up* qui déraile et se refait chanter, un cran plus fort [...] » (D, 182). Présignons qu'à l'époque des lecteurs CD, DVD, des MP3, le *pick-up/tourne-disque* disparaîtra peu à peu, tandis que le *pick-up/camionnette* survivra !

Dans les anglicismes, qui, le plus souvent, s'adaptent aux règles morphologiques et orthographiques du français, considérons deux verbes : *se shooter* et *swigner*.

Le premier, que les dictionnaires de référence expliquent de concert comme *se droguer*, *s'injecter des drogues*, vient du mot *shoot* et il s'est parfaitement intégré dans la classe des verbes pronominaux français, tout comme les verbes du premier groupe *dealer* (*trafiquer*, *revendre de la*

*drogue*), *dispatcher* (répartir, distribuer), *cliquer* (sélectionner une option sur l'écran d'un ordinateur à l'aide de la souris) ou *flirter*, plus ancien, qui apparaît dans le lexique français au 19<sup>e</sup> siècle.

Le deuxième, *swigner*, ne figure pas dans le NPR. Le DLQ en donne plusieurs explications : « faire tourner (son partenaire en dansant), tourner vivement avec son partenaire en dansant, fréquenter les discothèques assidûment, mener une vie toute en parties de plaisir ». Dans le roman, le contexte n'est pas assez explicite pour permettre de déterminer lequel des sens mentionnés dans le DLQ il faut prendre en considération : « Tout le monde qui *swigne* connaît Badeau, le batteur de Crigne, le chef de bande » (D, 206). Est-ce fréquenter les discothèques assidûment ou bien mener une vie toute en parties de plaisir ? Peut-être, tout simplement aimer sortir et danser. Il est aussi fort probable que l'auteur l'ait choisi avec un objectif bien déterminé - insérer dans sa phrase deux mots qui riment : *swigne* et *Crigne*.

### EMPRUNTS À DES LANGUES EUROPÉENNES

Dans le roman nous avons observé la présence des emprunts à des langues européennes. Ils s'y limitent pratiquement à un seul mot dont l'origine est italienne – *la piastre*. D'après le DLQ il désigne *le dollar* et d'après le NPR, qui note que le mot vient de *la piastre espagnole*, il serait réservé, au Canada, à la langue familière.

### LE FRANÇAIS FAMILIER

En ce qui concerne les traits qui caractérisent le français familier, il faut souligner l'omission presque systématique du terme *ne* dans les dialogues : « Tu m'embrasses pas » ? (D, 20), « Elle t'a rien fait, fous lui la paix » ! (D, 50), « Ça me tente pas ». (D, 74), « Quand vous êtes pas à la hauteur, vous vous dégonflez pas ». (D, 193), etc.

Les particularités propres à la langue parlée au niveau lexical, se manifestent par une abondance de mots isolés, de noms complexes, d'expressions familières que l'on peut entendre dans un café parisien, dans les banlieues des grandes villes, en regardant la télévision française, bref, dans le français de tous les jours. Ce sont des mots comme *la gueule* (D, 131), *le bougnoule* (D, 116), *le cul* (D, 116), *la popote* (D, 121), *le*

*baise-en-ville* (D, 177), *le trognon* (D, 142), *le pousse-café* (D, 142), *bouffer* (D, 72), *s'empiffrer* (D, 203), *se grouiller* (D, 79), *se démerder* (D, 139), *se bidonner* (D, 172), *draguer* (D, 246) ; des locutions comme *avoir le cafard* (D, 26), *se tailler une petite bavette* (D, 40), *se casser la gueule* (D, 43), *être complètement fêlé* (D, 43), *baigner dans l'huile* (D, 148), *se taper le cul par terre* (D, 122, 201), *en avoir ras le bol* (D, 143), *donner sa langue au chat* (D, 182), *poser un lapin à quelqu'un* (D, 249), *graisser la patte à quelqu'un* (D, 254), *c'est la croix et la bannière* (D, 144) et tant d'autres. Une seule construction verbo-nominale nous a posé un problème de compréhension - *avoir le caquet bas* (D, 247). C'est l'ouvrage de Michel Therrien *Fais gaffe !* (2001, D, 285) qui en fournit la signification (*avoir la tête basse, avoir l'air battu*).

L'analyse que nous avons effectuée est loin d'être exhaustive et elle pourrait être également plus minutieuse. Considérons cette petite contribution aux recherches québécoises comme un point de départ à des analyses beaucoup plus approfondies. Ainsi, il faudrait aborder les mots-valises, les jeux de mots, les calembours et autres créations verbales de Réjean Ducharme qui abondent dans le roman. Son ludisme linguistique mériterait, lui aussi, une attention particulière. Il nous reste donc encore du pain sur la planche !

## Bibliographie

- Amrit, Hélène, *Les Stratégies paratextuelles dans l'œuvre de Réjean Ducharme*. Paris, Les Belles Lettres, 1995.
- Bergeron, Léandre, *Dictionnaire de la langue québécoise*. Éditions TYPO et Léandre Bergeron, 1997.
- Bernet, Charles – Rézeau, Pierre, *Dictionnaire du français parlé. Le monde des expressions familières*. Éditions du Seuil 1989.
- Ducharme, Réjean, *Dévadé*. Éditions Gallimard 1990.
- Kadlec, Jaromír, « La Féminisation linguistique en français québécois », in: *Rencontres françaises – Brno 2003. Actes du 6<sup>e</sup> séminaire international d'études doctorales*. Brno, Masarykova univerzita 2004.
- *Le Nouveau Petit Robert*. Dictionnaires Le Robert – VUEF, 2003.
- Lehmann, Alise – Martin-Berthet, Françoise, *Introduction à la lexicologie. Sémantique et morphologie*. 2<sup>e</sup> édition. Paris, Nathan 2003.
- Therrien, Michel, *Fais gaffe !* FIDES 2001.

- Uvírová, Jitka, « Eve extraite de la côte d'Adam ? À propos du féminisme – surtout grammatical », in: *Romanica Olomucensia XII*. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Philologica 80, 2003.
- Walter, Henriette, *Le Français d'ici, de là, de là-bas*. JC Lattès 1998.





**IV – DÉSORIENTATIONS FAMILIALES ET PASSAGE  
DES GÉNÉRATIONS**





**ENTRE RAISON INTIME ET RAISON POLITIQUE  
LE CAS DE *Ru* DE KIM THÚY**

**Anne Caumartin**

**Abstract:** This article attempts to demonstrate how the contemporary novel in Quebec follows in the thematic tracks of responsibility, a pattern that characterizes the present literary period in cultural history. Kim Thúy's novel *Ru* is an exemplary case in that the narrator, who finds herself the subject of a filial inheritance lacking symbolic reference points, defines her existence and her filial identity with respect to the benefit of her descendants. In the wake of the trend in late 20<sup>th</sup> century Quebecois literature that presented protagonists characterized by their uncertainty, *Ru*'s narrator symbolizes the advent of a new figure in Quebecois literature, a figure that both resolutely subscribes to a spirit of *taking charge* individually as well as collectively and plays a determining role in the workings of her world.

Qu'en est-il du roman québécois aujourd'hui ? Plus largement, par quelles balises peut-on établir une « cartographie » de la création littéraire québécoise actuelle ? Mes présentes recherches visent à montrer comment le roman québécois des dix dernières années est porteur d'un nouvel événement éthique (la responsabilité) alors que se rend de plus en plus manifeste, principalement dans les romans de filiation, une 'préoccupation de la suite'. Il s'agira de voir comment cette tentative de déterminer le futur lointain d'une réalité malléable mais néanmoins fragile et périssable contribue à caractériser la présente époque dans l'histoire culturelle. Cette caractérisation prendra ici comme cas exemplaire *Ru* (chouchou du public et de la critique), premier roman de Kim Thúy, et plus particulièrement le cas de la narratrice qui se présente au cœur d'une filiation prenante et qui se pose comme sujet moral, agent et juge de ses actions.

De la Révolution tranquille à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, entre 1960 et 2000, l'enchaînement rapide de trois générations intellectuelles que j'ai caractérisées ailleurs par l'étude de l'essai québécois a permis de

maintenir l'horizon de sens de l'imaginaire collectif au Québec. Ces générations qui ont articulé leurs discours autour de revendications en fonction d'un idéal culturel, puis autour d'invitations à des actions qui visent à (re)constituer un noyau culturel, et enfin autour de l'interrogation des repères culturels et de leur valeur, ont présenté une société qui dissipe les angoisses de l'appartenance, qui dépasse les efforts de la quête pour renforcer sa propre situation par l'invention de ses repères culturels. Depuis quelques années, toutefois, a surgi en littérature québécoise une nouvelle donne : le *penser-à-l'autre*, pour emprunter le vocabulaire de Lévinas (1991). Penser à l'autre, non pour souligner sa différence ou, comme on le sait, son étrange ressemblance au soi, mais penser à l'autre en mettant de l'avant une éthique de la responsabilité. La responsabilité — cette rupture de l'indifférence, l'antithèse de l'éthique de conviction wébérienne<sup>1</sup> qui a pu soutenir les utopies des années 60 et 70 au Québec — veut *cette possibilité de l'un-pour-l'autre*, nouvel événement éthique qui présuppose la constitution forte du sujet. La responsabilité, dans le discours culturel, se ferait en quelque sorte l'indice de la fin de ce que Fernand Dumont a nommé le « tâtonn(ement) (...) d'une nouvelle figure de nous-mêmes » (1993 : 12). Car prendre l'autre en charge, l'accompagner pour le soutenir, gratuitement, demande une détermination (au sens double de *définition* et de *résolution*), une force certaine, une puissance d'action.

Avec la responsabilité, c'est la question du sujet qui s'impose. On l'invoque dans une perspective parfois très large (à propos de l'intervention humanitaire, de la protection de la planète), parfois dans un rapport intersubjectif restreint (devant son prochain), pour penser droits et devoirs, pour circonscrire l'action à l'intérieur de certaines obligations et normes sociales. Dans tous ces cas, il est question du rapport aux autres aussi bien que de l'évaluation de son propre rôle par lesquels se reconnaît

---

<sup>1</sup> Il s'agit, comme le rappelle Paul Ricœur, de la conjonction dans le politique entre la *forme* (constitution, État de droit) et la *force* (naissance ou présence latente de la violence dans l'exercice du pouvoir). « Par conviction, on entend ici non plus l'engagement intime de la personne, engagement inhérent à toute prise de position éthique, mais une invocation 'idéaliste' de valeurs morales, sans égard pour les conséquences, sans égard plus particulièrement pour celles qui affectent le destin des êtres confiés à notre garde en raison de leur caractère périssable. » (« Prologue » dans Lenoir 1991 : 265)

un sujet éthique, agent et juge de son action sur le monde, donc doté d'autonomie et de réflexivité. C'est en quelque sorte la contestation de la *mort du sujet*, qui a longtemps orienté la critique française et dont le sens ultime était d'illustrer l'absence totale de son emprise sur lui-même, de nous persuader en somme que notre subjectivité était soit un montage de discours, soit, pire, l'expression d'un processus dont nous n'étions que les acteurs plus ou moins conscients. Nous remédions donc, avec le retour du sujet responsable qu'annonce Lévinas, à notre propre dépossession en envisageant le respect d'autrui comme une affaire personnelle.

En ce sens, la responsabilité doit se concevoir dans une perspective d'*à-venir*. Il faut donc distinguer, à la suite de Ricœur, *responsabilité d'imputabilité*, qui est

« la procédure par laquelle on identifie l'auteur d'une action, son agent. La responsabilité se décline alors au passé : on recherche qui est à la source de telle ou telle chaîne de changements dans le cours des choses et on isole un ou plusieurs agents humains que l'on nomme et que l'on déclare responsables. (...) Se tenir responsable d'une action passée, c'est être prêt à en rendre compte, au double sens de la justifier et d'en payer le prix en termes de dommages, de torts, de nuisances. » (Lévinas 2001 : 259)

L'idée de responsabilité, ici d'abord tournée vers l'action passée, aborde implicitement un futur proche, celui des conséquences prévisibles dont on se doit de répondre. Mais la nouvelle approche de la responsabilité demande une préoccupation plus nettement marquée pour un futur lointain, un futur qui dépasse celui de ces conséquences probables. On entre véritablement dans la perspective requise par les « mutations de l'agir » en reconnaissant un poids que l'on assume. Il semble donc que l'humain, par sa résurgence, arriverait maintenant non seulement à affirmer une existence propre mais aussi à « se dépass[er] dans la gratuité du *hors-de-soi-pour-l'autre*, dans le sacrifice ou la possibilité du sacrifice » (Lévinas 1991 : 245). En somme, cette éthique tournée vers le futur, cette action en puissance qui pointe dans le récit québécois actuel peut être lue comme une réponse à la philosophie de Hans Jonas (2008) pour qui, nous sommes aujourd'hui responsables du futur le plus lointain de l'humanité (vue comme une réalité fragile et périssable), bien au-delà de l'horizon des conséquences immédiates d'une

action posée; il s'agit pour lui de préserver la possibilité de l'histoire humaine encore à venir, ainsi que le présente son impératif : *'Agis de telle sorte qu'il existe encore une humanité après toi et aussi longtemps que possible'*. C'est là envisager une responsabilité au plus loin de soi, tant sur le plan temporel que communautaire, c'est-à-dire dans le cas qui nous intéresse, le plan de la filiation aussi bien que celui du monde immédiat des hommes, car cette préoccupation nouvelle dépasse aussi les considérations usuelles de l'altérité sur lesquelles la critique s'est penchée au cours de la dernière décennie où, dans le respect réciproque, se fixait une éthique de la proximité.

Le roman de Kim Thúy, *Ru*, qui signifie en français 'écoulement' (de larmes, de sang) et en vietnamien 'berceuse/bercer', est une œuvre de l'oscillation (entre le Vietnam et le Québec, entre les situations nationales et la définition de soi), une œuvre du mouvement qui n'en est pas pour autant une du déchirement, de l'exil ou de l'incertitude. Le récit de cette réfugiée vietnamienne s'inscrit au contraire dans l'esprit d'une *prise en charge*, aussi bien individuelle que collective, dans le constant souci d'assurer une cohésion entre les êtres, dans le temps. Cette entreprise de cohésion, qui est en fait la trame même de *Ru*, se déploie concurremment sur deux plans : l'un qui suit une logique – ou une raison – intime, l'autre, une raison politique. « Raison » a ici son sens philosophique premier, c'est-à-dire ce qui fixe des critères de vérité et d'erreur, ce qui permet de discerner le bien et le mal, ce qui permet de mettre en œuvre des moyens en vue d'une fin donnée.

Le premier aspect de la manifestation de la responsabilité – la raison intime – est largement porté dans le roman de Kim Thúy par le rapport qu'entretient la narratrice à sa mère et qui soutient la définition de soi. Si ce lien lui permet de se définir elle-même, il sert surtout à orienter son rôle d'agent au sein de sa filiation. Dès le deuxième tableau du roman se présente le problème fondamental de la narratrice : l'obligation d'une fusion filiale, un état de fait qui situe la jeune fille dans le monde.

« Je m'appelle Nguyễn An Tịnh et ma mère, Nguyễn An Tĩnh. Mon nom est une simple variation du sien puisque seul un point sous le i me différencie d'elle, ne distingue d'elle, ne dissocie d'elle. *J'étais* une extension d'elle, même dans le sens de mon nom. En vietnamien,

le sien veut dire ‘environnement paisible’ et le mien, ‘intérieur paisible’. Par ces noms presque interchangeables, ma mère confirmait que j’étais une suite d’elle, que je continuerais son histoire. » (Thúy 2009 : 12. Je souligne)

À travers l’imposition de la filiation de la part de la mère se dessine toutefois, par l’utilisation de l’imparfait, sinon une rupture du moins une volonté d’éloignement, de distinction. Cette affirmation de soi, cette prise en charge de son existence ne s’établira de fait qu’à la mi-parcours du récit, alors que la narratrice définit son rôle dans la filiation en fonction de sa propre descendance.

« J’ai voulu devenir très différente de ma mère, jusqu’au jour où j’ai décidé de faire partager la même chambre à mes deux fils, même s’il y avait deux autres pièces vides dans la maison. Je voulais qu’ils apprennent à se soutenir l’un l’autre comme mes frères et moi l’avions fait. Quelqu’un m’a dit que les liens se tissent avec les rires, mais encore plus avec le partage, les frustrations du partage. » (Thúy 2009 : 56)

Ce geste par lequel la narratrice (re)noue délibérément la filiation, et ce, pour le bien de sa suite, est d’autant plus significatif du fait que l’un de ses deux fils est autiste, coupé du monde, coupé des siens. Par cette évocation de la mère se détermine la lignée, mais se développe surtout, comme l’expose le récit, une fratrie, puis une communauté familiale.

Dans ce récit de filiation, la scène d’évocation des ascendants, qu’on pourrait nommer à la suite de Judith Butler « la condition rhétorique de la responsabilité » (Butler 2007 : 51), indique qu’en même temps que le personnage s’engage dans une activité réflexive, se reconstruisant alors qu’il s’examine, il construit une relation à un autre dans le langage. La valeur éthique de la situation ne se restreint donc pas à la question de savoir s’il rend compte de lui adéquatement, mais de savoir si, en le faisant, il établit une relation qui soit à même d’opérer une transformation – favorable – sur lui et les autres à sa suite. Car l’unique forme du mal, comme l’indique Giorgio Agamben dans *La communauté qui vient*, réside dans le fait de décider de rester en dette vis-à-vis de l’existence, de s’approprier la puissance de ne pas être « X » (« comme sa mère », « comme son père », etc.) comme un fondement de l’existence, un peu

comme le *Bartleby* de Melville qui « préfère ne pas » et qui reste en dehors de toute action, de tout jugement.

L'autre versant de l'entreprise de cohésion présentée dans le roman de Kim Thúy est structuré par une raison politique, elle-même soutenue par le geste d'écrire voire par la fonction littéraire. Selon Hannah Arendt, toute action qui place l'homme au centre du souci contemporain et qui prétend devoir intervenir pour son bien (pour le changer autant que pour lui porter secours) est profondément « non politique », car au centre de la politique, on trouve toujours un « souci pour le monde et non pour l'homme » (Arendt 2001 : 58). L'homme est « a-politique ». La politique prend naissance dans « l'espace-qui-est-entre-les-hommes », dans l'intermédiaire; elle se constitue comme relation. L'entreprise de cohésion, présentée par la raison politique dans *Ru* suit le même mouvement de détachement puis de rattachement volontaire, délibéré, à l'instar de la raison intime du récit de filiation. À ce qu'on pourrait nommer *l'archéologie du détachement* de la narratrice, succède une adhésion à la *polis*, opérée par la fonction politique du fait littéraire.

Le roman de Kim Thúy pourrait être envisagé comme un récit migrant, ou plutôt comme un récit de l'exil caractérisé par l'incertitude identitaire et l'inadéquation au lieu. Il en suit d'ailleurs les principaux mouvements. En premier lieu, se présente comme une fatalité l'arrachement : « L'histoire du Vietnam, celle avec un grand H, a déjoué les plans de ma mère. Elle a jeté les accents de nos noms à l'eau quand elle nous a fait traverser le golfe du Siam, il y a trente ans » (Thúy 2009 : 12). L'Histoire et ses drames contraignent à la perte des repères tant linguistiques qu'identitaires, réduisant les noms propres à des sons étranges et étrangers dans le nouveau lieu d'accueil, obligeant la narratrice à revoir sa situation dans le monde.

La deuxième étape du récit d'exil – l'isolement ou la solitude persistante – est d'ailleurs ce qui domine dans *Ru*, la narratrice apparentant son expérience personnelle à l'autisme de son fils Henri :

« Quand j'ai vu les premiers bancs de neige à travers le hublot de l'avion à l'aéroport de Mirabel, je me suis aussi sentie dénudée, sinon nue. Malgré mon pull orange à manches courtes acheté au camp de réfugiés en Malaisie avant notre départ pour le Canada, malgré mon chandail de laine brune tricoté à grosses mailles par des

Vietnamiennes, j'étais nue. Nous étions plusieurs dans cet avion à nous ruer vers les fenêtres, la bouche entrouverte et l'air ébahi. Après avoir vécu un long séjour dans des lieux sans lumière, un paysage aussi blanc, aussi virginal ne pouvait que nous éblouir, nous aveugler, nous enivrer. J'étais étourdie autant par tous ces sons étrangers qui nous accueillait que par la taille de la sculpture de glace qui veillait sur une table couverte de canapés, de hors-d'œuvre, de bouchées, les uns plus colorés que les autres. Je ne reconnaissais aucun de ces plats, pourtant je savais que c'était un lieu de délices, un pays de rêve. J'étais comme mon fils Henri : je ne pouvais pas parler ni écouter, même si je n'étais ni sourde ni muette. Je n'avais plus de points de repère, plus d'outils pour pouvoir rêver, pour pouvoir se projeter dans le futur, pour pouvoir vivre le présent, dans le présent. » (Thúy 2009 : 18)

Ni sourde ni muette, la jeune fille reste enfermée dans cette prégnante étrangeté où non seulement les repères se dissipent, mais où aussi le temps se suspend, empêchant du coup toute situation, toute expérience immédiate.

Le troisième mouvement de ce type de récit – l'exposition de la difficile situation liminaire, l'entre-deux inconfortable, comme l'a nommé Régine Robin – consiste en une désaffiliation. Bien que les repères culturels et identitaires soient maintenant connus voire intériorisés par l'individu au cœur de cet écartèlement, ces repères semblent ne plus offrir quelque prise que ce soit.

« [...] [U]ne fois obtenu, le rêve américain ne nous quitte plus, comme une greffe ou une excroissance. La première fois que je suis allée avec mes talons hauts, ma jupe droite et mon porte-documents dans un restaurant-école pour enfants défavorisés à Hanoi, le jeune serveur de ma table n'a pas compris pourquoi je lui parlais en vietnamien. Je croyais au début qu'il ne saisissait pas mon accent du Sud. Mais, à la fin du repas, il m'a dit candidement que j'étais trop grosse pour être une Vietnamiennne. J'ai traduit cette remarque à mes patrons, qui en rient encore aujourd'hui. J'ai compris plus tard qu'il ne parlait pas de mon quarante-cinq kilos, mais de ce rêve américain qui m'avait épaissie, empâtée, alourdie. Ce rêve américain a donné de l'assurance à ma voix, de la détermination à mes gestes, de la précision à mes désirs, de la vitesse à ma démarche et de la force à mon regard. Ce rêve américain m'a fait croire que je pouvais tout avoir, que je pouvais

me déplacer en voiture avec chauffeur et, en même temps, mesurer le poids des courges transportées sur une bicyclette rouillée par une femme aux yeux brouillés par la sueur; [...] que je pouvais vivre dans ma grande villa d'expatriée et accompagner les enfants aux pieds nus jusqu'à leur école installée directement sur le trottoir, à l'*intersection de deux rues*. Mais ce serveur m'a rappelé que je ne pouvais tout avoir, que je n'avais plus le droit de me proclamer Vietnamiennne parce que j'avais perdu leur fragilité, leur incertitude, leurs peurs. Et il avait raison de me reprendre. » (Thúy 2009 : 86. Je souligne)

Devant le rire de ses patrons qui considèrent sa maigreur comme une marque distinctive, devant la non-reconnaissance du serveur pour qui elle est résolument Américaine, la narratrice se trouve véritablement à une « intersection », au seuil de différents lieux qu'elle ne semble pouvoir habiter pleinement.

Ce qui éloigne toutefois *Ru* de la littérature migrante est l'ancrage ultime de la narratrice, son association voire son affiliation à la communauté qui passe certes par un oubli nécessaire, comme le veut Ricœur, l'oubli d'une partie de son identité ou de son histoire, mais qui n'en demeure pas moins un processus d'adhésion. Cette adhésion par la révélation de soi ou par la confession ancre le personnage en un lieu par la parole. Le récit – ou plutôt la récitation – crée une communauté, la répétition du verbe oublier éloigne progressivement l'Asie de l'imaginaire identitaire, la relègue à un certain exotisme, fait de cette identité un souvenir évanescent.

J'aime le cuir rouge du divan d'un cigare-lounge sur lequel j'ose me mettre à nu auprès d'amis et parfois d'inconnus, à leur insu. Je leur raconte des bribes de mon passé comme si elles étaient des historiettes, des numéros d'humoriste ou des contes cocasses de pays lointains aux décors exotiques, aux sons insolites, aux personnages parodiques. Quand je m'assois dans ce lounge enfumé, j'oublie que je fais partie des Asiatiques qui ne possèdent pas l'enzyme déshydrogénase pour métaboliser l'alcool, j'oublie que je suis née marquée d'une tache bleue sur les fesses, comme les Inuits, comme mes fils, comme tous ceux de sang oriental. J'oublie cette tache mongoloïde qui révèle la mémoire génétique parce qu'elle s'est estompée pendant les premières années de l'enfance [...] » (Thúy 2009 : 141)

Par son caractère performatif, la confession apparaît alors comme la scène verbale, quasi corporelle de la démonstration de soi, tel qu'il est peut-être, mais surtout tel qu'il est en train de se constituer. Dans ce contexte, cette réflexion, ce discours permet au soi de s'extérioriser et de se rendre public. Cela se distingue donc des théories, comme l'indique Judith Butler, qui assimilent la confession à un examen minutieux et violent de soi et à l'imposition forcée d'un discours régulateur (Butler 2007 : 114). La confession ne rétablit pas un équilibre perdu, elle permet une constitution/reconstitution de l'identité sur la base de l'acte de confession qui lui-même n'existe que par une relation à l'autre ou aux autres.

La conclusion du roman est d'ailleurs révélatrice de cette volonté d'adhésion à la communauté, indice d'un sens de la responsabilité (politique) qui renvoie à la responsabilité de la filiation.

Seuls autant qu'ensemble, tous ces personnages de mon passé ont secoué la crasse accumulée sur leur dos afin de déployer leurs ailes au plumage rouge et or, avant de s'élancer vivement vers le grand espace bleu, décorant ainsi le ciel de mes enfants ; leur dévoilant qu'un horizon en cache toujours un autre et qu'il en est ainsi jusqu'à l'infini, jusqu'à l'indicible beauté du renouveau, jusqu'à l'impalpable ravissement. Quant à moi, il en est ainsi jusqu'à la possibilité de ce livre, jusqu'à cet instant où mes mots glissent sur la courbe de vos lèvres, jusqu'à ces feuilles blanches qui tolèrent mon sillage, ou plutôt le sillage de ceux qui ont marché devant moi, pour moi. Je me suis avancée dans la trace de leurs pas comme dans un rêve éveillé [...] » (Thúy 2009 : 144)

Cette notion de responsabilité qui surgit de – et informe peut-être aussi – la production québécoise contemporaine impose la question du sujet et peut servir d'articulation entre les deux temps de l'histoire culturelle, celui qui, d'une part, a longtemps été tourné vers la mémoire culturelle et l'autre qui, par ailleurs, se préoccupe maintenant davantage d'une pensée de *l'à-venir*. Il y aurait lieu de croire que la présence marquée de la responsabilité dans le roman contemporain au Québec indiquerait dans l'époque actuelle de l'histoire culturelle la réhabilitation d'un certain humanisme qui, ainsi que le soulignait Lévinas, rendrait à l'individu ce qu'il avait perdu : son rôle déterminant dans la marche du monde.

## Bibliographie

- Arendt, Hannah, *Qu'est-ce que la politique?*, Paris, Seuil (coll. « Points essais »), 2001.
- Butler, Judith, *Le Récit de soi*, Paris, PUF (coll. « Pratiques théoriques »), 2007 [v.o. angl., 2005].
- Dumont, Fernand, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal, 1993.
- Jonas, Hans, *Le Principe responsabilité*, Paris, Flammarion (coll. « Champs essai »), 2008 [v. o. all., 1979].
- Lenoir, Frédéric (dir.), *Le Temps de la responsabilité. Entretiens sur l'éthique*, Paris, Fayard, 1991.
- Lévinas, Emmanuel, « De l'être à l'autre », *Le Temps de la responsabilité. Entretiens sur l'éthique*, Paris, Fayard, 1991.
- Lévinas, Emmanuel, *Entre nous, Essai sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset, 1991.
- Thúy, Kim, *Ru*. Montréal, Libre Expression, 2009.

## LA REPRÉSENTATION DE LA FAMILLE DANS *NIKOLSKI*, UN ROMAN SUR LE MODE DU RÉCIT DE FILIATION<sup>1</sup>

**Zuzana Malinovská**

**Abstract:** Analyzing various relationships between form and meaning, we reflect upon the portrayal of family in the novel *Nikolski* by Nikolas Dickner. We discuss the most common images used by the author to convey his perception of the family in contemporary society. The image of the indefinite and ever-changing family with its unclear dynamics is also reinforced by Dickner's choice of genre, the so-called *récit de filiation*, which, in turn, raises the question of literary "families".

La question de la famille constitue un des thèmes majeurs de la littérature française contemporaine. La question est ancienne, voire constitutive du roman, et son traitement littéraire change d'une part avec les métamorphoses de la famille comme d'autre part avec les transformations de la forme romanesque : le roman de famille<sup>2</sup> et le roman des origines (Robert, 1972) cèdent la place au récit de filiation dans la prose française contemporaine (Viart, Vercier, 2005 : 76-99), et en devient une des formes typiques. Ainsi, la famille offre une matière au romancier qui lui donne sa manière et nombreux sont les auteurs qui interrogent la famille<sup>3</sup> tout en interrogeant les formes littéraires aussi bien en France qu'au Québec. Une lecture de *Nikolski* (2005)<sup>4</sup> de Nicolas Dickner, peut convaincre que l'auteur inscrit ses interrogations sur la famille contemporaine dans une forme inspirée partiellement du récit de

---

<sup>1</sup> L'article s'inscrit dans le cadre du projet VEGA 1/0237/09 La littérature canadienne-française et québécoise contemporaine dans le contexte interculturel actuel.

<sup>2</sup> Roman qui depuis Balzac, Zola, Roger Martin du Grad, Duhamel... traite des relations familiales, différent du roman familial selon S. Freud.

<sup>3</sup> C. Mavrikakis, N. Arcan, M. Tremblay, M.-C. Blais, S. Jacob, etc.

<sup>4</sup> Toutes les références renverront à cette édition, abrégée comme suit : *N*, suivi du numéro de la page.

filiation et que l'*inquiétante étrangeté* de son objet se communique à la forme romanesque.

Nicolas Dickner construit son texte autour de trois protagonistes introduits successivement dans les trois premiers chapitres du livre. Le premier, non identifié, et narrateur de son histoire, entre en scène après le décès de sa mère. Le second, Noah, fatigué de son existence nomade – depuis sa naissance, il sillonne les routes du continent américain avec sa mère – s'apprête à se fixer à Montréal et y étudier l'archéologie. Enfin Joyce, originaire d'un village de pêcheurs minuscule et isolé, orpheline de mère, fuit la famille paternelle pour vivre en liberté à Montréal. La thématique de la famille est posée dès le début : trois jeunes gens, enfants uniques, vivant dans des familles monoparentales, sont vus dans leurs rapports assez distendus<sup>5</sup> avec le parent présent, et sans aucun contact avec le parent absent. De vieux objets qu'on jette, de vieilles cartes postales, des cartes routières et marines, des sacs de vidange et des sacs de voyage, un vieux livre, etc. – métaphorisent l'absence de pères et le silence des mères, le flou identitaire, les secrets de famille (Abraham, Török 1978), le « chaos familial » (*N*, 155). Certains événements familiaux tenus secrets sont divulgués au cours de la narration : ainsi Joyce apprend que sa mère, déclarée morte, a quitté le foyer peu après la naissance de sa fille. Mais la plupart des énigmes restent sans réponses et souvent le doute plane sur les événements racontés. Si à première vue, Nicolas Dickner se rapporte au réel avec une extrême précision, par de menus détails géographiques, historiques, sociologiques voire ichtyologiques, son *Nikolski* n'est pas construit sur une intrigue centrale dénouée à la fin du roman et au lieu d'un point final, le texte se clôt par un point d'interrogation imaginaire. Tout se passe comme si la voix narrative n'arrivait pas à nommer les choses et refusait de livrer l'essentiel. (Ainsi Sarah, femme d'action plutôt que de parole<sup>6</sup>, ne répond jamais aux questions de son fils Noah (*N*, 44-45). Arizna, variante de Sarah, parcourt le monde en confiant son fils au père possible de l'enfant, etc.). Les personnages qui se croisent au gré des histoires enchevêtrées

---

<sup>5</sup> Joyce parle peu avec son père, « altruiste bonasse » (*N*, 57) mais discute beaucoup avec son grand-père maternel Lyzandre Doucet dont la tendresse est inscrite dans le nom.

<sup>6</sup> C'est toujours elle qui prend des décisions. Ainsi, « elle ne laisserait jamais une poignée de fonctionnaires décider si elle était amérindienne ou non » (*N*, 30, etc).

ignorent que des liens de sang les unissent : le narrateur et Noah ne se doutent pas qu'ils sont demi-frères, issus de Jonas Doucet, oncle de Joyce. Ce personnage énigmatique et invisible, sans visage – un vieux compas, un mystérieux Livre et quelques cartes postales envoyées des quatre coins du monde sont les « unique(s) preuve(s) tangible(s) de (son) existence » (*N*, 17) – n'intervient pas dans l'action. Toutefois, il est l'important symbole du flou<sup>7</sup> familial, il assume dans la construction la fonction du ciment qui permet de relier les histoires.

C'est la famille réduite et problématique, à l'opposé de la famille traditionnelle<sup>8</sup> et de la famille-souche<sup>9</sup> qui constitue chez Dickner la cellule de base. Cette vision de la famille éclatée dans l'espace, incertaine et trouée, vidée de contenu, est soulignée par la forme romanesque. *Nikolski* est construit autour du vide : comme si l'élément de la fiction qui aimante la lecture était tombé dans un trou. Tout un réseau lexical accentue l'idée du vide : ainsi dans l'incipit le narrateur « vidé » (*N*, 12) vide l'appartement déjà à moitié vide<sup>10</sup> de sa mère, les vidangeurs viennent enlever les sacs de vidanges, contenant un héritage vide de sens, Noah traverse les grands espaces vides du Canada<sup>11</sup>, Joyce vide des poissons dans sa région reculée, « vide » de routes. Comment combler ce vide ?

Inutile de chercher chez Nicolas Dickner des réponses univoques, sa fiction soulève avant tout des questions. Tout se passe comme si en représentant des familles restreintes et peu insérées dans un réseau de parenté, l'écrivain évoquait l'affaiblissement de la famille en tant qu'institution. Il rejoindrait ainsi la conception sociologique selon laquelle, d'ancienne structure de base de la société, la famille est devenue aujourd'hui cellule de base de l'épanouissement d'un individu (Fournier, 2002 : 51), qui se veut libre et indépendant. Toutefois *Nikolski* donne

<sup>7</sup> « Où est ton père ? » demande Joyce en regardant l'unique photo de la mère du narrateur. « Tu vois la grosse tache floue [...] » (*N*, 279).

<sup>8</sup> Composée du couple et des enfants vivant sous le même toit. (voir Dortier, 2002).

<sup>9</sup> Elle regroupe dans la même maison trois générations. (voir Dortier, 2002).

<sup>10</sup> « Plus rien sur les murs, que les taches claires laissées par des cadres suspendus là de trop nombreuses années » (*N*, 19).

<sup>11</sup> L'optique n'est pas sans rappeler celle de Miles Milles : « le Canada est un vaste pays vide, une terre sans maisons et sans hommes, sauf au sud, sauf le long de la frontière des États Unis » (Ducharme, 1967 : 121).

à voir que l'autonomie, voulue ou non, de l'individu n'implique pas la rupture familiale et que l'affaiblissement institutionnel s'accompagne de l'amplification de désirs de relations et de filiations. Les personnages ne rejettent pas le parent défaillant mais interrogent sans cesse ce déficit, et témoignent d'une grande volonté de renouer. Ce désir de filiation s'inscrit dans de nombreuses images : avant tout dans celle du vieux compas, signalé par le titre, unique cadeau paternel que le narrateur porte autour de cou, tel un fétiche ou une revendication désespérée de filiation. Sauf que l'emblème paternel présente une « anomalie magnétique »<sup>12</sup> : au lieu d'indiquer le nord, le compas pointe vers Nikolski, un « trou » vide<sup>13</sup> et perdu « en plein milieu des Aléoutiennes » (N, 281). Le père, de surcroît, ne se trouve plus là où il est supposé être ; « le géniteur évanescant » (N, 16) est mort, enterré « loin de la surface » (N, 269), dans « le trou ». La quête du père – qui n'est ni une référence, ni un point de repère – est ainsi « une cause perdue » (N, 274) comme le révèle l'épisode de la fin du roman où la ficelle du compas se déchire et le cadeau paternel tombe dans la bouche d'aération.

La voix narrative raconte la filiation, précaire mais essentielle pour la construction des identités individuelles, avec une pointe d'humour sec et d'ironie amère. Le même ton légèrement goguenard caractérise l'évocation d'autres questions liées à la famille : la contingence des liens familiaux, et la caducité des valeurs qui les fondent, la complexité de la transmission intergénérationnelle, l'utilité douteuse, dérisoire<sup>14</sup> de l'héritage, et étrangement le poids fatal de la prédestination. Ainsi par exemple Noah « déboussolé » (N, 213) par l'absence de père, choisit de s'occuper du petit Simon sans avoir la certitude d'être son père biologique. Joyce – qui veut couper avec l'envahissante famille paternelle « tentaculaire » (N, 70) et renouer avec la vieille tradition flibustière de la famille maternelle – devient pirate informatique comme une certaine Leslie Doucette dont elle apprend l'arrestation et qu'elle imagine être sa mère. Mais obligée de gagner sa vie dans une poissonnerie, Joyce

<sup>12</sup> Le titre du premier chapitre de *Nikolski*.

<sup>13</sup> «Alors ton père vivait sur Nikolski [...] tu parles d'un trou. [...] trente-six habitans, cinq mille moutons et une petite usine de conserves de crabes » (N, 281).

<sup>14</sup> Un compas défaillant, un vieux livre déchiré, quelques cartes postales, un vieux sac marin, mais aussi la piraterie.

reproduit aussi le mode de vie de ses ancêtres paternels<sup>15</sup>. Son identité, plurielle et fugace, comme celle de Noah<sup>16</sup>, est faite de la somme des identités précédentes de ses ancêtres réels et légendaires.

Loin du « familles, je vous hais » d'un André Gide et de « familles, je vous ai » (Bazin, 1984 : 102) d'un Hervé Bazin, le message de Nicolas Dickner serait plutôt « familles, je vous désire », que vous soyez biologiques ou d'élection<sup>17</sup>, fugaces et plurielles. Car l'écrivain ne voit pas la famille comme une filiation verticale, ininterrompue et clairement déterminée. Il part de l'idée de « fatras » (*N*, 69), « de strates, de dépotoirs, d'enfers désordonnés, de vastes plaines sans repères » (*N*, 22). Ses personnages font des fouilles archéologiques, des recherches dans les archives, fréquentent les dépotoirs pour récupérer et assembler des pièces d'ordinateurs, écrivent des mémoires sur les déchets – une des images récurrentes qui, reprise sous de nombreuses variantes<sup>18</sup>, fait avancer le récit – c'est-à-dire « fouillent le fatras familial » (*N*, 69) pour déterrer les bribes du passé et découvrir dans les identités ensevelies des débris inconnus de soi.

*Nikolski* raconte le long et laborieux processus de construction de soi à travers l'interrogation critique du passé, un processus sans fin « difficile à rentabiliser. Trop de manipulations, trop de résidus dangereux à gérer » (*N*, 190). La forme ouverte, circulaire du roman met en relief l'idée

---

<sup>15</sup> « Deux minutes après son arrivée à Montréal, elle se retrouve les mains dans le poisson » (*N*, 85).

<sup>16</sup> L'identité de Noah, nomade déraciné, « à la fois descendant de réserves et de la déportation », se construit « entre les deux versants de sa généalogie » (*N*, 30), mais aussi au contact d'Arizna, autre personnage sans attaches, de Simon et des autres.

<sup>17</sup> Chez N. Dickner la famille d'élection peut se substituer à la famille biologique comme l'illustre la paternité choisie de Noah ainsi que des épisodes sans grand lien avec les trois histoires principales : par exemple les rencontres entre proches, *jututo*, organisées pour les immigrés par Maelo, sorte de *pater familias* moderne, dont les ancêtres étaient des fondateurs de ville en République dominicaine : « un immigré peut être égaré, confus, réticent, épuisé [...] mais jamais ne doit s'abaisser à être orphelin » (*N*, 105).

<sup>18</sup> Sous forme de vieux livres usagés et déposés en plusieurs épaisseurs sur les étagères de la librairie où travaille le narrateur. Chercher un vieux livre dans cette boutique poussiéreuse, faite de « strates, de dépotoirs, d'enfers désordonnés », remplie jusqu'au moindre « interstice » renvoie au processus de la remémoration comparé au travail d'archéologue. Les vieux livres et les déchets en couches traduisent également l'idée de la superposition des générations.

d'inachèvement de la recherche sur le passé, vu comme objet de doute perpétuel et d'inquiétude. Ainsi le narrateur sans nom<sup>19</sup> – qui dans l'incipit fouille des placards pleins d'objets de sa mère, puis jette aux ordures l'héritage maternel qui tient dans trente sacs de vidange – est à la fin de l'histoire au point de départ de son odyssée. Après avoir effectué, à partir de la librairie de livres anciens qu'il ne quitte jamais, une traversée immobile du monde, après avoir parcouru tout un trajet imaginaire, avec pour unique certitude d'avoir perdu le compas, il ne sait toujours pas « comment ressembler les différentes pièces du puzzle » (*N*, 13). Tout comme dans la scène initiale, où plus il examine les objets maternels, moins il reconnaît dans ce « tas d'artefacts déconnectés » (*N*, 13) sa mère. Cependant il ne désespère pas face à ce « drôle de puzzle » (*N*, 322) mais sourit à la vie<sup>20</sup>, serein, car il sait que tout savoir est « approximatif et rapiécé » (*N*, 134) comme les notes imprécises et fragmentaires de sa mère. « Tout ne peut pas être parfait » (*N*, 322) et parcourir le chemin est beaucoup plus important qu'aboutir aux résultats qui ne sont que « des débris, des déchets » (*N*, 321).

Dans l'optique de Dickner la famille n'est pas une racine qui donne un arbre mais plutôt un rhizome (voir Deleuze, Guattari, 1980) ou s'enchevêtrent, dans « toutes les directions à la fois »<sup>21</sup>, des ramifications diverses et multiples, verticales et horizontales, brisées et reprises à tout hasard. Plusieurs détails qui renvoient à *Mille plateaux* (Deleuze, Guattari, 1980) soulignent cette vision rhizomatique : la fréquence du mot « strates », l'allusion à la nomadologie appliquée<sup>22</sup>... L'image deleuzienne se prête également à la caractéristique de la construction de *Nikolski*, elle aussi rhizomatique, faite de plusieurs histoires superposées qui se croisent, se déconnectent et reconnectent d'une manière qui se veut contingente.

Sous les histoires apparentes de famille et de filiation racontées dans *Nikolski* se cache une interrogation discrète sur la forme. Tout se passe comme si l'écrivain – soucieux de souligner l'aspect incertain et pluriel de l'existence – recourait à une forme hybride « indécidable »

---

<sup>19</sup> Voir la première phrase du roman.

<sup>20</sup> Voir le dernier paragraphe du roman (*N*, 322).

<sup>21</sup> Titre d'un des chapitres, (voir *N*, 259).

<sup>22</sup> Discipline pour laquelle Noah se sent douée (*N*, 48).

(Blankeman, 2000), oscillant entre la fiction, le document, l'essai<sup>23</sup>. *Nikolski* est sans doute un roman – par son étendue épique, la représentation du « chronotope » et la « narration polyphonique » (Bakhtine, 1978) ainsi que par l'accent mis sur le fictionnel plutôt que sur le factuel, etc. – mais un roman fait sur le mode du récit de filiation. Tout d'abord parce qu'il s'écrit à partir d'un manque et dans l'intention – partagée avec le récit de filiation – de fouiller le passé, de questionner l'héritage. Cette intention est surtout flagrante dans le récit du narrateur mais elle est visible aussi dans les histoires des personnages qui veulent rétablir un lien perdu. *Nikolski* s'apparente au récit de filiation par la thématique de la « communauté enfouie » (Demanze, 2008) soulignée par les images de déchets<sup>24</sup>. Tous les personnages de Dickner portent en eux la mémoire des générations superposées : « une foule intime » (*N*, 47) d'ancêtres<sup>25</sup>, sortes de « fantômes tranquilles et muets » (*N*, 30) les hantent comme les aïeux amérindiens de Noah hantent « la roulotte, assis pour l'éternité à la table de la cuisine » (*N*, 27). Mêmes les personnages épisodiques<sup>26</sup> mènent des enquêtes sur cette communauté enfouie, sans pour autant parvenir au bout de leurs interminables quêtes. Ce renoncement délibéré à la structure fermée au « profit du recueil, de l'enquête et du recours à l'hypothèse » (Viart, Vercier, 2005 : 82) renforce aussi le côté récit de filiation de *Nikolski*. Mais la communauté enfouie ne désigne pas seulement les générations précédentes que les personnages de Dickner portent en eux mais également un héritage littéraire que l'écrivain interroge. En effet, N. Dickner semble ressusciter dans *Nikolski* toute une « communauté enfouie » d'écrivains. Leurs traces, parfois très discrètes, à peine perceptibles, parfois patentes,

---

<sup>23</sup> Voir par exemple les passages où le narrateur évoque la crise d'Oka (*N*, 129), l'histoire des Garifunas (*N*, 230-3), la paternité vue en rapport avec l'apparition des tests ADN (*N*, 229), la maladie Neimann-Pick type D (*N*, 239), etc.

<sup>24</sup> En dévoilant « ce que tout le reste tente de cacher », les déchets véhiculeraient des informations essentielles sur ceux qui les ont abandonnés : « Rien n'est plus intéressant que les déchets [...] question d'un territoire traditionnel » et « le territoire, c'est surtout l'identité » (*N*, 150).

<sup>25</sup> L'ultime descendante d'une longue lignée de pirates, Joyce, découvre en elle toute une communauté perdue dont elle hérite la problématique succession. (voir *N*, 58).

<sup>26</sup> Par exemple Bernardo Bález, directeur des Archives coloniales qui n'arrive pas à quitter sa vieille mère, (voir *N*, 250-7).

marquent le roman qui articule ainsi – comme le récit de filiation – les histoires familiales et les histoires littéraires. Des bribes d’héritage d’auteurs très différents parsèment *Nikolski*. Excepté celui des philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari, c’est avant tout l’héritage de l’incontournable Jack Kerouac<sup>27</sup>, signalé par quelques allusions indirectes<sup>28</sup> souvent ironiques<sup>29</sup> mais aussi celui de son « frère cadet » Jacques Poulin. Puis c’est Herman Melville auquel Nicolas Dickner renvoie directement<sup>30</sup> et indirectement : en évoquant, sans autre raison, des baleines<sup>31</sup> ou par « le mystérieux mot Rokovoko » (*N*, 38), un clin d’œil amusant à Kokovoko<sup>32</sup>. Les passages qui dans *Nikolski* imitent les textes scientifiques ou journalistiques, renvoient également à *Moby Dick* et à son ambiguïté générique (Chassay, 1995 : 97). La citation directe de *La Vie mode d’emploi* (*N*, 319) peut se lire comme une revendication de filiation à l’égard de Georges Perec qui construit autour du vide et écrit, lui-aussi, à partir d’un manque. La double référence à Tintin (*N*, 266 et 318), une traduction artistique de l’inquiétude généalogique<sup>33</sup>, montre que Dickner est ouvert aux héritages non-littéraires. Un clin d’œil « au vieux Borges » (*N*, 172) pose de nouveau<sup>34</sup> la question du lien entre le factuel et le fictionnel. Mais *Nikolski* cache également des débris d’héritage de Jean Echenoz : le côté ludique de la construction lacunaire, avec l’accumulation

---

<sup>27</sup> « Le virus dans le roman québécois contemporain que certains prennent plaisir à attraper, proposant dans leurs livres le ratissage du territoire kérouacien » (voir Chassay, 1995 : 91).

<sup>28</sup> Ainsi, la volonté des personnages de prendre la route, l’évocation de l’espace parcouru, la quête du père absent.

<sup>29</sup> Ainsi la voix narrative rappelle que Noah « ne partageait pas le Glorieux Imaginaire Routier Nord Américain » car la route, « un étroit nulle-part [...] n’avait surtout rien à voir avec l’Aventure, la Liberté » (voir *N*, 46).

<sup>30</sup> « *Moby Dick* a été écrit en 1851. C’était l’âge d’or de l’huile de la baleine. Après l’apparition des combustibles fossiles, l’industrie baleinière s’est mécanisée ». (voir *N*, 161).

<sup>31</sup> « Sur la photo, derrière la mère, des centaines d’ossements de baleines javellisés jonchent le paysage » (voir *N*, 279).

<sup>32</sup> « Kokovoko, an island far away to the West ans South. It is not down in any map, true places never are. » (voir Melville, 1961 : 70).

<sup>33</sup> Inventé par le dessinateur Hergé, le personnage est l’image de l’incertitude de filiation. (voir Tisseron, 1992).

<sup>34</sup> L’écrivain pose cette question également par les allusions aux auteurs précités.

de détails précis, la sécheresse ironique, la mise à distance de la représentation de la réalité, mais surtout l'évocation d'un monde surchargé d'objets hétéroclites<sup>35</sup> et vide de sens.

L'exploration systématique d'une communauté enfouie des auteurs s'accompagne-t-elle chez Nicolas Dickner d'une mélancolie, typique du récit de filiation, due à la conscience de n'être qu'un descendant, un second ? Rien ne permet de déceler chez l'écrivain les signes d'une autodépréciation mélancolique.

## CONCLUSION

La famille est le lieu pour interroger d'autres espaces, historiques, politiques, géographiques, littéraires. Sa représentation permet à Nicolas Dickner de faire apparaître les enjeux du contemporain et de témoigner des changements de la société, d'un siècle à l'autre, jusqu'au dernier<sup>36</sup> :

« Ce monde ne ressemble plus à celui d'hier. Les caisses enregistreuses, les guichets automatiques, les transactions par cartes de crédit, les téléphones cellulaires [...] l'Amérique du Nord ne sera bientôt plus qu'une série de réseaux informatiques connectés les uns aux autres. Ceux qui sauront manœuvrer un ordinateur pourront tirer leur épingle du jeu. Les autres manqueront le bateau. » (*N*, 112)

*Nikolski* montre cependant que face au malaise ressenti dans ce monde en perpétuel changement, saturé d'informations qui « surgissent de partout à toute vitesse et deviennent presque aussitôt obsolètes » (*N*, 240), il y a quelque chose de stable : l'écriture, la littérature. Avec Dickner, elles redeviennent un lieu majeur de la pensée et du plaisir.

---

<sup>35</sup> Voir par exemple les scènes (*N*, 12-3 et 316) où le narrateur vide l'appartement et trie les vieux objets, la description de la pièce habitée par Joyce, (*N*, 293-4).

<sup>36</sup> La fin est soulignée par de fréquents motifs de pluies torrentielles, d'inondations, ainsi que par les titres de chapitres comme "Déluge", "Enfer", "Liquidation", le prénom de Noah mais aussi les énoncés directs ("la fin du monde"), (*N*, 167, 192, etc.).

## Bibliographie

- Abraham, Nicolas, Török, Maria, *L'Écorce et le Noyau*, Paris, Aubier Flammarion, 1978.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard 1978.
- Bazin, Hervé, *Abécédaire*, Paris, Grasset, 1984.
- Blankeman, Bruno, *Les Récits indécidables*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 2000.
- Chassay, Jean-François, « Le road book : Jack Kerouac et le roman québécois contemporain », in: *L'Ambiguïté américaine, Le roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, XYZ, 1995.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- Demanze, Laurent, *Encres orphelines, Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008.
- Dickner, Nicolas, *Nikolski*, Montréal, Nota bene, 2005.
- Dortier, Jean-François, « Histoire et diversité de formes familiales », in: *Familles, permanence et métamorphoses*, Auxerre, Sciences humaines, 2002.
- Ducharme, Réjean, *Le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967.
- Fournier, Martine, « L'Éclatement des modèles familiaux », in: *Familles, permanence et métamorphoses*, Auxerre, Sciences humaines, 2002.
- Melville, Herman, *Moby Dick*, New York, New American Library, 1961.
- Robert, Marthe, *Roman des origines, l'origine du roman*, Paris, Grasset, 1972.
- Tisseron, Serge, *Tintin et le secret de famille*, Aubier, 1992.
- Viart, Dominique, Vercier, Bruno, *La Littérature au présent*, Paris, Bordas, 2005.

## L'ENFANT CHARGÉ DE SONGES D'ANNE HÉBERT – LA RÉÉCRITURE DU MYTHE DE FAUST<sup>1</sup>

**Ján Drengubiak**

**Abstract:** Ambiguity of resolution is a common and distinctive feature in the novels written by Anne Hébert. Nonetheless, some critics point to the fact that not all her novels follow this convention (cf. Randall, 1996). The method of myth-criticism we adopt in approaching the novel *L'Enfant chargé de songes* (*The burden of dreams*) reveals a Faustian motif, which, in turn, helps us prove that a seemingly happy ending may, by a mere change of interpretive clue, turn into an unsettling one.

L'œuvre d'Anne Hébert, trouble l'imagination de ses lecteurs et met à l'épreuve les critiques littéraires. Ses romans « nous laissent dans un état d'inquiétude devant la non-résolution, l'ambigu, l'incertain » (Randall, 1996 : 23). Or, *L'enfant chargé du songe* (1992)<sup>2</sup> semble sortir de ce schéma. Avec ce roman on se retrouve devant une fin que M. Randall considère comme « 'banale', doublement insatisfaisante parce qu'à la fois heureuse et univoque [qui semble] d'autant plus suspecte dans le contexte de cette œuvre si remplie d'énigmes » (1996 : 23). Dans ce cas, c'est la banalité qui devient l'inquiétant et trouble le lecteur et le critique. La mythocritique peut permettre de jeter quelques lumières sur le paradoxe de la simplicité du dénouement du roman.

La mythocritique élaborée par Pierre Brunel dans les années 1990 est une méthode destinée à traiter les occurrences des éléments mythiques, tout en admettant qu'une œuvre littéraire ne peut être réduite à ces éléments. Le mythe n'est qu'une des interprétations possibles car « dans un même texte, plusieurs textes fonctionnent » (Brunel, 1992 : 59).

---

<sup>1</sup> L'article s'inscrit dans le cadre du projet VEGA 1/0237/09 La littérature canadienne-française et québécoise contemporaine dans le contexte interculturel actuel.

<sup>2</sup> Toutes les références renverront à cette édition, abrégée comme suit : ECS, suivi du numéro de la page.

Un récit mythique, ou une combinaison de tels récits, ou de simples fragments, peuvent sous-tendre le récit romanesque. L'interprétation mythique n'est certes pas décisive, mais elle peut indiquer les pistes, vraies et fausses, dont délibérément l'auteur laisse la trace, ou retrouver des chemins oubliés qu'empruntent de façon nouvelle les récits contemporains.

Brunel propose d'évaluer l'incidence du mythe dans le texte selon les trois critères de son émergence, de sa flexibilité et de son irradiation littéraire. L'*émergence* est le point de départ de chaque analyse mythocritique. Il s'agit de « l'examen d'occurrences mythiques dans le texte » (Brunel, 1992 : 72), c'est ce qui apparaît explicitement, par exemple les noms des dieux ou héros du panthéon grec ou romain... La *flexibilité*, concerne l'oscillation du texte entre innovation et tradition par rapport à un schéma reçu du mythe. D'un côté le texte invente, conserve ou rejette, mais de l'autre le mythe persiste dans son être propre, aussi Brunel parle-t-il de *souplesse d'adaptation* et de *résistance de l'élément mythique* (Brunel, 1992 : 77). Enfin, le critère de l'*irradiation* évalue le pouvoir du texte dans la totalité de son récit, à déployer littérairement et subvertir l'élément mythique. Dans le cas où se manifestent ces trois moments, l'élément mythique est considéré comme « essentiellement signifiant » et « à partir de lui s'organisera l'analyse du texte » (Brunel, 1992 : 82).

L'élément mythique est lui-même une réalité littéraire et historique nécessitant critique et élucidation. Car il y a un travail constant de l'œuvre sur le mythe que l'auteur modèle, transforme, subvertit, jouant avec le lecteur et le critique, certes, mais surtout avec lui-même et avec son temps. Donc en retour, l'œuvre interroge de façon neuve l'élément mythique et en propose une résolution esthétiquement significative. Il en va ainsi du mythe de Faust, qui émerge dans le premier chapitre du roman *L'Enfant chargé de songes*, émergence d'autant plus importante, qu'elle met en évidence le personnage principal, Julien, qui dans son miroir, se trouve « un air de *Faust* » (ECS, 11). Mais de quel Faust s'agit-il, ou plus exactement, quelle est la pensée de Julien? On ne peut ainsi en décider, d'autant que la question est posée au miroir dans lequel il aperçoit son reflet.

Le texte anonyme de 1587, l'*Historia von Johan Fausten*, initial et fondateur, a engendré au moins trois représentations littéraires

essentielles de Faust qui coexistent dans la littérature contemporaine. Dans la première de 1589, *La tragique histoire du Docteur Faustus* de Marlowe, Faust par ambition du pouvoir et du savoir, conclut le pacte avec le diable par l'intermédiaire de Méphistophélès. Au XIX<sup>e</sup> siècle Faust réapparaît avec les écrivains romantiques, et la figure en est marquée depuis 1808 par le premier *Faust* de J. W. Goethe, et de façon plus indécise par le second *Faust* publié à titre posthume en 1832. Ici les aspirations de Faust sont plus nobles, voire métaphysiques et tout écrasé par les forces du mal ou libéré du pacte qu'il soit, ce Faust devient un héros grandiose, ce qu'il n'était point chez Marlowe. Au XX<sup>e</sup> siècle, si l'idéalisation de Faust a pu conduire quelques écrivains à supprimer le pacte au profit d'un héros qui incarne volonté de puissance et désir de vivre, plus significativement, le mythe s'approfondit et gagne en inquiétude dans les œuvres de Thomas Mann et de Mikhaïl Boulgakov.

Bien que le mythe de Faust évolue considérablement et témoigne d'une grande flexibilité, nous pouvons établir les éléments constitutifs qui ne changent pas avec le temps. Ce qui irradie dans les œuvres littéraires, ce sont d'abord la volonté ardente du personnage principal et son désir de savoir, que ne peuvent satisfaire le temps et l'âge, ensuite, le pacte – réel ou imaginaire – conclu avec des forces maléfiques et finalement, le conflit entre la volonté du héros et le destin entraîné par le pacte. Est-ce bien à cela que songe Julien en interrogeant son image?

Julien est l'enfant, mais un étrange enfant dont on ne sait pas véritablement l'âge. Ainsi le titre du roman *L'enfant chargé de songes* contient déjà une intrigue sur le temps humain, le temps de l'âge et du vieillissement. L'enfant est chargé de songes comme on est chargé d'ans. Or c'est bien là un thème proprement faustien que d'aller contre le temps et d'être en enfance alors qu'on a tant vécu, c'est le vœu d'un vieillard de posséder l'éternelle jeunesse. De surcroît, la mère de Julien dont on va découvrir qu'elle est pour lui toute-puissante, lui interdit « tout plaisir et toute joie, hors de l'enclos étroit de l'enfance » (ECS, 11). Il sera donc contraint de vieillir sans quitter l'enfance, tant qu'il respectera la loi de la mère. Dans le temps présent de la narration, le narrateur ne révèle jamais l'âge exact de Julien, et en ce sens la narration du roman respecte la contrainte maternelle. Toutefois, le récit laisse passer les indices qui permettent d'imaginer que Julien est beaucoup plus âgé, qu'il n'est plus dans ce que l'on appelle l'enfance. Il est appelé une fois « un vieil

adolescent » (*ECS*, 25) et dans ses cheveux « s’emmêlent quelques fils d’argent » (*ECS*, 11). Malgré le pacte maternel de s’en tenir à l’enfance qui produit l’imprécision ou l’indécision narrative sur l’âge de Julien et sur le temps vécu, il reste possible de déduire approximativement l’âge de Julien. Quand il s’endort à Paris, il commence à songer tout d’abord au temps de ses huit ans, à sa « petite enfance, ce temps béni » (*ECS*, 25) et ensuite à ses seize ans. En 1937 quand il a dix-neuf ans sa mère meurt. Après le réveil du songe, Julien se retrouve dans son présent, quand, après guerre, « tout se calme en France » (*ECS*, 139), ce qui signifie qu’il a déjà au moins vingt-sept ans.

Le roman commence avec l’arrivée de Julien à Paris. Après avoir traversé l’Atlantique, fuyant son pays natal, le Québec, il s’endort dans une chambre d’hôtel et aussitôt le spectre de sa mère lui apparaît en rêve, s’étalant « au milieu de la chambre en désordre, assise sur sa croupe énorme comme sur un trône » (*ECS*, 9). Cette figure imposante peut être identifiée dans le rêve comme une force maléfique, voire comme un diable qui de son trône préside au désordre de la chambre, ou à l’ordre trop grand d’un enfermement dont ne peut s’échapper le rêveur<sup>3</sup>. Son identité diabolique, outre son énorme croupe, lui est révélée également par la fumée qui accompagne chacune de ses apparitions, dans une imagerie méphistophélique, où se disputent le grotesque et l’infantile puisqu’il s’agit de la fumée de la cigarette qui « s’échappait par tous les pores de la peau de cette créature toute-puissante [...] et qui, seule au monde, possédait des droits sur lui » (*ECS*, 9). La mère qui sans doute a commencé d’affirmer son autorité suprême sur Julien, depuis sa naissance, continue après sa mort, à l’exercer dans les songes. Est-ce le fait que selon le rêveur la mère possède des droits sur lui qui le conduit à se voir en Faust dans le miroir, contraint par le respect du pacte maternel à vivre une éternelle enfance ? Mais quelle est la nature de ce pacte et quel en est le prix ?

La mère n’est pas le seul personnage intrigant qui apparaisse dans les songes de Julien. Celui-ci se remémore encore Lydie, dont l’arrivée sur scène est précédée de faits étranges. Les chevaux dans le village disparaissent et réapparaissent « fourbus et couverts d’écume » (*ECS*, 41)

---

<sup>3</sup> Le chaos et le désordre sont traditionnellement les antagonistes des forces créatrices.

sans que personne n'aperçoive rien. On attribue ces événements étranges à celle que l'on appelle « reine nocturne du village » (*ECS*, 42). Cette créature surnaturelle inspire de la peur aux villageois à tel point qu'ils demandent au curé de bénir les écuries. Après son intervention, ces incidents troublants cessent de se produire. Aux yeux des villageois, c'est une preuve de plus que le coupable devait sortir de l'enfer. La mésaventure est progressivement oubliée, quand Julien, qui a seize ans à ce moment et Hélène, sa sœur cadette âgée de quatorze ans, rencontrent Lydie « si étrange et si fière, comme montée en gloire, sur son cheval gris, insaisissable, pareille à une vision » (*ECS*, 43). Le fait que Lydie, un personnage jusqu'alors inconnu et mystérieux, arrive sur un cheval, l'associe à la mystérieuse « reine nocturne ». Celle qui volait des chevaux deviendra bientôt la « voleuse d'enfants » (*ECS*, 79) pour la mère de Julien. La mère ne manque pas de prévenir ses enfants contre la « maudite » (*ECS*, 24) Lydie. Sa peur est justifiée, parce que aussitôt après la première rencontre de Lydie avec les enfants, Julien, Hélène et Lydie commencent à se retrouver régulièrement et Lydie décide de devenir « leur mauvais génie » (*ECS*, 59), voire une « sorcière » (*ECS*, 63). Pour cette raison, elle refuse les avances de Julien qui tombe amoureux d'elle. Julien petit à petit découvre que les intentions de Lydie ne sont pas honnêtes et qu'elle joue avec lui et avec sa sœur. Lydie, démasquée par Julien comme « diable », trouve l'objet de ses malices dans Hélène. Elle lui écrit une lettre qui a toute l'apparence d'un pacte, dans laquelle elle tente de la séduire par une promesse qu'elle lui fait de la libérer de sa mère, mais pour cela, elle exige une obéissance absolue.

« Ma douce petite créature androgyne, tes petits seins, tes hanches étroites, ta candeur ineffable, tes beaux cheveux. Je te veux confiante et abandonnée entre mes mains comme si j'étais tout et toi rien du tout. Je te désire obéissante au quart de tour. Un seul frémissement de sourcils de ma part doit t'amener au bord des larmes, et je serai ta reine et ta maîtresse jusqu'à ce que je disparaisse à l'horizon comme une journée qui a fini son cours. Si tu le veux je t'emmènerai jusqu'aux portes de la mort. Si tu en réchappes rien ne sera plus jamais comme avant pour toi. Tu seras reine et maîtresse à ton tour. Mais avant il faut que tu passes les épreuves, toutes les épreuves que je te proposerai. » (*ECS*, 74)

Hélène accepte les conditions, mais quand les deux filles se retrouvent seules ensemble, elle remarque que Lydie est noire et froide, comme un présage de mort. Plus tard, Lydie, réclame à Hélène la lettre du pacte et la persuade de la suivre dans les rapides de la rivière :

« Il faut que tu traverses ta peur, comme un cerceau de feu, comme au cirque, tu sais bien. Après tu te sentiras forte et grande, l'égale de ta mère, [...] c'est pas compliqué. Tu n'auras qu'à rester assise sans bouger, au fond du canot, pendant que j'avironnerai. Sauter les rapides, ma belle, il n'y a que ça au monde. Tenter Dieu et le diable à la fois. » (*ECS*, 103)

Hélène meurt, emportée par Lydie selon les conditions du pacte. Les chevaux et leur écume, la fascination pour l'eau font de Lydie la lune mystérieuse, noire reine de la nuit, tentatrice, séductrice, voleuse d'enfants et d'âme, elle est celle qui entraîne à la mort par sa provocation à une vie libre de la peur, incarnation séduisante et parfaite des forces du mal. Elle irradie, au prisme de l'invention romanesque, l'élément du pacte par sa promesse d'une vie plus haute, trouble et confirme, par le féminin, le schéma faustien.

Après la mort d'Hélène, le songe de Julien se termine et nous le retrouvons à Paris. Lydie n'est plus qu'un « spectre léger » (*ECS*, 120) pareil à celui de la mère, les deux appartenant à l'« heure incertaine, entre le jour et la nuit » (*ECS*, 120). Pourtant, leur pouvoir dépasse le songe. Tandis que la mère interdit à Julien « tout plaisir hors de l'enclos de l'enfance », Lydie empêche ses relations amoureuses. Quand Julien pense à son amie Aline qu'il a laissée à Québec, il se plaint qu'il « [aurait] voulu qu'Aline soit elle-même surnaturelle, l'égale de Lydie, son double magique » (*ECS*, 121). Néanmoins, Julien qui manifeste son intention de ne jamais revoir Aline, change soudain d'avis, et c'est la fin du roman. Il quitte Paris « d'un pas infatigable, ayant quitté les chambres fermées et le talon de la mère qui l'écrasait » (*ECS*, 153). Il repart « pour le Nouveau Monde » (*ECS*, 149), c'est-à-dire, qu'il rentre au Québec, « là où l'attend Aline, ronde et sans mystère » (*ECS*, 149). La seule raison semble être le fait qu'« entre les hommes et Julien il y a ceci de changé qu'il va être le père de l'un d'eux » (*ECS*, 153). En une sorte de mouvement rétrograde du moment où le vieux Maître par le pacte, gagne la jeunesse, par tromperie séduit Marguerite et devient père d'un enfant qui mourra noyé,

Julien l'enfant chargé de songe se libère de l'enfance et du songe, se libère du pacte qui l'enchaînait à l'enfance, se libère du désir faustien de l'éternelle jeunesse, rejoint l'âge d'homme et le temps vécu de la paternité, de la disparition dans le vieillissement des générations.

Tout heureux, univoque et banal que ce dénouement soit, il est suspect parce qu'il ne semble pas s'inscrire dans la tradition hébertienne des fins troublantes où règne l'incertitude. C'est à ce point qu'on revient une dernière fois au mythe de Faust car le roman d'Anne Hébert ajoute à ce mythe littéraire de nombreuses pages intercalaires et recompose toutes les autres. Sous son insignifiance apparente, le dénouement du roman est parfaitement incertain et jette une lumière inattendue sur le mythe. Les questions portant sur les éléments constitutifs du mythe dévoilent progressivement l'incertitude du dénouement de *L'enfant chargé de songe* : Comment Julien a-t-il pu rompre aussi vite le pacte conclu avec la mère qui le hantait depuis sa naissance et se déprendre de Lydie ? Il lui fallait se décharger de ses songes, mais on ne rêve pas à volonté, à cela sa volonté pouvait-elle suffire ? Cette libération, sera-t-elle définitive, ou bien les forces du mal vont-elles encore revendiquer l'âme de Julien ? Un spectre de possibilités se dévoile. Tout d'abord, « le songe est toujours devant [Julien] » (*ECS*, 159) et la relation dans laquelle il entre volontiers, n'est qu'une autre forme de pacte. Maintenant c'est Aline qui revendique Julien par sa grossesse et tout est à recommencer. On peut se demander également si Julien n'a pu entrer dans cette nouvelle relation qu'en devenant à son tour le tentateur, l'incarnation d'une force maléfique : en effet, au moment même où Julien échappe aux contraintes de la relation avec sa mère, à son talon posé sur lui, comme le talon de la vierge posé sur le péché dans l'iconographie chrétienne, il est comparé à « un serpent qui s'échappe de sous une pierre » (*ECS*, 153). Quel est donc l'enfant que porte Aline, en son air de pleine lune, de qui est-il, d'une force de vie, d'une force de mort, à supposer qu'il existe un maître qui sache les séparer ? L'irradiation du mythe de Faust révèle que la fin du roman *L'enfant chargé de songes* est loin d'être banale et relève de l'incertitude troublante typique des romans d'Anne Hébert.

**Bibliographie**

- Brunel, Pierre, *Mythocritique – Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.
- Hébert, Anne, *L'Enfant chargé de songes*, Paris, Seuil, 1992.
- Randall, Marilyn, « Configuration rétrospectives dans l'œuvre d'Anne Hébert : *L'Enfant chargé de songes* et la fin heureuse », In : Michael Bishop (dir.), *Thirty voices in the feminine*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi 1996.

**FILIATION ET DISCOURS RELIGIEUX DANS LE ROMAN  
QUÉBÉCOIS CONTEMPORAIN. À PROPOS DE *PARENTS ET  
AMIS SONT INVITÉS À Y ASSISTER* D'HERVÉ BOUCHARD**

**François Ouellet**

**Abstract:** This analysis of Hervé Bouchard's novel *Parents et amis sont invités à y assister* (2007) focuses on the issues of the death of the father and biblical intertextuality. We demonstrate that the novel's religious imagery cannot be dissociated from the reflections on the relationship between father and son or its symbolic failure. If the father's death dominates the novel, it is because the deceased can neither recount the past nor advise his son on life. Consequently, after his death, the son fails to achieve maturity.

The aesthetic uniqueness of Bouchard's novel resides in its narrative structure and in its use of both poetic devices and theatrical conventions. At the same time, the novel exemplifies the crisis of both familial relations (*filiation*) and the "sacred" in contemporary Quebecois fiction.

La présence du discours religieux dans la littérature québécoise ne date pas d'hier. La forme de ce discours et son mode d'inscription dans les textes ont évidemment évolué depuis cent cinquante ans, sans jamais disparaître véritablement. Le roman canadien-français, donc avant les années 1950-1960, était préoccupé par le religieux dans la mesure où pesait sur le développement de sa forme une conception ultramontaine du monde. Le roman de la Révolution tranquille, au-delà de la perception convenue qu'on peut en avoir, n'était pas toujours exempt de références religieuses, sauf qu'elles servaient avant tout à faire le procès d'un monde à rejeter au profit d'une société laïque et moderne dont elles seraient dorénavant exclues.

Le roman contemporain, celui qui prend forme autour de 1990, adopte une position inédite par rapport au discours religieux. Une fois passé notre étonnement devant la place éminente que celui-ci occupe dans la production littéraire actuelle, l'on constate bien évidemment que

le discours religieux n'a pas la forme idéologique du roman du tournant du XX<sup>e</sup> siècle et qu'il ne vise pas davantage à faire le procès d'une institution. Alors qu'est-ce qui le caractérise ? Trois observations s'imposent à cet égard, toutes relatives à la forme du roman contemporain.

La première concerne la valeur structurante du matériau religieux dans le roman contemporain. Certes, bien des romans font seulement mention au passage d'événements bibliques. Mais dans bien d'autres cas, par exemple chez Gaétan Soucy ou chez Sylvain Trudel, les textes mettent de l'avant une écriture qui intègre à son développement des références religieuses qui ont une fonction structurelle dans l'élaboration de l'intrigue et dans le procès de signification du texte.

La deuxième concerne le mode d'insertion du discours religieux. On peut prendre ce terme dans le sens de l'intertexte biblique aussi bien que dans le sens plus large d'un discours intéressé par le sacré et qui en fait témoignage<sup>1</sup>. Dans tous les cas, le mode particulier sur lequel s'exprime le rapport du texte au religieux est la parodie, au sens, comme le dit Genette, où elle « n'est rien d'autre qu'une citation détournée de son sens, ou simplement de son contexte et de son niveau de dignité » (Genette 1992 : 28). Nous savons que la parodie participe globalement d'une entreprise de désacralisation de la littérature et qu'elle se moque de la hiérarchie des formes. Cette posture d'écriture, qui témoigne de la distance indubitable et de la profonde discordance entre les valeurs égalitaires de la société contemporaine et la parole religieuse, se présente comme le gage d'un renouvellement des formes narratives.

La parodie ne doit pas pour autant masquer le sérieux de l'intention symbolique qu'elle porte en elle et qui, en regard de la dimension signifiante du texte à laquelle elle contribue, la transcende. Dans cette optique, une troisième observation, plus complexe touche au cœur même de ce que signifie la mise en scène du religieux dans la littérature contemporaine. Elle peut être présentée sous la forme d'une hypothèse : ce qui réactive la présence du discours religieux dans le roman contemporain, ce serait la faillite des liens de filiation, la mise en échec

---

<sup>1</sup> Pour une typologie du discours biblique dans le roman, je renvoie à mon article « Prolégomènes à l'étude du fragment biblique dans le roman québécois contemporain ».

radicale de la métaphore paternelle qui caractérise la société québécoise actuelle. Ce nouveau roman chercherait, en recourant à l'intertexte biblique, à situer son propre discours sur le déclin de la figure paternelle dans notre société par rapport aux liens de filiation sur lesquels sont construits les récits bibliques. De la Genèse au Nouveau Testament, le discours religieux regorge d'épisodes qui contextualisent la relation père et fils, épisodes que le roman québécois récupère en les intégrant intimement à sa forme, que ce soit afin de les subvertir, de les caricaturer ou d'en faire le reflet d'une interrogation existentielle. Les récits des patriarches de l'Ancien Testament et l'hagiographie christique des Évangiles plus particulièrement s'offrent comme des répertoires exceptionnels dans lesquels les romanciers puisent abondamment, d'autant plus qu'ils se trouvent à questionner, mais à leur manière qui est proprement carnavalesque, l'héritage de la société canadienne-française.

Par ailleurs, il est fort possible que l'importance (quantitative et qualitative) des références religieuses dans le roman contemporain soit le signe ou le symptôme d'une « crise du sacré ». Cette crise paraît fondée dans la mesure précisément où elle est dépendante de la remise en question du sens qui définit les rapports de filiation. La crise du sacré ne serait pas donnée pour elle-même, elle serait plutôt liée à une crise plus fondamentale, celle qui affecte les rapports de filiation. Car le religieux ou le sacré paraît indissociable d'une réflexion sur la filiation, alors que l'inverse n'est pas vrai : on peut penser les rapports de filiation en dehors du religieux. Freud, notamment, a bien montré comment la naissance de la religion se trouvait directement arrimée à la question du père, « la psychanalyse [ayant] fait connaître le rapport intime entre le complexe paternel et la croyance en Dieu » (Freud 1987 : 156). Vu sous cet angle, « le Dieu personnel n'est psychologiquement rien d'autre qu'un père porté aux nues », si bien que les « jeunes [...] perdent la foi religieuse dès que chez eux s'effondre l'autorité du père » (Freud 1987 : 156). Tablant sur les acquis freudiens, Lacan s'est logiquement inspiré de la religion chrétienne pour définir, dans la théorie de l'œdipe, le concept central de Nom-du-Père (le fils venu annoncer la bonne nouvelle parle *au nom du père*). On sait que ce concept mobilise tout le fonctionnement de la structure subjective et indique au sujet la place qui est la sienne dans les rapports de filiation.

Mais le mot filiation reste trop général ; il faut lui préférer la notion de *métaphore paternelle*, qui désigne expressément l'ordre symbolique duquel participent les bouleversements qui affectent les rapports de filiation dans la société. Si cette notion est inspirée par la psychanalyse lacanienne, elle est néanmoins fondée de manière parfaitement autonome par le texte littéraire, car, par rapport à la signification et à l'interprétation, les enjeux narratifs et les valeurs discursives et symboliques du texte se trouvent institués par la notion de métaphore paternelle<sup>2</sup>. La métaphore paternelle expose un cadre symbolique et une visée imaginaire à l'intérieur desquels la filiation peut et doit être pensée. Ce que *signifie* la métaphore paternelle pour le sujet, c'est la place qui est la sienne dans la filiation ; alors que la filiation est vue comme un cadre, la métaphore paternelle indique à chacun la manière dont il doit s'y insérer.

### PARENTS ET AMIS SONT INVITÉS À Y ASSISTER

Nous proposons d'illustrer ces considérations en traitant du roman d'Hervé Bouchard, *Parents et amis sont invités à y assister* (2007)<sup>3</sup>. L'œuvre d'Hervé Bouchard compte deux titres, et cependant elle jouit déjà d'un énorme prestige. *Mailloux* (2002) et *Parents et amis* ont été unanimement célébrés, sans compter le texte de la bande dessinée *Harvey* (2009), pour lequel l'auteur a reçu le Prix du Gouverneur général. D'emblée, on a pu dire avec raison que la venue d'Hervé Bouchard constituait un événement comme il s'en produit un ou deux par génération littéraire. Stéphane Inkel, en introduction à la plaquette qu'il a consacrée à l'écrivain, résumait bien des avis en déclarant qu'Hervé Bouchard « parvient à s'imposer comme le chef de file du renouveau romanesque au Québec » (Inkel 2008 : 11)<sup>4</sup> – à cette réserve près que le principal intéressé ne se voit ni ne se veut sans doute comme chef de file –, cependant que Christian Desmeules observait, dans *Le Devoir*,

---

<sup>2</sup> À ce sujet, on pourra consulter mon ouvrage *Passer au rang de Père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec*.

<sup>3</sup> Toutes les références renverront désormais à cette édition, abrégée comme suit : *PA*, suivi du numéro de la page.

<sup>4</sup> Toutes les références renverront désormais à cette édition, abrégée comme suit : *PE*, suivi du numéro de la page.

qu'« Hervé Bouchard semble former à lui seul toute une aile de "recherche et développement" dans l'édifice de la création littéraire québécoise » (Desmeules 2006). De fait, il s'agit d'une œuvre éminemment formaliste, placée sous l'égide de Mallarmé et de Beckett, qui s'élabore à la fois *dans* et *contre* le littéraire, dans la mesure où la littérature, telle que la définit l'auteur, est « cet art qui s'édifie toujours en essayant de se défaire de ce qui permet de le reconnaître » (PE, 79). Bouchard procède à une véritable déstructuration de la langue, prenant une liberté audacieuse mais toujours parfaitement cohérente et assumée avec la syntaxe et la ponctuation, en particulier. Cette liberté créatrice se déploie aussi sur le plan de la structure générique, *Parents et amis*, par exemple, empruntant à la fois à la forme narrative, à l'illumination poétique et à la disposition des conventions théâtrales. Le roman<sup>5</sup> porte en sous-titre : « Drame en quatre tableaux avec six récits au centre ». Ce travail conscient et maîtrisé sur la langue, qui relève d'une véritable poétique, s'accompagne par conséquent d'une vision de la littérature comme forme symbolique autonome, apte à générer son propre sens et à s'ériger comme discours signifiant. Hervé Bouchard a d'ailleurs cette très belle formule : « La littérature est cet art extraordinaire où l'on peut fabriquer des images avec des choses qui n'ont pas lieu » (PE, 88), la réalité du texte s'établissant sur le pouvoir de l'écriture à signifier au-delà de ce qui est dit noir sur blanc. Ici, l'écriture colmate les brèches ouvertes par un discours qui s'ignore.

Cette écriture, c'est d'abord une parole, une parole parfois événementielle, tantôt mystique ou moqueuse, dans tous les cas « une parole qui est d'une franchise crue » ; c'est « quelque chose qui est manifestement dit, mais que l'on n'entend jamais » (PE, 80), selon la formule d'Hervé Bouchard. L'écrivain réalise aussi tout un travail sur la voix narrative, multipliant les lieux de paroles, car il ne s'agit pas tant de savoir *qui parle* que de savoir *d'où l'on parle*. Celui qui parle est en somme une façade qui permet de diffuser la parole, cependant que cette parole se rattache plus profondément au tréfonds que tous partagent, à un

---

<sup>5</sup> Puisque c'est bien de cela dont il s'agit en dernière instance, ne serait-ce que « dans la mesure où le roman est le genre de tous les mélanges », comme le précise l'auteur lui-même (Kemeid 2007 : 81).

espace à partir duquel se trouve circonscrit l'expérience de l'être et du non-être, de la mort. C'est pourquoi, dans les quatre tableaux, la parole circule entre des personnages interchangeable, principalement les fils orphelins du père Beaumont et de Laïnalidée, dite la veuve Manchée, ou encore le prêtre alpiniste. L'individualité de chacun est transcendée par le partage, dans la parole et l'événement, d'une vérité ontologique dans laquelle une communauté se reconnaît. Cette vérité, c'est celle de la mort ; c'est la mort, et non pas les relations de famille et de descendance, qui lie les êtres entre eux. Ce que la parole littéraire d'Hervé Bouchard déconstruit, par et dans le langage, c'est la réalité de toute filiation au profit d'une seule et même vérité.

#### AU COMMENCEMENT EST LE PÈRE MORT

Le roman de Bouchard s'ouvre sur la mort du père, événement fondateur aussi bien de la fiction (l'histoire racontée s'écrit comme conséquence de la disparition du père) que de la littérature comme quête de sens et enquête sur le sens. Au commencement est le père mort : l'événement amène Œdipe à entreprendre une enquête qui lui révélera le sens de sa vie et de ses actes, comme il provoque chez Hamlet un bouleversement ontologique tel qu'il détermine toute sa destinée. Quant à *Parents et amis*, il est tout entier la réponse à la question que pose d'entrée de jeu, dès après la mort du père, l'orphelin de père numéro cinq : « quand est-on ? » (*PA*, 17). Il s'agit bien sûr d'une sorte de variation sur *Hamlet*, mais elle est suffisamment assumée par le texte pour générer un renouvellement de sens. Avant de pouvoir s'interroger : « être ou ne pas être ? », il faut d'abord naître (quand *naît-on* ?). Chez Shakespeare, la question que pose Hamlet prend acte de la mort du père et engage le fils Hamlet vers son destin : être ou ne pas être un homme, c'est-à-dire un fils qui, assumant la mort du père, pourra devenir père à son tour. La mort d'Hamlet sera la réponse à cette question, elle dévoile l'incapacité du héros à s'établir dans la filiation en passant au rang de père. Or, Bouchard se trouve à formuler une question préalable à celle que pose Hamlet : comment puis-je m'interroger sur mon existence si je n'existe pas ? Toute la question est de naître d'abord, d'être ensuite. Autrement dit, la mort que trouve Hamlet à la fin de la pièce, elle est d'entrée de jeu le lot des fils de *Parents et amis*. Chez Shakespeare,

Hamlet a vécu avant de pouvoir dire, en mourant à la fin, qu'il a échoué ; chez Bouchard, on ne vit pas, et c'est pourquoi la mort est donnée dès le début du roman. Il n'y a dans ce texte aucune possibilité de vie, à moins d'accepter de reconnaître que vivre, c'est mourir. « J'ai mouru comme j'ai vécu, au bout d'une vraie terrible dépression qui commença quand je naquis » (*PA*, 171), comme le dira l'orphelin de père numéro six.

### LA MÉDIOCRITÉ CHRISTIQUE

Venons en plus précisément à la présence essentielle du discours religieux au sein du roman. Nous nous attarderons à un extrait en particulier, qui problématise ce dont j'ai parlé jusqu'à présent : l'ébranlement métaphysique provoqué par la mort du père et la mort comme lieu de parole et principe de « défiliation ». Deux événements paraissent tenir une place primordiale dans le texte, à partir de laquelle se structure tout le roman et sa signification. Ces événements sont placés *en miroir* : à la mort du père, dans l'incipit, fait écho, au milieu du roman, celle de l'orphelin de père numéro six.

La mort de ce fils fait l'objet du « récit du centre 5 ». Le « récit du centre 6 », résumé par la formule suivante placée en italique en début de chapitre : « Liste des pères que se fit l'orphelin de père numéro six quant il vécut » (*PA*, 151), vient mettre en relief le drame qui a habité l'orphelin qui s'est suicidé. À ces récits succède le « troisième tableau », portant sur le service funéraire de l'orphelin de père numéro six et plus particulièrement sur l'homélie du prêtre alpiniste<sup>6</sup>. Cette longue homélie (douze pages) prend toute la mesure de la signification de la mort du fils en évoquant le récit de Lazare, que seul Jean, parmi les évangélistes, a rapporté<sup>7</sup>.

Le texte de Bouchard suit d'assez près les événements bibliques, mais il les confronte et les interprète afin d'en tirer un nouvel enseignement. Je précise que le texte ne se positionne aucunement du point de vue de

---

<sup>6</sup> Le qualificatif qui caractérise le prêtre sert ici à témoigner, au figuré, de la haute voltige de la verve qui l'anime. « Quand il montera en chaire, c'est un enthousiaste, il se lancera peut-être. Soit on l'attache, soit on l'attrape » (*PA*, 165), précise-t-on dans la didascalie qui introduit le tableau.

<sup>7</sup> Jean, 11, 1-44.

l'exégèse, mais que, à travers le discours extravagant du prêtre alpiniste, les récits des évangélistes sont placés au service d'une poétique de la parole et du sens. « C'est comme si je me permettais d'aller chercher chez ces auteurs-là des affaires qui me servent, je devrais plutôt dire qui servent le texte, l'écriture », comme le dit l'écrivain (*PE*, 115). Dans cette optique, le discours du prêtre oppose le récit central de Lazare à tout ce qui l'« entoure », à « l'espèce de danse de confusion qui semble rythmer tout ça » (*PA*, 191), en l'occurrence l'entrée triomphale de Jésus dans Jérusalem et l'onction de Béthanie (*PA*, 191-193 et 196-197) racontés par Marc<sup>8</sup>, par Jean<sup>9</sup> et par Mathieu<sup>10</sup>, la parabole du riche et du pauvre, qui met en scène un autre Lazare (*PA*, 194-195) et relatée par Luc<sup>11</sup>. La narration par le prêtre de ces événements fait voir l'image d'un Jésus *amoindri* ou *corrompu* par rapport à la grandeur messianique qui le caractérise, de manière à suggérer son humanité. Jésus est venu parmi les hommes pour annoncer la bonne nouvelle, mais ce que retient le prêtre de cette action est moins le mouvement ascendant de la croyance et qui interpelle le Père (Jésus parlant au nom du Père) que le mouvement d'horizontalité qui le place dans un rapport d'égalité avec les autres hommes (il est humain, donc corruptible). Le prêtre s'attarde donc à mettre en évidence la « médiocrité » de Jésus : « ce n'est pas le mal que nous abhorrons, c'est la médiocrité, et quand notre J goûta ce que l'homme goûtait, il se mit en christ et tomba » (*PA*, 192). D'où il appert que « que celui que nous mangeons symboliquement depuis deux mille ans était un hostie déjà de son vivant » (*PA*, 198).

Par cette homélie, le prêtre vise à établir un rapprochement entre l'orphelin de père numéro six et le Christ, non pas en divinisant celui-là, mais en humanisant celui-ci. Selon le prêtre, le Christ, en ressuscitant Lazare, n'avait pas été motivé par la volonté d'amener les autres à croire en la toute-puissance éternelle de Dieu le Père ; plutôt « il s'agissait à la fois, dans une tentative désespérée, de donner aux hommes l'occasion d'échapper à la tragédie de leur propre mort et, pour lui-même, de

---

<sup>8</sup> Marc 11, 1-11.

<sup>9</sup> Jean 12, 1-11.

<sup>10</sup> Mathieu, 26, 6-13.

<sup>11</sup> Luc 16, 19-31.

s'exposer aux chienneries humaines » (PA, 196). Autrement dit, la vie et l'action de tout homme se résument dans sa médiocrité et sa corruption autant physique que morale. Prenant à témoin le cadavre de l'orphelin de père numéro six, le prêtre cherche ainsi à rétablir, par delà toute forme de croyance, la vérité première de toutes choses, c'est-à-dire la mortalité pure et simple, définitive, de l'homme :

« Et ce cadavre qui parle aujourd'hui, là, nous dit qu'on ne peut rien cacher, qu'on ne doit pas se dérober à la vue du mort qu'il est, que le rite qui nous rassemble est en vrai la douloureuse épreuve de la parole qui remue parmi les saletés qui nous font et au bout de laquelle on voit et on entend que nous sommes des hosties et que c'est le corps de nous-mêmes que nous mangeons. » (PA, 190)

Tandis que le Christ des Évangiles est venu annoncer la vie éternelle, l'orphelin de père numéro six se fait malgré lui (dans la mesure où il est *traversé* par le discours du texte) le porteur d'une vérité désenchantée dans laquelle chacun est appelé à se reconnaître, à trouver son identité profonde, la seule qui le fonde comme sujet : car un sujet, ce n'est pas un nom, et surtout pas le nom du père, c'est simplement un homme mort. « C'est justice, peut-être, que nous ayons chacun la même histoire en sortant de la vie, l'histoire, je dis, d'un qui partit, pua, revint<sup>12</sup>. Ça cloue » (PA, 198-199), proclame le prêtre.

Il y a évidemment, dans tout ce discours, une désacralisation railleuse des Évangiles. La vie, comme la littérature, n'est qu'un jeu dont le gagnant est connu d'avance. « Il est question de jouer à renaître, d'aller chercher dans le récit d'un mort la vérité et la vie » (PA, 190), proclame le prêtre. On joue à mourir, et ce jeu ne cesse jamais, car chaque mort sert à énoncer celle des autres. À ce jeu, Jésus s'est complu auprès de Lazare, comme il s'y est lui-même adonné (la résurrection) et que l'orphelin de père numéro six s'y prête à son tour. Mais de l'un à l'autre, le sens change : ce qui se répète, ce n'est pas sa propre naissance, mais la mort de l'un et des autres.

---

<sup>12</sup> Cette formule en trois temps oppose une vision carnavalesque de l'humanité à celle, héroïque, de Jules César : « *veni, vidi, vici* » (je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu).

À terme, le roman se trouve à exprimer une incapacité foncière à édifier quelque action de sens que ce soit. Au compte de qui mettre cette incapacité ? De personne en particulier et de tous en général, dans la mesure, d'une part, où le suicide de l'orphelin de père numéro six ne fait que mobiliser sur sa figure la vérité d'un discours dont la portée est universelle, et, d'autre part, où la posture de la veuve Manchée entérine la vérité dont il est porteur : la mort a le dernier mot, elle est plus forte que tout (ce sera le propos du quatrième et dernier tableau<sup>13</sup>). S'il est vrai que le roman, partagé entre de multiples voix narratives, est « sans point de vue narratif unifiant » (*PE*, 79), comme le précise l'auteur, c'est que la mort, en réalité, *parle* pour chaque personnage. À la limite, désincarnés, les personnages réalisent le fameux « paradoxe du comédien » de Diderot auquel aime se référer Hervé Bouchard : car « il faut être rien pour pouvoir être tout » (*PE*, 121). Se trouvent ainsi superposés, pour dire la vérité, celle de l'absence absolue ou du rien, une technique d'écriture, une méthode de jeu et un contenu chargé à blanc.

### L'ÉTERNELLE POSTURE DE FILS

Si la présence de Dieu le Père est écartée, dans l'homélie du prêtre alpiniste, au profit d'une figure christique complètement humanisée qui invalide le Sens puisqu'elle est impuissante à redonner la vie après la mort et donc à parler *au nom du père*, c'est en regard de l'action première du roman : la mort du père Beaumont. Ce que le texte dit, c'est fondamentalement une chose : il n'y a plus de père, et parce qu'il n'y a plus de père, les fils n'ont pas d'avenir.

Dans cette perspective, Stéphane Inkel notait avec raison que le suicide de l'orphelin de père numéro six marquait un effacement de la loi symbolique qui fonde l'identité du sujet (*PE*, 61). À ses yeux, cela posait un problème qu'il formulait comme suit : « Comment interpréter cette volonté réitérée de rompre le fil de la continuité, *mais sans jamais renier l'aire mémorielle dont le sujet est issu ?* ». Nous aurions là le « paradoxe

---

<sup>13</sup> Lequel, contrairement aux trois autres, se passe de didascalie introductive, comme si les choses étaient maintenant entendues et que, par rapport à la mort comme fin dernière, il était inutile de préciser quoi que ce soit : la mort s'énonce d'elle-même.

d'un refus de la transmission opéré à même les signifiants de sa propre mémoire » (*PE*, 61). Or, il s'agit d'un faux paradoxe, car la question, par rapport au texte, est mal formulée. C'est qu'il n'y a pas dans *Parents et amis* de « volonté de rompre » la filiation, mais une *incapacité* des fils à la faire signifier. Il n'y a pas un « refus de la transmission » (*PE*, 61), mais une *impuissance* à la faire advenir.

Au contraire, la filiation est travaillée par la volonté des fils de devenir des hommes — et donc un jour des pères. Cette volonté, qu'ils manifestent, n'est pas de rupture mais de continuation ou de filiation, et sans doute doit-elle porter témoignage de la mémoire, puisque le sens ne peut pas s'inscrire sans la mémoire. Sauf que cette représentation signifiante, le texte ne parvient pas à l'édifier (pas plus qu'il n'arrive à formuler la question d'Hamlet), sinon à en exprimer le ratage (mais non pas le refus). La volonté des fils, leur inscription dans la vie, se heurtent à un arrêt du temps : « On était tous en crainte parce que le présent était fini, et sans qu'on sache ce que pouvait bien vouloir dire ça, qu'on éprouvait mal, on sentait qu'à l'avenir il n'y aurait plus que le passé qui nous ferait » (*PA*, 33), constate l'orphelin de père numéro un. Autrement dit, ces orphelins de père sont dorénavant condamnés à ne jamais être autre chose que des fils, donc à ne jamais devenir des hommes, des pères, car leur modèle d'identification n'est plus. L'orphelin de père numéro deux annonce avec dérision dans les premières pages : « Mon père est mort. On ne saura jamais parler aux hommes. On ne passera jamais l'âge des boutons » (*PA*, 19). Le véritable propos du roman réside dans cette incapacité de quitter la position inconfortable de fils, et le véritable paradoxe tiendrait à l'établissement d'une nouvelle temporalité : « le temps nul d'un commencement fini » (*PA*, 32), si ce n'était qu'il s'explique par l'effet déstructurant de la mort du père sur le devenir des fils. Les fils sont figés à jamais dans la posture de l'adolescent. Et cela se traduit, chez Bouchard, par une sorte de point zéro de l'(in)existence.

C'est ainsi que le « récit du centre 4 » raconte les mésaventures de deux des six frères (nous ignorons lesquels exactement) partis essayer de refaire leur vie en Ontario, afin d'y apprendre à devenir des hommes. « Mais nous n'y arrivons pas. Croyons tout de même que nous deviendrons des hommes et que nous reviendrons tout manger, jeter à terre et pilasser » (*PA*, 122), formulent-ils alors qu'ils sont à la recherche d'un samaritain pour les conduire en Ontario. À sa manière

habituelle, Bouchard traite tout ce chapitre avec beaucoup d'humour, sans que jamais il ne perde de vue ce qui motive ses personnages. À Kingston, ils apparaissent trop jeunes pour entrer dans un bar : « Portier nous dit cette fois : Vieillissez si vous voulez boire. Nous vieillissons, c'est long, puis nous entrons » (*PA*, 130). Quelque temps après, ils se retrouvent à Delhi, dans le sud de la province, escomptant un travail difficile à exécuter afin de devenir plus rapidement des hommes : chauffeur de tracteur est moins difficile qu'accrocheur de bâtons, de sorte que « t'es moins un homme à la fin » (*PA*, 132). Les difficultés qu'ils éprouvent à grandir se reflètent physiquement : « Nous nous sentons perdus et découragés au point qu'assis nos pieds ne touchent pas le sol. C'est dire combien ne sommes alors pas des hommes » (*PA*, 133). Leur échec trouve évidemment un écho dans leur relation avec les filles : ce sont des aventures sans lendemain dont ils seraient incapables d'assumer les conséquences. Les dernières répliques du chapitre, chacune à mettre au compte de l'un des frères, sont claires :

« ADRESSE N'EST QUE.

J'ai peut-être un fils là-bas. Jamais je n'y retournerai.

CORPS ODILE.

J'ai peut-être un fils là-bas. Je n'y retournerai pas. Allez partons comme ça. » (*PA*, 137)

Bref, ils ne sont pas plus devenus des hommes qu'ils ne sauraient espérer assumer quelque paternité que ce soit. Aussi le constat qu'ils font à la fin de leur aventure ramène-t-il à l'énoncé « pré-hamletien » initial : « il ne semble même pas que nous sommes » (*PA*, 136). Symboliquement, ils ne sont même pas nés ; au mieux ils ont une seule certitude, celle d'être « les orphelins du père Beaumont qui chantent l'abandon » (*PA*, 121).

L'impasse existentielle dans laquelle se trouvent les frères attirent l'attention sur la figure de Laurent Sauvé, qui réinscrit le discours religieux dans le texte. Ce personnage, au patronyme significatif, « est très déifié » (*PE*, 91), confirmait Hervé Bouchard en entrevue. Or, la dimension divine du personnage acquiert tout son sens par rapport à l'orphelin de père numéro six et au statut christique auquel le réduit l'homélie révisionniste du prêtre. En effet, le dernier des orphelins est le

fil d'une relation adultère de Laïnalinée avec Laurent Sauvé. Cette paternité non assumée, qui fait de l'orphelin numéro six un bâtard qui s'ignore, établit néanmoins une filiation symbolique d'ordre théologique, Laurent Sauvé se trouvant à se positionner comme père divin vis-à-vis de l'orphelin christique. Mais de l'un à l'autre, aucune communication n'est possible, la bâtardise du fils ne faisant qu'énoncer sous une autre forme l'absence du père. Aussi, quand le prêtre prend à témoin la mort de l'orphelin de père numéro six pour affirmer que « son dire nous *sauve* » (PA, 198 ; je souligne), la satisfaction que les autres peuvent espérer recevoir de ce discours est profondément ironique : être *sauvé*, c'est apprendre sa mort, que nous sommes mortels, que nous sommes tous sans père.

Dans cette perspective, on comprend que le personnage de Laurent Sauvé jette un éclairage certain sur les orphelins qui sont revenus de l'Ontario sans vouloir savoir s'ils y abandonnaient des filles enceintes. D'ailleurs, cette configuration symbolique nous ramène à une scène précédente, où Garlindon, à la veille de conduire les frères à Delhi, leur avait dit qu'ils trouveraient là-bas des prostituées. « Des putes ! nous nous écrivons les deux. Les putes, Garlindon redit » (PA, 123). Et les frères d'évoquer alors, comme s'il s'agissait pour eux d'une sorte de caution identificatoire, le récit que leur avait fait Laurent Sauvé de sa visite à une putain alors qu'il avait dix-huit ans (PA, 125). Ainsi ces frères occupent-ils une place intermédiaire dans la ligne de filiation rompue que le texte met en place de manière quelque peu tentaculaire : dans leur incapacité à devenir des hommes, ils partagent le statut de fils de l'orphelin de père numéro six, mais c'est aussi en suivant l'exemple de Laurent Sauvé qu'ils essaient de se situer comme homme et donc comme père potentiel. Mais d'un personnage à l'autre, la figure du bâtard reste dominante, qu'elle qualifie l'orphelin de père numéro six ou qu'elle indique l'échec des frères et de Laurent Sauvé à être père. Dans l'ensemble, l'orphelin de père numéro six apparaît comme la figure par excellence du fils abandonné, que ce soit en regard du père mort, en fonction du rôle symbolique dans lequel le texte le situe par rapport à Laurent Sauvé ou par rapport à l'identification christique à laquelle le soumet l'homélie. C'est bien pourquoi tout le « récit du centre 6 » est consacré à l'énumération par l'orphelin de père numéro six de pères imaginaires (il en mentionne vingt-sept).

Si la mort domine tout le roman, c'est en raison du ratage systématique des figures masculines. Celles-ci n'existent que par la mort, réelle (le père Beaumont) ou symbolique (les fils Beaumont). Et si nous sommes saisis par le contraste entre la famille Beaumont qui est constituée seulement de fils et celle de la veuve Manchée, qui n'est formée que de nombreuses filles, il faut noter cette curieuse parole de Laïnalidée au quatrième tableau : « J'aurais pu avoir un frère mais il n'a pas passé l'étape des auditions » (*PA*, 215), sans qu'on puisse savoir ce qu'il faut entendre exactement par cette image. La seule certitude qu'on puisse avoir, c'est que ce frère, probablement mort prématurément, ne sera jamais devenu un homme.

À cette évocation il faut ajouter la confession de Laïnalidée dans le « récit du centre 2 ». Ce récit est constitué d'une lettre écrite par la veuve Manchée, maintenant placée dans une « maison de repos », à ses fils. Elle se présente « comme l'évangéliste qui dut conter la crucifixion de son ami longtemps après » (*PA*, 99), car elle révèle à ses fils qu'ils ont « un frère assassiné, pauvre enfant qui dut vivre en mort » (*PA*, 98). L'assassinat est ici symbolique, il désigne l'abandon jadis, par Laïnalidée et le père Beaumont, d'un premier enfant. Ce septième fils en quelque sorte, qui aurait été le premier du nom s'il n'avait pas été renié, et que la mère reconnaît pour la première fois dans cette lettre, n'est pas nommé autrement que par sa fonction, brancardier. Nous apprenons qu'au moment de le baptiser, le prêtre avait déclaré qu'une malédiction pesait sur l'enfant ; si bien, raconte la mère, que « votre père Beaumont et moi nous nous sentîmes contraints de le jeter en syndrome de mort né jeune afin d'échapper à ce mal » (*PA*, 98). Véritable mort-vivant, ce fils réapparaît donc au moment de la mort du père, comme s'il venait rappeler la faute de jadis et incarnait pour toujours le mal et l'injonction de mort dont l'orphelin de père numéro six sera, à la suite de son suicide, le porte-parole privilégié. Les dernières paroles de ce dernier, bien qu'il soit mort, tissent le lien secret qu'il partage avec le brancardier et annoncent son retrait définitif du monde des vivants :

« LA TETE EN BAS DU SIX.

Je suis celui qui tremble d'avoir vu mourir, chaque fois que des paroles sortaient pour ne jamais revenir, l'amour de ceux qui m'entouraient. [...] Je vis en chambre chez un brancardier qui vous

connaît et vit en mort depuis des ans. Il a vu comme moi l'autre côté.  
Il n'y a rien. Ça veut dire que nous sommes éternels.

LAURENT SAUVE.

Je suis celui qui tremblera chaque fois que tu trembleras. Je suis vivant, dis-le, sortant des paroles du centre où l'amour s'assécha. Ce n'est pas facile à prononcer.

LE SIX SUR PIEDS.

Vous m'avez mis l'oubli au cœur. Je ne sais rien de vous. Je ne sais rien de vous. Il fait froid. » (*PA*, 231)

Ce sont les dernières paroles – et les seules de tout le roman – échangées entre la figure christique de l'orphelin de père numéro six et la figure divine de Laurent Sauvé. Sitôt dites, ces paroles sont définitives. Dès lors le drame est complet, tout a été joué, le rideau peut tomber. Le mot de la fin serait *rien*.

En bout de ligne, le propos essentiel de ce roman, ce n'est pas tant la mort elle-même que celle du père et des liens de filiation institués par la métaphore paternelle, eu égard aux rapports d'identification et de maturité qu'elle instruit chez le sujet. La mort n'est que le point de départ. Et si en dernière instance elle a le dernier mot, c'est seulement dans la mesure où l'échec de la métaphore paternelle lui laisse la totalité d'une place qu'elle prend *en* et *par défaut*. Ultimement, c'est toute la filiation qui dégénère, la descendance des familles qui accuse le coup porté par la mort du père. L'« évangile » de la veuve Manchée sur son fils « assassiné », dans le « récit du centre 2 », débouche sur le souvenir de plusieurs morts qui finissent par se superposer ; elle-même ne sait plus de quel mort il est question : « je ne sais plus trop, mais les fleurs, j'avais huit ans, j'avais six ans, ça dépend de l'âge du mort » (*PA*, 103). Ce qui déclenche ce souvenir, tout ce délire, c'est un bouquet de glaïeuls placé dans sa chambre, des fleurs qu'elle déteste parce qu'elles sont liées à la mort. Or, comment ne pas lire *aïeuls* dans ces fleurs, dans ce bouquet étranglé dans un vase qui était déjà mort au moment où on l'installe dans sa chambre (*PA*, 95) ? N'est-ce pas alors la non-histoire de ces aïeuls qu'elle relate, en évangéliste qu'elle dit être, tous promis à la mort et à ce temps qui n'a ni fin ni commencement ? La mort dans ce texte, c'est bien l'affaire de tous.

## CONCLUSION

Outre qu'Hervé Bouchard a produit un roman d'une qualité littéraire exceptionnelle, *Parents et amis sont invités à y assister* est non seulement représentatif d'un certain état du discours littéraire actuel, mais il est tout à fait emblématique de la couleur générale du roman québécois depuis une cinquantaine d'années. Dans tous les cas, la figure du père mort reste centrale. Récemment, elle ouvrait magistralement au moins deux autres textes majeurs de la littérature québécoise contemporaine et proches en écriture et en esprit du roman de Bouchard : *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (1998), de Gaétan Soucy, et *Littoral* (1999), de Wajdi Mouawad, pièce inaugurale d'un « quatuor dramatique » qui emprunte aux figures mythiques d'Œdipe et d'Hamlet. Cependant, ce qui importe, ce n'est pas la mort du père. Que le père meure, c'est dans l'ordre des choses, même s'il a fallu attendre le roman de la Révolution tranquille pour formuler cet état de fait. Car ce que montraient des romans comme *Maria Chapdelaine* ou *Menaud, maître-draveur*, c'était la mort du fils au profit de la survie du père, ce descendant « d'une race qui ne sait pas mourir » (Savard 1969 : 33). La grande question, celle que pose le roman moderne, c'est *ce dont est capable ou non le fils à partir de la mort du père*. Or, il semble assez clair que l'échec des fils à devenir des pères est l'une des marques distinctives du roman québécois. Depuis les premiers romans de Réjean Ducharme, la narration québécoise, placée sous un certain éclairage (déterminant), n'a somme toute guère évoluée. Cette posture symbolique d'immaturité qu'illustre, dans *Parents et amis*, le discours d'une naissance qui fait du surplace et qui est d'emblée le signe d'une incapacité flagrante à vivre, bien d'autres romans contemporains en ont fait leur nid. Je pense par exemple à la « trilogie sinistre » (1999-2003) de Patrick Brisebois (*Que jeunesse trépassé, Trépanés et Chants pour enfants morts*). Et la référence christique n'est jamais loin : dans *La croix du Nord* (1991), d'André Brochu, le héros se définit comme un « crucifié de naissance » (Brochu 1991 : 31) ; celui du *Mercurie sous la langue* (2001), de Sylvain Trudel, affirme être « né les mains trouées, comme une dépouille de crucifié » (Trudel 2001 : 9) ; *Désincarnations* (1991) d'Emmanuel Aquin raconte le « martyr d'un enfant précoce » (Aquin 1991 : 188). Les héros des romans contemporains, à moins qu'ils ne soient carrément des enfants (ce qui arrive souvent), sont des fils

attardés en quête de paternité. Le héros peine à naître, à être, de sorte que la mort est une sorte de synonyme de la naissance, car entre les deux la vie achoppe. Dans ces conditions, comment pourrait-il penser seulement devenir un homme ? Le personnage du roman québécois est en fait à l'image du pays incertain : il n'en finit plus de naître<sup>14</sup>.

### Bibliographie

- Aquin, Emmanuel, *Désincarnations*, Montréal, Boréal, 1991.
- Bouchard, Hervé, *Parents et amis sont invités à y assister*, Montréal, Le Quartanier, 2007.
- Brochu, André, *La Croix du Nord*, Montréal, XYZ éditeur, 1991.
- Desmeules, Christian, « Hervé Bouchard, poète-dramaturge de l'enfance », *Le Devoir*, 8 avril 2006.
- Freud, Sigmund, *Un Souvenir de Leonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1987.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992.
- Inkel, Stéphane et Hervé Bouchard, *Le Paradoxe de l'écrivain. Entretien avec Hervé Bouchard*, Taillon, La Peuplade, 2008.
- Kemeid, Olivier, « Entretien avec Hervé Bouchard », *Liberté*, no 277, vol. 49, no 3, septembre 2007.
- Ouellet, François, « Prolégomènes à l'étude du fragment biblique dans le roman québécois contemporain », dans Carlo Lavoie (dir.), *Lire du fragment : analyses et procédés littéraires*, Québec, Nota bene, 2008, p. 441-460.
- Ouellet, François, *Passer au rang de Père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec*, Québec, Nota bene, 2002.
- Savard, Félix-Antoine Savard, *Menaud, maître-draveur*, Montréal, Fides, coll. Bibliothèque canadienne-française, 1969.
- Trudel, Sylvain, *Du Mercure sous la langue*, Montréal, Les Allusifs, 2001.

---

<sup>14</sup> C'était d'ailleurs tout le propos d'*Adéodat I* (1974) d'André Brochu.

## AUTEURS

**Anne Caumartin** est professeure adjointe au Département de Lettres et sciences humaines du Collège militaire royal de Saint-Jean. Spécialiste de la littérature québécoise, elle s'intéresse particulièrement aux discours culturels, aux usages de la filiation et aux problèmes liés à la responsabilité dans le roman contemporain et l'essai du XIX<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui. Elle codirige avec M.-E. Lapointe (U. de Montréal), Julien Goyette (UQAR) et Karine Hébert (UQAR) le projet de recherche "Lieux de mémoire au Québec", collabore au projet "La Vie littéraire au Québec, tome VII (1934-1947)" et mène depuis avril 2009 le projet "Responsabilité et littérature: usages de la filiation dans le roman français et québécois contemporain". Anne Caumartin est membre associée du CRILCQ (Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises) et chercheure invitée à l'University of Chicago (Romance Languages and Literatures). Depuis, octobre 2009, elle est membre du conseil de rédaction de la revue *Argument*.

**Sylviane Coyault** est Professeur de littérature française à l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand (UFR Lettres, langues et Sciences humaines. Elle dirige les Presses Universitaires Blaise Pascal et est responsable d'un axe de recherche au sein du CELIS (CENtre de Recherches en Littératures et Sociopoétique). Elle a publié sur la littérature narrative du 20<sup>ème</sup> siècle, de J. Giraudoux au roman contemporain (P. Bergounioux, Ch. Bobin, J. Échenoz, J. Gracq, M.-H. Lafon, P. Michon, R. Millet, M. NDiaye, G. Perec, P. Quignard).

**Veronika Černíková** est étudiante de doctorat à l'Institut de langues et littératures romanes de l'Université Masaryk à Brno (République tchèque). Elle se spécialise en littérature québécoise à partir de 2005, son mémoire de maîtrise étant consacré à *L'écrivain fictif dans l'œuvre de Michel Tremblay*. Actuellement, elle travaille sur sa thèse tout en poursuivant l'axe de recherche entamé par son mémoire de maîtrise et en explorant le thème de l'écrivain fictif dans les romans de Gérard Bessette. Elle est lauréate 2009 de la Bourse Gaston-Miron et auteure de l'article « Les différentes facettes de la quête identitaire des écrivains fictifs tremblayens » dans *Art, pensée et imaginaire identitaire de l'espace canadien* (2008).

**Ján Drengubiak** est maître de conférences au Département de la langue et littérature françaises de l'Institut de la philologie romane et classique de la Faculté des Lettres de l'Université de Prešov. Il vient de soutenir sa thèse de

doctorat en co-tutelle à Clermont-Ferrand et Prešov, intitulée *L'œuvre de Richard Millet au regard de la mythocritique*. Ses recherches portent sur le roman français et québécois contemporain et la mythocritique. Il a publié une vingtaine d'articles.

**Katarína Kupčihová** est directrice du Département de langue et de littérature françaises de la Faculté des Lettres de l'Université de Prešov. Elle enseigne la lexicologie, la langue de spécialité et les disciplines liées à l'histoire et géographie, l'histoire d'arts et la civilisation françaises. Dans ses recherches, elle s'oriente surtout à la langue juridique française et slovaque et depuis 2009, dans le cadre du projet « La prose québécoise contemporaine », elle se consacre à l'étude de différences lexicales entre le français du Québec et celui de France.

**Petr Kyloušek** est professeur de littérature française et québécoise. Il enseigne à la Faculté des Lettres de l'Université Masaryk de Brno. Il a publié plusieurs travaux : *Mouvement littéraire des hussards en France après 1945* (2002), *Le Roman mythologique de Michel Tournier* (2004), *Histoire de la littérature canadienne-française et québécoise* (2005) et, en collaboration avec K. Kolinská, K. Prajznerová, T. Pospíšil, E. Voldřichová Beránková et Petr Horák *Us, Them, Me. The Search for Identity in Canadian Literature and Film / Nous, eux, moi. La quête de l'identité dans la littérature et le cinéma canadiens* (2009). Il a coédité (avec Max Roy et Józef Kwaterko) *Imaginaire du roman québécois contemporain* (2006) et (avec J. Vanderziel, K. Prajznerová et P. Vurm) *Identity through Art, Thought and the Imaginary in the Canadian Space - Art, pensée et imaginaire identitaire de l'espace canadien* (2009). Il a édité la traduction en tchèque de l'anthologie du roman québécois contemporain *Hledání Ameriky (La quête de l'Amérique)*, 2003).

**Gillian Lane-Mercier** est professeure agrégée au département de langue et littérature françaises de l'Université McGill, où elle enseigne la théorie et la critique littéraires, la traductologie, la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle et la littérature anglo-québécoise. Ses champs de réflexion et de recherche couvrent la socio-sémiotique, les théories de l'énonciation et de la réception, la traductologie et la traduction littéraire au Québec et au Canada depuis les années 1960. Auteure de *La parole romanesque* et co-auteure de *Faulkner. Une expérience de retraduction*, elle a publié de nombreux articles sur la théorie du roman, la traductologie, ainsi que les écrivains-traducteurs canadiens. Elle fait partie d'une équipe de recherche qui travaille sur la littérature anglo-québécoise et elle prépare un livre portant sur les questions de non-traduction, de retraduction et de créativité.

**Francis Langevin** est chercheur postdoctoral (CRSH) au département « Arts, Culture and Media » à la faculté des Arts de l'Université de Groningue (Pays-Bas), où il enseigne aussi les théories du récit ; il est également chercheur associé au laboratoire Analyse littéraire et Histoire de la langue de l'Université Lille-3 (ALITHILA). Dans la foulée d'une thèse de doctorat portant sur la poétique du roman contemporain « à la troisième personne » et ses effets lecturaux (Lille-3 et UQAR), il s'intéresse aux stratégies de présentation de soi dans le roman contemporain, aux questions de style et d'attitude narrative dans la narration hétérodiégétique. Avec Renald Bérubé, il a dirigé les *Cahiers Yves Thériault* (Montréal, 2004). Adjoint au commissariat de l'exposition « Yves Thériault : le pari de l'écriture » (Montréal, Grande Bibliothèque, 2008-2009), il a également codirigé son catalogue (Presses de l'Université Laval, 2008). Avec Frances Fortier, il a dirigé un numéro de la revue *@analyses*. Responsable de l'entrée « Jean Echenoz » du site *auteurs.contemporain.info*, il collabore régulièrement à la revue *Lettres québécoises*. Il fera paraître prochainement une version remaniée de sa thèse de doctorat aux Éditions Nota Bene (Québec).

**Marie-Linda Lord** est titulaire de la Chaire de recherche en études acadiennes à l'Université de Moncton et professeure titulaire au Programme d'information-communication. Ses intérêts de recherche sont les représentations et le discours dans les littératures et les médias du Nouveau-Brunswick. Elle travaille actuellement à divers projets dont un ouvrage collectif sur Moncton avec le Groupe de recherche interdisciplinaire sur Moncton métropolitain qu'elle a fondé ainsi qu'une étude sur la concentration de presse au Nouveau-Brunswick. Elle a dirigé trois ouvrages collectifs : *L'émergence et la reconnaissance des études acadiennes : à la rencontre de Soi et de l'Autre* en 2005, *Lire Antonine Maillet à travers le temps et l'espace* en 2010 et, avec Denis Bourque, *Paysages imaginaires d'Acadie, un atlas littéraire* en 2009.

**Zuzana Malinovská** est professeure au Département de la langue et littérature françaises de l'Institut de la philologie romane et classique de la Faculté des Lettres de l'Université de Prešov. Ses recherches portent sur le roman français et francophone moderne et contemporain, la réception de la littérature d'expression française en Slovaquie, les relations culturelles franco-slovaques et la critique de traduction. Parmi ses publications, on peut noter une monographie sur le roman moderne, de nombreux articles sur, entre autres, Raymond Queneau, Hervé Bazin, Jean Echenoz et Samuel Beckett, publiés dans des revues spécialisées en France, Slovaquie, République tchèque, Hongrie, Pologne, Turquie et au Canada. Son *Puissances du romanesque, regard extérieur sur quelques romans contemporains d'expression française* vient d'être publié aux Presses

universitaires Blaise Pascal. Z. Malinovská a été intronisée Chevalier dans l'Ordre des Palmes académiques.

**Éva Martonyi** est actuellement professeur titulaire au Département de français de l'Université catholique Pázmány Péter. Fondatrice du Centre d'Études Canadiennes/Québécoises à la même université. Membre du comité consultatif de la Revue d'Études canadiennes en Europe Centrale. Elle a publié plusieurs articles et traductions dans le domaine de la littérature québécoise.

**Élisabeth Nardout-Lafarge** est professeur au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal depuis 1990. Elle a été directrice du CRILCQ (Centre de Recherche Interuniversitaire sur la Littérature et la Culture Québécoises) de 2006 à 2009. Spécialiste de littérature québécoise, elle est notamment l'auteur d'un essai, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris* (2001). Elle a dirigé, avec Ginette Michaud, le collectif *Constructions de la modernité au Québec* (2004), et avec Marie-Andrée Beaudet et Élisabeth Haghebaert, *Présences de Réjean Ducharme* (2009). Elle a co-écrit avec Michel Biron, François Dumont et en collaboration avec Martine-Emmanuelle Lapointe *Histoire de la littérature québécoise* (2007), et travaille actuellement à un projet de recherche sur les poétiques du lieu. (CRSH, 2009-2012).

**Timo Obergöker**, maître de conférences à l'Université Gutenberg de Mayence a fait des études de langue et littérature française, de littérature générale et comparée, d'histoire et de communication interculturelle à Bielefeld, à Sarrebruck et à Nancy, Doctorat de Lettres en cotutelle (Nancy/Potsdam). Ses recherches portent sur le roman français contemporain, le roman québécois, le rapport entre littérature et judéité et littérature ainsi que sur le champ littéraire francophone. Depuis 2007, il est maître de conférences à l'Université de Mayence.

**François Ouellet** est professeur de littérature à l'Université du Québec à Chicoutimi, où il est titulaire de la Chaire de recherche du Canada sur le roman moderne. Les travaux de la Chaire visent à conceptualiser une histoire du roman qui est fondée par la poétique et par la métaphore paternelle. François Ouellet est l'auteur d'une douzaine de monographies et de collectifs. Son dernier ouvrage, *Louis Hamelin et ses doubles* (Nota bene), rédigé en collaboration avec François Paré, a reçu le Prix Gabrielle-Roy 2008. Il fera paraître prochainement, aux éditions Nota bene, un essai sur l'œuvre de Daniel Poliquin.

**Daniel Vojtek** est doctorant au Département de langue et littérature françaises de l'Université de Prešov depuis 2007. Chercheur dans le domaine de la traduction

et de l'interprétariat, dans sa thèse intitulée *Boris Vian dans les traductions slovaques* il se spécialise en traductions slovaques et tchèques des œuvres choisies de cet auteur. Il a publié plusieurs articles concernant le même sujet. Au Département de langue et littérature françaises il est chargé des séminaires de la critique, de l'histoire et de la pratique de la traduction. Dans le cadre du projet *La littérature canadienne-française et québécoise contemporaine dans le contexte interculturel actuel* il a contribué trois fois aux colloques internationaux.

**Petr Vurm** est maître de conférences à l'Institut de langues et littératures romanes de l'Université Masaryk de Brno. Il vient de soutenir une thèse intitulée *La création et la créativité de Réjean Ducharme*, qu'il prépare actuellement pour la publication. Il s'intéresse en particulier au roman québécois contemporain et son inscription dans le courant de l'américanité ; également, il a fait des recherches sur la littérature de la Révolution tranquille. Avant cela, il a travaillé sur les œuvres de l'Oulipo, notamment celle de Raymond Queneau et de Georges Perec. Il a été titulaire de la bourse Gaston Miron, obtenue en 2004. En 2010 il a reçu le Prix Gallica pour la meilleure thèse doctorale en philologie française soutenue en République tchèque.