

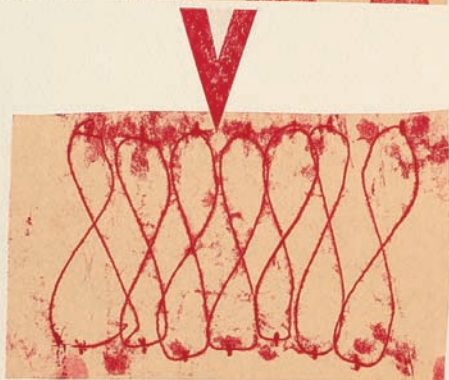
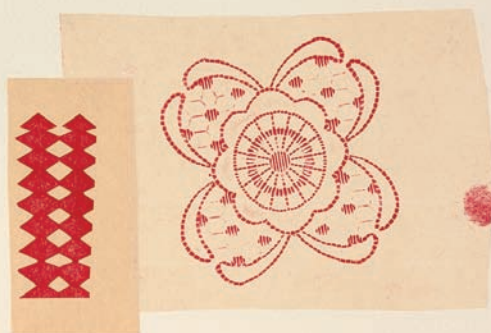
LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

POÉTIQUES DE LA PAROLE. LE PARLER DANS L'ÉCRIT

127 AUTOMNE 2017



LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

VOLUME XLIII NUMÉRO 1 (127)
AUTOMNE 2017

VOIX ET IMAGES EST PUBLIÉE
SOUS L'ÉGIDE DU
DÉPARTEMENT D'ÉTUDES
LITTÉRAIRES DE
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À
MONTRÉAL AVEC LE
CONCOURS DU FONDS DE
RECHERCHE DU QUÉBEC
— SOCIÉTÉ ET CULTURE ET
DU CONSEIL DE RECHERCHES
EN SCIENCES HUMAINES DU
CANADA. LES TEXTES
PUBLIÉS DANS *VOIX ET
IMAGES* EXPRIMENT
LIBREMENT LES OPINIONS DE
LEURS AUTEURS OU
AUTEURES. ILS N'ENGAGENT
PAS LA RESPONSABILITÉ DE
L'ÉDITEUR.

UQÀM

LA REVUE *VOIX ET IMAGES*
EST, DEPUIS 2005,
ENTIÈREMENT PUBLIÉE SUR
DU PAPIER RECYCLÉ 100 %
POST-CONSOMMATION.



COMITÉ DE RÉDACTION
Anne Élane Cliche, directrice
Université du Québec
à Montréal
Luc Bonenfant
Université du Québec
à Montréal
Philippe Charron
Université du Québec
à Montréal
Jane Everett
Université McGill
Dominique Garand
Université du Québec
à Montréal
Stéphane Inkel
Université Queen's
Jean Morency
Université de Moncton

SECRÉTAIRES
DE RÉDACTION
Annie-Claude Boulianne
Carmélie Jacob
Université du Québec
à Montréal

CONSEIL
Jacques Allard
Université du Québec
à Montréal
Bernard André
Université du Québec
à Montréal
Marie-Andrée Beaudet
Université Laval
Renald Bérubé
Université du Québec
à Rimouski
André Brochu
Université de Montréal
Daniel Chartier
Université du Québec
à Montréal
Jean-François Chassay
Université du Québec
à Montréal
Robert Dion
Université du Québec
à Montréal
Louise Dupré
Université du Québec
à Montréal
Jacinthe Martel
Université du Québec
à Montréal
Andrée Mercier
Université Laval
Jacques Pelletier
Université du Québec
à Montréal
Lucie Robert
Université du Québec
à Montréal
Max Roy
Université du Québec
à Montréal

Lori Saint-Martin
Université du Québec
à Montréal
André Vanasse
Université du Québec
à Montréal

CORRESPONDANTS ET
CORRESPONDANTES
Réjean Beaudoin
Université de
Colombie-Britannique
Zilá Bernd
Université fédérale
du Rio Grande do Sul, Brésil
Patrick Coleman
UCLA, États-Unis
Dominique Combe
Université de la Sorbonne
Nouvelle Paris 3, France
Jacques Dubois
Université de Liège, Belgique
Carla Fratta
Université de Bologne, Italie
Mary Jean Green
Dartmouth College,
New Hampshire, États-Unis
Petr Kyloušek
Université Masaryk de Brno,
République tchèque
F. Peter Kirsch
Université de Vienne, Autriche
Józef Kwatorko
Université de Varsovie, Pologne
Jaap Lintvelt
Université de Groningue,
Pays-Bas
Robert Major
Université d'Ottawa
Janet Paterson
Université de Toronto
Vijayalakshmi Rao
Université Jawaharlal Nehru,
New Delhi, Inde
Yannick Resch
Université d'Aix, France
Ben Z. Shek
Université de Toronto
Patricia Smart
Université Carleton
Anthony Wall
Université de Calgary

ÉDITEUR
**Université du Québec
à Montréal**

PRODUCTION
Conception graphique
orantango
Révision
Noémie Thibodeau
Mise en pages
Édiscript enr.
Œuvre en couverture
Elmyra Bouchard, *Oscillation*
n° 3, monotype sur papier
japonais, 33 × 50,5 cm, 2010.
Photographie : Guy L'Heureux

RÉDACTION
Voix et Images
Département d'études littéraires
Université du Québec à Montréal
C.P. 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec), H3C 3P8
Téléphone
+1 514 987-3000, poste 6664
Télécopieur
+1 514 987-8218
Courriel
voix.images@uqam.ca
Site Web
www.voixetimages.uqam.ca

ABONNEMENT
**Société de développement
des périodiques culturels
québécois (SODEP)**
SODEP (*Voix et Images*)
C.P. 160, succursale Place d'Armes
Montréal (Québec), H2Y 3E9
Téléphone
+1 514 397-8669
Courriel
abonnement@sodep.qc.ca
Site Web
www.sodep.qc.ca

ABONNEMENT
NUMÉRIQUE
Les institutions qui souscrivent à
un abonnement numérique sur
le site d'Érudit (www.erudit.org)
ont droit à une réduction sur le
tarif d'abonnement régulier.

Voix et Images est indexée dans
Repère, *ISI (Institute for
Scientific Information)*, *L'Argus
des communications*, le
*Répertoire des périodiques
universitaires de langue
française*, *l'Index des périodiques
canadiens*, la *Banque Francis*, le
*Canadian Literary Periodicals
Index* et *MLA Directory of
Periodicals*.

ISSN 0318-9201
ISBN version pdf :
978-2-924587-13-3

Tous droits de reproduction, de
rédaction et d'adaptation
réservés, 2017.

Dépôt légal — 4^e trimestre 2017
Bibliothèque et Archives
nationales du Québec.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

DOSSIER

- 7 Poétiques de la parole.
Subjectivation et incarnation
LUCIE BOURASSA et LAURANCE OUELLET TREMBLAY
- 13 Écrire la parole. Entretien avec
Mathieu Arsenault et Hervé Bouchard
LAURANCE OUELLET TREMBLAY
- 23 Écrire pour parler la parole.
Ferron, Beaulieu, La Rocque
ANNE ÉLAINE CLICHE
- 43 Raccrocher le nom au corps. Une fonction
de la parole dans *Mailloux* d'Hervé Bouchard
LOUIS-DANIEL GODIN
- 57 Entre le *pocaille* et le poète. La ruse
de l'écrivain dans le scénario commenté
de *La bête lumineuse* de Pierre Perrault
LAURANCE OUELLET TREMBLAY
- 69 Raconter pour ne pas vieillir.
La peau d'Élisa de Carole Fréchette
LUCIE ROBERT
- 79 Mouvances identitaires et inflexions
corporelles de la parole
dans *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume
et *Nacre C* de Dominick Parenteau-Lebeuf
CATHERINE CYR

ÉTUDE

- 95 « Je veux vivre intensivement. » Formes,
figures et discours de la vie dans la collection
« Les Romans de la jeune génération »
(1931-1932)
ADRIEN RANNAUD

CHRONIQUES	
ESSAIS/ÉTUDES	113 Variations sur le thème de l'engagement ANNE CAUMARTIN
ROMAN	119 À la première personne qui m'écouterà DANIEL GRENIER
POÉSIE	127 Le sens mou NELSON CHAREST
LIVRES REÇUS	137
RÉSUMÉS	139
ABSTRACTS	143
RESÚMENES	147
BIOBIBLIOGRAPHIES	151
INDEX DU VOLUME XLII	155

DOSSIERS EN COURS DE PRÉPARATION

« La bande dessinée québécoise »

« Mémoire du conte »

+ + +

DOSSIER

+ + +

POÉTIQUES DE LA PAROLE. LE PARLER DANS L'ÉCRIT

+ + +

sous la direction
de Lucie Bourassa et Laurance Ouellet Tremblay

+ + +

POÉTIQUES DE LA PAROLE

Subjectivation et incarnation

+ + +

LUCIE BOURASSA

Université de Montréal

LAURANCE OUELLET TREMBLAY

Université du Québec à Chicoutimi

Que *fait* la parole ? Voilà la question qui rassemble les collaborateurs et collaboratrices de ce dossier. Frontière entre souveraineté et assujettissement, la parole humaine fait apparaître un sujet et un corps traversé — transcédé — par cette altérité familière. D'emblée, une réflexion sur « le parler dans l'écrit » suppose une prise en compte de l'oralité et de ce qu'une telle notion convoque. Disons pour commencer que nous n'abordons pas ici le domaine des œuvres réellement communiquées oralement (littératures de tradition ou de transmission orales, chanson, rap, slam, poésie sonore¹). Les poétiques de la parole désignent plutôt ce qui, dans l'écriture, donne à entendre et même à voir ce « faire » qui agit le corps de l'énonciation et suscite aussi bien la profération (voix, tonus, souffle) que l'écoute.

D'après Marion Chénétier-Alev², la plupart des travaux sur l'oralité dans la littérature écrite se répartissent en trois champs : la transposition de la langue parlée, la transposition du « style oral³ » et le « mode d'énonciation du texte⁴ ». Elle fait remarquer que le plus largement traité est le premier, qui représente pourtant « un sens restreint » de l'oralité, faisant « la part belle à l'illusion d'un possible oral dans l'écrit », même si « le caractère d'utopie linguistique » d'une telle présence a été largement reconnu⁵. Son constat, surtout fondé sur des travaux européens, vaut tout

1 Il existe cependant des travaux récents sur le sujet qui méritent attention et abordent aussi l'oralité dans la littérature écrite. Voir en particulier les deux publications suivantes : Paul Fraisse, *Langue, identité et oralité dans la poésie du Québec (1970-2010). Des Nuits de la poésie au slam : parcours d'un engagement pour une culture québécoise*, thèse de doctorat, Cergy, Université de Cergy-Pontoise, 2013, 401 f. ; et le dossier « Poètes et poésies en voix au Québec (xx^e et xxi^e siècles) » de *Voix et Images* (vol. XL, n° 2, hiver 2015, p. 7-103), publié sous la direction de Pascal Brissette et Will Straw.

2 Marion Chénétier-Alev, *L'oralité dans le théâtre contemporain*. Hubert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2004, 643 f.

3 Chénétier-Alev fait ici référence aux traits caractérisant les productions de cultures orales, qui seraient « fortement codifiées » (*ibid.*, f. 36). Après avoir résumé ceux que définit Paul Zumthor dans son *Introduction à la poésie orale* (Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 125-144), elle admet que les rapprochements entre ces traits et la littérature écrite sont approximatifs, parce qu'il est impossible d'établir une poétique des genres oraux qui les couvre tous et leur soit exclusive (Marion Chénétier-Alev, *L'oralité dans le théâtre contemporain*, f. 36-40).

4 *Ibid.*, f. 70-71.

5 *Ibid.*, f. 30.

autant pour la critique du Québec, qui a abordé l'oralité essentiellement sous l'aspect de la langue parlée⁶. Il faut dire que cette forme d'oralisation de l'écrit est très importante dans la littérature québécoise, ce qui tient bien sûr à la situation du français en Amérique. Lise Gauvin écrivait ainsi que «le métadiscours sur la langue, qui prend l'aspect d'une véritable *surconscience* linguistique, informe tout autant les positions critiques que les œuvres de fiction⁷». Les publications sur les liens entre littérature et langue parlée au Québec abondent, comme le montrent les deux dossiers que Lise Gauvin a consacrés à cette question⁸.

Les actes d'un colloque franco-québécois organisé par Claude Filteau en 1986, «Le français oral : sa description linguistique et ses manifestations dans la littérature québécoise⁹», ont fait date et illustrent diverses tendances des travaux sur le sujet¹⁰. À l'exception de ceux d'Henri Meschonnic et de Claude Filteau, tous les articles sont consacrés au roman ou au théâtre, et tous assimilent l'oralité au parlé, compris comme langue populaire, voire nationale¹¹; la réflexion sur la spécificité de la *parlure* québécoise et sur le joul y occupe une grande place — comme en témoigne la présence, à ce colloque, de Michel Tremblay, dont l'œuvre représente «l'imaginaire» de l'oralité québécoise¹² — même si les analyses véritables de leur transposition dans les textes demeurent marginales et limitées¹³. Les questions abordées sont diverses,

- 6 En comparaison, on s'est peu penché, au Québec, sur quelque «transposition du style oral», si ce n'est sur la figure du conteur et ses modes de narration, cela dans le conte proprement dit, tout comme dans le théâtre ou le roman. Et alors il est encore souvent question de langue parlée. Entre autres exemples possibles, on pourrait citer plusieurs communications d'un colloque récent consacré aux «formes populaires de l'oralité chez Victor-Lévy Beaulieu», organisé par le CRILCQ (Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises) en avril 2017 : <http://www.crilcq.org/actualites/item/colloque-les-formes-populaires-de-loralite-chez-victor-levy-beaulieu> (page consultée le 2 octobre 2017). Certaines études sur la littérature autochtone et sur les littératures migrantes traitent des métissages entre la culture écrite occidentale et des modes de narration issus de traditions orales. Voir notamment Isabelle St-Amand, «Discours critiques pour l'étude de la littérature autochtone dans l'espace francophone du Québec», *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. XXXV, n° 2, 2010, en ligne : <https://journals.lib.unb.ca/index.php/scl/article/view/18321/19750>; Colette Boucher, «Québec-Haïti. Littérature transculturelle et souffle d'oralité. Une entrevue avec Marie-Célie Agnant», *Ethnologies*, vol. XXVII, n° 1, 2005, p. 195-221.
- 7 Lise Gauvin, Alexandra Jarque et Suzanne Martin, «Littérature et langue parlée au Québec II», *Études françaises*, vol. XXVIII, nos 2-3, automne-hiver 1992, p. 123.
- 8 Lise Gauvin, «Littérature et langue parlée au Québec», *Études françaises*, vol. X, n° 1, février 1974, p. 80-119; Lise Gauvin, Alexandra Jarque et Suzanne Martin, «Littérature et langue parlée au Québec II», p. 123-165. On ne saurait ici rendre compte d'une telle masse d'écrits, aussi nous contentons-nous de quelques exemples.
- 9 Les actes sont parus en deux volumes, dans la revue *Présence francophone. Revue internationale de langue et de littérature*, sous les titres de «Oralité et littérature : France-Québec I» (n° 31, 1987), puis «Oralité et littérature : France-Québec II» (n° 32, 1988).
- 10 Ce colloque regroupait des spécialistes de littérature et des linguistes; nous ne parlons ici que des travaux consacrés à la littérature.
- 11 Voir à ce sujet la critique de Francine Mazière, «Oralité, politique de la langue et littérature. À propos d'un colloque : "Le français oral, sa description linguistique et ses manifestations dans la littérature québécoise"», *Linx*, vol. XVIII, n° 1, 1988, p. 153-158, en ligne : http://www.persee.fr/doc/linx_0246-8743_1988_num_18_1_1099 (page consultée le 2 octobre 2017).
- 12 Claude Filteau, «Oralité et littérature : France-Québec I et II», *Présence francophone. Revue internationale de langue et de littérature*, n° 31, 1987, p. 5.
- 13 Pour une étude vraiment approfondie et rigoureuse de la transposition de la langue parlée dans une ou plusieurs œuvres, il faudra attendre des travaux ultérieurs. La thèse de Mathilde Dargnat, qui compare

associées «aux situations de discours, à l'institution littéraire québécoise, aux rapports entre genre littéraire et transcription de l'oralité, etc.¹⁴». Plusieurs communications abordent la langue parlée en relation avec des questions d'énonciation, notamment sous l'angle de l'hybridation ou du plurilinguisme bakhtiniens; c'est une voie qu'emprunteront aussi d'autres travaux sur l'oralité par la suite¹⁵.

Examinant le «parler dans l'écrit», le présent dossier vise autre chose que la transposition littéraire du ou des vernaculaire(s) québécois, ou de quelque *parlure*, et se rapproche davantage de ce que Chénier-Alev appelle le «mode d'énonciation du texte». Il aborde des œuvres et des pratiques d'écriture qui accordent une place centrale, voire fondatrice, à la parole reconnue dans son acte ou dans ses effets. Dans sa contribution au colloque organisé par Claude Filteau, comme d'ailleurs dans l'ensemble de son œuvre théorique¹⁶, Henri Meschonnic critiquait la dichotomie entre l'oral et l'écrit, de même que la confusion fréquente entre l'oral, le parlé et le populaire, pour proposer une définition poétique de l'oralité comme subjectivation du discours par le rythme et la prosodie :

L'oralité est [...] le mode de signifier où le sujet rythme, c'est-à-dire subjective au maximum sa parole. Le rythme et la prosodie y font ce que la physique et la gestuelle du parlé font dans la parole parlée. Ils sont ce que le langage écrit peut porter du corps, de corporalisation, dans son organisation écrite¹⁷.

Ainsi, nous comprenons l'expression «poétiques de la parole» d'abord au sens d'une «subjectivation», une énonciation qui ne se limite pas à sa représentation dans un

«l'image de l'oral véhiculée par cinq pièces de théâtre» de Michel Tremblay à celle que renvoie «une transcription linguistique» de deux corpus oraux, est, à notre sens, l'étude la plus développée. Voir Mathilde Dargnat, *L'oral comme fiction*, thèse de doctorat, Aix-en-Provence/Montréal, Université de Provence (Aix-Marseille I)/Université de Montréal, 2006, 2 volumes (616 f. + 170 f. d'annexes), en ligne : http://mathilde.dargnat.free.fr/index_fichiers/pageaccueilthese.html (page consultée le 2 octobre 2017). Dargnat a trouvé l'inspiration de ses recherches pour une bonne part dans les travaux de Lise Gauvin, notamment dans «Écrire la langue. La langue comme fiction» (*Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 93-251), qui comporte aussi des analyses de la représentation et de la fictionnalisation du parler chez des auteurs québécois.

14 Claude Filteau, «Oralité et littérature : France-Québec I et II», p. 6.

15 C'est le cas des travaux de Mathilde Dargnat et de Lise Gauvin déjà cités; voir aussi, entre autres : Lise Gauvin, «Introduction» et «Faits et effets de langue. Le réalisme comme désir», Lise Gauvin (dir.), *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Espace littéraire», 1999, p. 7-14 et p. 53-72; Catherine Khordoc, «Babel. Figures de créolisation dans *Tambour-Babel* d'Ernest Pépin», Lise Gauvin (dir.), *Les langues du roman*, p. 129-146; Caroline Loranger, *Écrire la «parlure» canadienne-française. La langue oralisée dans l'œuvre d'Albert Laberge*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2013, 91 f., en ligne : http://digitool.library.mcgill.ca/R/?func=dbin-jump-full&object_id=121382&local_base=GEN01-MCG02 (page consultée le 2 octobre 2017).

16 Voir Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, 715 p.; «Qu'entendez-vous par oralité?», *Langue française*, n° 56, décembre 1982, p. 6-23, repris dans *Les états de la poétique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Écriture», 1985, p. 93-133; «Littérature et oralité», *Présence francophone. Revue internationale de langue et de littérature*, n° 31, 1987, p. 9-28; Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, coll. «Lettres sup», 1998, p. 45-46.

17 Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme*, p. 46; les auteurs soulignent.

«appareil formel¹⁸», mais se manifeste dans le déploiement du discours (dans son rythme, sa prosodie, son phrasé, ses inflexions), dans «ce que le langage écrit peut porter du corps¹⁹».

Notre entreprise se réclame d'une analyse qualitative, puisque le déploiement de la parole humaine ne peut s'appréhender dans le détail et le décompte de toutes ses manifestations; cette tâche serait vaine si l'on ne pouvait en même temps prendre en compte la fonction de liaison que suppose la parole, constamment «prise et reprise, répétée, rapportée, détournée²⁰». Notre désir d'aborder la question du parler dans l'écrit permet de mettre en question et en lumière, à travers les ressorts de poétiques précises, le mouvement de fondation subjective et d'assujettissement caractéristique de la parole humaine — cet acte qui engendre et médiatise notre rapport au réel tout en signant notre inadéquation à celui-ci.

Ce que nous appelons «parler dans l'écrit» renvoie donc à une pratique littéraire qui insuffle rythme et corps au texte et, de ce fait, module et infléchit son discours. Quels savoirs la littérature québécoise peut-elle nous révéler sur le statut de la parole humaine? Quelles sont les «formes-sens²¹» et les désirs d'écriture porteurs de ce «quelque chose qui est manifestement dit mais que l'on n'entend jamais²²»?

Dans l'entretien qu'ils nous accordent pour ce dossier, Mathieu Arsenault et Hervé Bouchard, deux auteurs aux pratiques littéraires pourtant fort différentes, s'expriment sur cette tâche qui consiste à écrire la parole et qui leur permet, chacun à sa manière, de créer une énonciation singulière. Si, chez Arsenault, l'écriture de la parole est liée à une expérience de la vitesse dans le geste d'inscription — écrire plus vite que sa propre pensée, plus vite que la formation mentale des images — visant à contourner, à déboulonner le cliché, le sens convenu qui, toujours, guette la phrase en devenir, elle est, chez Bouchard, une manière de se «soustraire à un désagrément²³», si ce n'est à la honte que l'interlocution risque toujours de susciter. Écrire la parole consiste en quelque sorte pour eux à se mettre à l'écoute de l'«incursion du réel dans le champ de la conscience²⁴» et à refaire l'épreuve, à même le geste scriptural, de l'inadéquation de la parole au monde.

L'écart constitutif de notre condition langagière est aussi rappelé dans d'autres articles du dossier, notamment celui d'Anne Élane Cliche, qui propose de retrouver le *dire* de la parole, c'est-à-dire le mouvement de frayage qu'elle implique pour tout sujet. Rappelant la «valeur de tessère²⁵» de toute parole — sa fonction médiatrice —, Cliche s'inspire de la Bible pour mettre au jour une subjectivation de la parole qui

18 Émile Benveniste, «L'appareil formel de l'énonciation», *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des sciences humaines», 1974, p. 79-88.

19 Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme*, p. 46.

20 Anne Élane Cliche, «Écrire pour parler la parole. Ferron, Beaulieu, La Rocque», dans le présent dossier, p. 27.

21 Henri Meschonnic, *Critique du rythme* (entre autres ouvrages).

22 Hervé Bouchard dans Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain. Entretien avec Hervé Bouchard*, Taillon, La Peuplade, 2008, p. 80.

23 Laurance Ouellet Tremblay, «Entretien avec Mathieu Arsenault et Hervé Bouchard», dans le présent dossier, p. 14.

24 *Ibid.*, p. 19.

25 Anne Élane Cliche, «Écrire pour parler la parole. Ferron, Beaulieu, La Rocque», p. 27.

s'effectue à partir de sa réception, car «la parole *se parle* en nous²⁶». Convoquant Jacques Ferron, Victor-Lévy Beaulieu et Gilbert La Rocque, Cliche montre que s'intéresser à la question du parler dans l'écrit permet de se mettre à l'écoute de l'effort consenti par une œuvre pour entendre les voix et les faire entendre; de donner à percevoir non pas tant ce corps d'où sort la voix que l'inverse, à savoir la voix d'où sort un corps.

Entre l'appropriation et le dessaisissement auxquels nous soumet l'entrée dans le langage, une interrogation demeure: d'où parle le sujet? «D'où ça parle, et quand²⁷?» C'est cette question qu'aborde Louis-Daniel Godin en analysant la structure onomastique présente dans *Mailloux. Histoires de novembre et de juin* d'Hervé Bouchard. Son étude expose les mouvements de glissements et de renvois qui, toujours, opèrent entre le corps et le nom (prénom, patronyme, surnom), et témoignent de l'émergence — difficile, entravée — de tout sujet. Alors qu'il fait affleurer de l'écriture bouchardienne le refoulement inévitable contenu dans l'assignation et la reconnaissance du nom propre, Godin nous ramène à la force évocatrice de cette poétique qui repêche l'enfance comme seule posture énonciative apte à nous livrer la vérité du sujet, et dépasse de ce fait le pessimisme d'un discours critique cantonné dans le constat d'une littérature québécoise qui n'arrive pas à naître.

Laurance Ouellet Tremblay se penche sur un texte où s'affrontent, sur les plans du sens et de l'énonciation, l'immédiateté de la parole vive et la distance de l'écrit, soit le scénario commenté de *La bête lumineuse*, de Pierre Perrault. Dans sa lecture, elle montre que le geste d'écriture du cinéaste-poète vient réconcilier, voire transcender la dichotomie existant entre la parole vive des chasseurs, synchrone au rite de la chasse, et l'ostentatoire désir d'écriture du chasseur-poète, qui implique nécessairement une exaltation et une mise à distance de l'expérience vécue. Permettant à ces deux postures langagières de dialoguer au sein d'un même objet textuel en les présentant comme «deux versants d'un même orgueil²⁸», deux vérités ne commandant nulle primauté de l'une sur l'autre, l'écriture revêt ici la seule fonction que lui reconnaît Perrault: celle de «mettre au monde²⁹», de révéler le caractère incommensurable de la parole humaine, c'est-à-dire la part de souveraineté irréductible résidant dans chacune de ses incarnations.

Si l'on s'attarde plus précisément à la parole comprise comme incarnation, pour ainsi mettre au jour sa part consubstantielle au corps, on constate que *la chair de l'homme* désigne autant une matière organique — sang, nerfs, peau — qu'un tissu symbolique³⁰, surface langagière sensible permettant au sujet de lire le monde et d'y prendre part. De cela, Lucie Robert rend compte avec acuité dans une lecture de *La peau d'Élisa* de Carole Fréchette, où l'on comprend que la parole — dans ce cas

26 *Ibid.*, p. 29.

27 Louis-Daniel Godin, «Raccrocher le nom au corps. Une fonction de la parole dans *Mailloux* d'Hervé Bouchard», dans le présent dossier, p. 45.

28 Pierre Perrault, *La bête lumineuse*, transcription des dialogues et commentaires de Pierre Perrault; photographies de Martin Leclerc, Montréal, Nouvelle Optique, 1982, p. 241.

29 *Ibid.*, p. 37.

30 Valère Novarina, qui a justement intitulé un de ses livres *La chair de l'homme* (Paris, P.O.L., 1995, 525 p.), fonde toute son œuvre sur cette double nature de la chair.

précis, la performance de son énonciation — devient une arme permettant au corps de tenir, de ne pas disparaître au creux des replis d'une peau qui pousse trop vite. Dans cette optique, le récit de soi ne compte plus pour la véracité de ce qu'il raconte — les histoires et les faits peuvent être empruntés, remaniés —, mais pour sa simple performativité, rappelant au passage que l'on parle aussi, surtout peut-être, pour ne pas « mourir sans s'être raconté³¹ », ne serait-ce que partiellement, imparfaitement.

Dans la mesure où il est nécessaire au sujet de se raconter pour s'incarner, les risques d'errance, de dépossession et de désinvestissement sont indissociables de certaines prises de parole. C'est ce que soulève l'article de Catherine Cyr à travers une analyse des ressorts énonciatifs de deux pièces théâtrales, *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume et *Nacre C* de Dominick Parenteau-Lebeuf. Cyr révèle, en dégageant ce qu'elle repère comme des imaginaires corporels — traces et témoins de la déconstruction du sujet moderne —, ce que parler implique parfois de sortie extatique hors de soi et hors du corps.

Les poétiques de la parole mises en lumière dans ce dossier travaillent toutes la texture d'une altérité subjective. Ainsi l'analyse du parler dans l'écrit devient-elle une manière d'offrir une scène, un lieu d'apparition à l'inassignable source de la parole.

31 Thierry Hentsch, *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, nouvelle édition, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005 [2002], p. 39.

ÉCRIRE LA PAROLE

Entretien avec Mathieu Arsenault et Hervé Bouchard

+ + +

LAURANCE OUELLET TREMBLAY

Université du Québec à Chicoutimi

VOIX ET IMAGES Cher Hervé, cher Mathieu, j'ai voulu mener cet entretien avec vous parce que vos œuvres, bien qu'éminemment différentes sur le plan de la forme ou des thèmes abordés, me semblent porter une attention particulière à ce que permet la parole tout comme à ce qu'elle empêche. Commençons donc directement : quelle est votre conception de la parole, et d'où vient ce souci, cette nécessité ressentie de l'éprouver à même vos textes ?

MATHIEU ARSENAULT Mes trois livres les plus importants, *Album de finissants*¹, *Vu d'ici*² et *La vie littéraire*³, sont presque uniquement du gros désordre. Ce qui les fait tenir ensemble a peut-être rapport avec la parole, avec les choses que l'on se fait dire, plus précisément. J'ai écrit les trois livres de la même manière, en commençant chaque jour par taper dans mon document Word tout ce qui me passait par la tête, ce qui me donnait une vitesse d'écriture qui me laissait pris au dépourvu devant la prochaine page, les prochaines lignes, le prochain bout de phrase à faire. J'écrivais trop vite pour raconter quelque chose, pour construire le récit de quelque souvenir ou expérience. Tout m'arrivait par bribes. Par exemple, pour *Album de finissants*, me sont arrivées des images de casiers, des souvenirs de la matière d'un cours de maths, de garçons qui figent devant les filles. Je laissais tout apparaître pêle-mêle. Quelque chose émergeait petit à petit, sourdement, chaque fois que ça fonctionnait et qu'un texte réussissait à s'organiser assez pour se tenir et donner une cohérence à l'ensemble. Ce quelque chose a rapport avec les choses qu'on nous dit et qui nous écrasent. Les choses qu'on dit à l'école, qu'on dit à la télé, qu'on dit aux écrivains qui commencent. Les choses souvent blessantes qui nous installent dans une position inconfortable : « Vous, les jeunes, vous avez tout cuit dans le bec. Toi, le banlieusard, tu n'es rien de plus qu'une donnée statistique et économique. Toi, la petite étudiante en littérature, tu veux faire ta marque mais tout a déjà été dit et tu n'y peux rien sinon le redire de la meilleure façon. » C'est pour cela que j'ai écrit mes livres, pour prouver que dire notre expérience du monde est un phénomène plus fort que la volonté du

1 Mathieu Arsenault, *Album de finissants*, Montréal, Triptyque, 2004, 148 p.

2 Mathieu Arsenault, *Vu d'ici*, Montréal, Triptyque, 2008, 97 p.

3 Mathieu Arsenault, *La vie littéraire*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2014, 97 p.

monde de nous dire. S'il y a une conception de la parole dans mes livres, elle réside dans ces choses banales que l'on entend dire, ces énoncés que l'on éprouve, qui nous traversent et qu'on essaie de détourner, de travestir pour ne pas être emportés, diminués par eux dans notre être.

HERVÉ BOUCHARD J'ai une conception plutôt naïve de la parole. Je ressasse des choses à propos de la parole, des choses que j'ai entendues, que j'ai lues au cours de mes études, au fil de mes lectures et au contact de toutes sortes de gens. Je suis attentif à ce qu'on dit à propos de la parole. Comme si j'espérais une réponse. Je ressasse des mots de Heidegger, de Benjamin, de Novarina, de la Bible, de Mark Twain, de ma mère. Je les ressasse en les transformant sans m'en rendre compte, comme on travestit un souvenir ou un rêve en se le racontant. Et tous ces mots que je ressasse, bien que je n'en comprenne parfois que des bribes ou que j'y accorde tantôt peu de foi, la plupart du temps je les mets en relation les uns avec les autres et avec ce que je fais afin de trouver une raison à mon obsession de les ressasser. Je trouve là une sorte d'encouragement à continuer à faire ce que je fais. C'est ainsi, par exemple, que je considère la parole comme un souffle, comme le souffle qui s'élève du texte quand celui-ci semble trouver sa forme. C'est un souffle, oui, peut-être; un mouvement. L'expression d'une énergie propre au corps de la personne. L'expression d'une énergie propre au corps de la personne figurée dans ce mouvement. Ce mouvement qu'est la parole a une durée à côté du temps. C'est un charme. Bien entendu, il s'agit d'une conception mystique pour moi qui suis un naïf. La parole, à la fois quelque chose qui m'échappe et une présence évidente. Comprenez que je donne ici à la parole un sens proche de celui de la grâce ou de l'art. La parole non pas comme chose dite ou comme action de dire, mais plutôt comme transport — la parole créatrice d'un effet de transport. Cette parole-là, c'est l'esprit que je sens parcourir l'œuvre si, par moments, celle-ci est réussie. C'est la parole qui fait la joie de l'être justement là, dans le sentiment d'être où il faut, comme le dit autrement Mallarmé. Par moments, je crois donner à entendre dans mes textes une joie de parler et de raconter et de dire qui est en lien avec cette forme de ravissement de la parole. Comme si le texte était un chant. Comme s'il évoquait le chant du monde et faisait sentir la joie d'exister. Ce que je décris là, c'est l'expérience à la fois quelconque et fascinante de l'enseignement, quand la porte de la salle de classe est fermée, que le temps ordinaire est entre parenthèses et que la parole tient ensemble tous ceux qui sont là. Jean-Pierre Vidal décrit très bien ce qui jaillit lors de cette expérience. Et les musiciens, les acteurs et les sportifs connaissent bien aussi ce moment où quelque chose les saisit, qui est à l'intérieur d'eux-mêmes et qui est une joie. Ça revient en somme à dire que je considère le texte comme un moyen de fuir la réalité. Ou enfin, que je souhaite par l'écriture me soustraire à un désagrément. Car parler, c'est d'abord la chose que je me sens incapable de faire. C'est ce qui va me couvrir de honte. Ça ne remonte pas seulement à l'enfance et à ma timidité malade d'enfant sauvage avec tout le remuement de sensations violentes à l'intérieur et l'embarras des proches, etc. Ça vient aussi du contact de mon père sans mots, mon père toute sa vie interrompu dans l'expression de sa pensée par une parole qui se dérobaient. De quelques autres scènes aussi de ma petite vie, autour desquelles je forge ma petite idée d'une parole qui manque et qui menace et qui fait de l'être un objet de honte. La parole est une source de grande

inquiétude. Je suppose qu'au moins sous ces deux rapports, de la parole empêchement et de la parole ravissement, je peux essayer de décrire la tension qui se dégage de ce que je fais. Mes personnages sont des acteurs forcés de jouer une pièce qu'ils n'aiment pas. Ça ne sera pas toujours comme ça. Ils doivent parler ou mourir. Ils se lancent donc, et comme ils sont assez piètres acteurs, on sent parfois le travail. Au sens où le corps perce de temps en temps au travers de leur racontage, comme pourrait dire Victor-Lévy Beaulieu. Le travail de l'acteur dans le dire du personnage, c'est la lutte rendue visible avec la langue et avec l'histoire qu'il faut raconter. Et c'est probablement dans ce dépêchement obligé qu'on sent la matière affleurer. On sent l'éprouve. On sent le jouisse. On sent que l'acteur sent les mots lui passer dedans. Le texte est ce qui reste de sa lutte.

VOIX ET IMAGES Qu'elle se réclame de la banalité, du ravissement ou de l'empêchement, voyez-vous l'écriture de la parole comme une exigence supplémentaire du texte? Et si oui, y êtes-vous assujettis? Que commande cette exigence dans la fabrique de l'écriture?

MATHIEU ARSENAULT Je ne dirais pas que la parole est un but, une exigence ou une préoccupation. La parole écrite est arrivée involontairement, parce que je me suis entraîné à courir plus vite que les images romanesques ou poétiques qui me faisaient écrire de la *marde* lorsque j'ai commencé à écrire et que rien encore ne fonctionnait. Tu sais, les «badauds aux visages contrits», le «tripot qui ne paie pas de mine»; pendant des années, je n'ai fait qu'essayer d'écrire le plus rapidement possible pour me libérer de cette posture où j'écrivais en me regardant écrire, où je pensais qu'en imitant le style et les obsessions de Kafka (en traduction), j'arriverais à quelque chose. Mais je n'arrivais absolument à rien. Je me suis rendu compte qu'en écrivant le plus rapidement possible, j'atteignais ce point où je n'avais plus le temps de formuler de belles phrases; je devais écrire comme je pensais, c'est-à-dire comme je parlais parce que ça allait trop vite pour que j'aie le temps de transposer ma pensée dans une langue chargée de toute la monumentalité kitsch de la littérature. C'est peut-être de là que vient l'effet «parlé» de ce que j'écris. Pourtant, je ne cherche pas à donner une forme littéraire à ma manière de parler; je ne cherche ni la profération ni la transcription de mon monologue intérieur. Lorsque j'écris tout ce qui me passe par la tête, vient un moment où, sans trop savoir pourquoi ni comment, je me retrouve en train de travailler une image, un souvenir, un discours. Je développe rapidement, j'esquisse seulement. À un moment, j'arrive au bout de l'esquisse. Mais l'obsession de la vitesse, celle de continuer à avancer, fait en sorte que je ne peux revenir en arrière pour développer. Je dois aller plus loin, mais comme l'image est derrière, cela m'est impossible. Je dois alors passer à autre chose. Le plus souvent, la suite est sans rapport, j'écris par morceaux, de manière désordonnée. Mais c'est au sein du désordre qu'une nouvelle esquisse peut commencer à s'organiser et revenir vers ce quelque part où pointait le premier texte. Je ne me rends compte de rien, mais les esquisses en viennent à se concentrer autour d'une question principale. Et je ne fais ensuite que développer autour de ce pivot central. Quand je suis chanceux, ces questions me permettent d'avancer dans mon projet de livre. D'autres fois c'est trop mince, j'écris dans le vide des choses qui ne cherchent qu'à me divertir de ce vide. Bref, j'essaie de penser avec des images ce que je n'arrive pas à articuler avec des

idées ; pour y arriver, je dois écrire à une vitesse où ce que je tape s'entend comme une parole retranscrite.

HERVÉ BOUCHARD Mes textes sont proches du théâtre parce qu'ils sont faits dans la perspective d'être dits, lus à voix haute, articulés. C'est leur clarté. L'action qui consiste à faire entendre le texte par la parole donne au texte une clarté dont il semble privé dans la lecture silencieuse. Construire des images claires avec du texte obscur, c'est ce qui semble se produire avec mon écriture. Je ne suis pas convaincu que cela soit effectivement vrai, mais je suis très mauvais juge puisque j'écris avec les oreilles grand ouvertes et que j'ai donc l'impression d'écrire avec une limpidité d'eau de source. La parole est ici considérée comme ce que j'entends. Et entendre signifie sentir la justesse de ce qui est énoncé, prononcé. Si je n'entends pas, il n'y a pas de parole, ça ne parle pas, ça ne dit rien et il faut recommencer. L'exigence de la parole est un critère d'évaluation de l'efficacité de l'écriture. Tel est le jeu auquel je me livre. Je travaille le texte comme un acteur. Je ne cherche pas quelque chose à dire ou à raconter, j'ai assez à dire et à raconter. Je travaille le rythme et les sonorités, je travaille le rendu, je fais du montage, je compose des séquences, toujours dans un esprit très musical. Je ne jongle pas avec des idées, plutôt j'invente des moyens de faire paraître des images. Je pense en termes de flot, de défilement, de passage, de descente. Toujours afin de garder la parole vivante. De mon point de vue, ça va. J'ai donné à entendre mes textes pour rompre avec l'ennui que j'éprouvais à l'écoute des poètes lors des soirées de lecture. Pas toujours des poètes ; des conteurs, etc. Je me trouvais en manque de clarté et je désirais entendre. Je désirais voir vivre. Je souhaitais ardemment sentir quelque chose. Ça ne se produisait pas. C'est par-dessus tout le désir d'entendre qui m'a conduit à produire ces textes. Ils sont à l'opposé du silence et de l'obscurité. C'est dire qu'ils sont tournés vers la parole et la lumière. Telle que je l'entends, la parole est franche et directe et claire, elle est brutale et elle est rapide, elle est souveraine. J'y suis entièrement assujetti ou je ne suis pas un écrivain de la parole. Ce n'est bien entendu qu'une manière de voir et elle n'est pas exclusive.

VOIX ET IMAGES Mathieu, si j'ai bien compris, l'écriture doit toujours avoir un pas d'avance sur l'image finie, qui fige la langue et nous la fige aussi. L'idée, c'est d'écrire presque en adéquation avec le mouvement de la formation mentale des images. Le «*stream of consciousness*» dont parle si souvent la critique lorsqu'elle évoque tes livres ne se manifeste-t-il pas, justement, dans ce surgissement un peu bordélique d'images (et de signifiants) dont tu veux rendre compte dans l'écriture (la manière dont le sujet se dit, pour les autres, oui, mais surtout pour lui-même, intérieurement, donc pas nécessairement syntaxiquement) ? Dirais-tu que ton expérience de la vitesse dans l'écriture est un moyen, une ruse pour approcher esthétiquement ce surgissement caractéristique du monde intérieur du sujet ?

MATHIEU ARSENAULT Je cherche depuis quelque temps la manière de décrire le plus concrètement possible ce qui se produit lorsque j'écris. J'essaie d'arriver à l'image, à la pensée à partir, oui, d'un flux, que je ne nommerais pas «flux de conscience» parce que la conscience n'en est qu'une infime partie. J'écris avec tout ce qui m'a traversé récemment, les choses que j'ai vues, les idées qui me sont passées par la tête, mais aussi les inquiétudes informulées, les inconforts physiques provoqués par telle situation sociale ou tel événement ; le fleuve dont parlent les fragments d'Héraclite,

la petite partie du fleuve du monde que j'ai traversée dernièrement. Le fleuve ne s'arrête jamais de couler, tu es traversé par lui, mais il est insaisissable dans sa totalité. Le tout de l'expérience possède une forme indéterminable parce que le langage est tenu en échec par le disparate du vécu ordinaire. On fait en continu l'expérience du réel, mais il est indicible parce qu'il est trop bruyant et serait trop long à raconter. Le réel est un indicible non mystique. Il est mon matériau mais il n'est jamais ma question principale, jamais le sujet du livre que je suis en train d'écrire. Le matériau se dépose en images, en pensées, en morceaux de raisonnement que je maintiens dans l'enclos du sujet du livre (école secondaire, banlieue, milieu littéraire), même s'il en déborde constamment. L'an dernier, j'ai installé un logiciel-espion sur mon ordinateur qui archive à mon insu tout ce que je tape sur mon clavier. Le plus fascinant de cette expérience, c'est qu'au cœur de ce document qui s'archive de lui-même, ma vie apparaît démesurément distordue par les raccourcis du clavier, les retours en arrière ou les fautes de frappe que je n'arrête pas de faire. Le logiciel-espion roule encore présentement : « xpéirencerien e c'es quet que lma vie en lgneieng gne apparaît dans distordu edémesurméméntment ». Je ne sais pas ce que ces parasites grammaticaux signifient, mais assurément ils pointent vers quelque chose du réel que ma démarche d'écriture laisse de côté. C'est le réel qui est plus rusé que moi, parce que je veux encore écrire de belles choses, mais cette quête est pleine d'orgueil. Je ne gère pas la honte comme le fait Hervé. Je suis encore un petit garçon, pas un adulte, j'ai encore du chemin à faire pour affronter la complexité ordinaire du rapport au monde, là où l'on est parfois beau mais sale.

VOIX ET IMAGES Et toi, Hervé, quel est ton rapport à l'image dans l'écriture ? Tu dis faire des livres d'images, ou plutôt des livres qui sont les partitions de leur formation, un moyen de les faire surgir. Ça me semble, d'une certaine manière, très voisin de la démarche de Mathieu, non ? Dirais-tu que tes textes sont porteurs d'un dire ayant une préséance sur le voir ? Tu as toi aussi un rapport avec la vitesse dans l'écriture, dans le déploiement de ces listes (« tantôt pommé d'écorce, tantôt singeant d'ovale⁴ ») que tu qualifies de descentes dans le langage. À quoi ces listes te permettent-elles de toucher, en quoi ce rythme de « l'accélération infinie » t'est-il nécessaire dans l'écriture ?

HERVÉ BOUCHARD Mon rapport à l'image est encore une fois très naïf. J'en parlais précédemment, à propos de la parole et du souffle et de la clarté ; je vais essayer de développer tout ça. J'appelle « image » cette sorte de vision intérieure que forme l'imagination à l'écoute ou à la lecture du texte. L'image, c'est ce que le texte produit, le plus possible en série. Je suis un écrivain figuratif. Je conçois le texte comme un défilé d'images fixes, le livre comme un tableau grand format du genre de ces peintures réalistes de la Renaissance flamande par Brueghel l'Ancien ou Brueghel le Jeune, scènes d'hiver, scènes de carnaval, etc., que l'œil parcourt un détail à la fois, et chaque détail est une histoire et on n'a jamais fini de regarder ; et l'œuvre est comme une exposition ou une galerie ou un entrepôt où le regard se déplace. C'est aussi simple que ça. Je voudrais que ce soit aussi simple que ça. C'est ça que je veux faire, c'est ça que j'essaie

4 Hervé Bouchard, *Parents et amis sont invités à y assister. Drame en quatre tableaux avec six récits au centre*, Montréal, Le Quartanier, 2006, p. 13.

de faire. C'est ça que je pense faire. Je voudrais que ce soit toujours aussi simple que ça, mais je suis vaniteux autant que je suis naïf et je pense savoir ce que je fais. Le texte a-t-il préséance sur l'image ou l'image préséance sur le texte ? Je ne sais pas, je suppose qu'il s'agit d'un va-et-vient. Il faut des images toutes faites, des clichés, des métaphores faciles, des emprunts à l'esprit du temps ; et il faut des images tordues, des constructions originales, des descriptions inédites, des figures éclatantes parce que singulières. Le texte a préséance sur l'image, le plus souvent, parce qu'il est la forme de son jaillissement. Le texte est le côté obscur de l'image, il est combat, souffrance, encombrement, circonvolution, gêne, travail. Il n'est pas que ça, mais il est ça. L'affaire du texte, c'est l'évocation. Les mots appellent les mots, et l'écriture est une extrême attention à ce qui advient en elle et ne pouvait être prévu par moi et que pourtant elle préparait. Le texte produit l'image, c'est-à-dire captive la conscience de celui qui entend, et je suis celui qui entend. Je ne cherche pas à être attentif à un flux intérieur ou à une sensation réelle que je tenterais de capturer ou à laquelle je réagirais, il n'y a pas d'urgence ou de hâte ou de précipitation dans le geste de l'écriture, dans le geste de la consignation par l'écriture. Il y a une tension, certes, une menace, une poussée derrière, un train, mais pas de presse. La fabrique des images participe du même travail que la fabrique des vers, la clarté de l'une est dans la forme de l'autre. D'accord, je ne fais pas de vers, mais c'est tout comme. Ça va, ça vient. Je monte quelque chose. Je construis quelque chose. Je le fais en accumulant des images. Je suis peut-être un écrivain de la parole, mais j'écris en cinéaste du muet. Je me prends pour un montreur de choses. Je fais comme si le monde existait. Je fais comme si ça comptait. Le jeu consiste à lancer la machine à dire, la machine à produire du récit, des images, des histoires. Une manière de croire en la vie, ce mouvement. Dans le geste de l'écriture, c'est ce que je cherche, ce mouvement. Et cependant, toute cette profusion d'images en chapelets qui se croisent trace les contours de ce que le livre porte en son centre et qui ne peut être conté. La réalité ne peut être décrite, ni montrée. Le livre en trace les contours approximatifs comme le ruban esquisse la silhouette du cadavre sur le sol dans une scène de crime. L'écriture est le jeu aveugle de l'accumulation des images qui composent un tableau que je ne sais pas voir parce que je ne peux m'extraire de la vie que le mouvement de l'écriture mime. Les images n'ont guère d'importance en elles-mêmes, généralement ce sont des banalités. C'est le mouvement qui les anime qui fait l'art et donne l'impression de la vie. La vitesse, la sensation d'infini, tout ça pour essayer de donner l'impression de la vie. Ça peut toujours continuer. On peut toujours ajouter quelque chose. La vie ne meurt jamais.

VOIX ET IMAGES À la suite de ces réponses, je ne peux m'empêcher de remarquer que vous écrivez tous les deux en résistance à un réel qui se joue de vous, et au cœur duquel votre rapport au langage incarne autant le rôle de vecteur d'assomption — faire comme si le monde existait — que celui de point d'achoppement à rendre complètement compte de la vie — ce qui ne peut être conté (compté). Ainsi l'écriture advient-elle à partir de vous, mais aussi au-delà, comme une espionne qui vient vous raconter ce quelque chose qui échappe au dicible et semble se trouver à la base de vos deux démarches, de vos deux désirs d'écriture. Diriez-vous que cette épreuve de l'inadéquation de la parole au réel, sans cesse rejouée dans vos textes à travers vos ruses et vos inventions, peut être un moyen d'approcher une certaine forme de

sacré — non religieux et non mystique —, quelque chose comme le noyau dur d’une expérience commune aux êtres doués de parole? Et n’est-ce pas dans cet écart que se situe la possibilité non pas de se libérer de la honte, mais bien de «libérer la honte⁵», de la porter comme une condition d’existence?

MATHIEU ARSENAULT Il y aurait une part de sacré si mon rapport à l’écriture avait des comptes à rendre au réel. Mais le réel va toujours nous échapper. Tout ce qu’on a appris, tous nos souvenirs, tous les détails des sensations ordinaires qui nous dépassent à chaque instant, on peut toujours commencer à les écrire, mais il faudrait écrire simultanément et en plusieurs dimensions pour rendre compte de tout. Et même le compte rendu de la minute la plus calme et la plus plate se buterait à l’impossibilité de ce que Leibniz appelle le «principe de raison suffisante»: chaque élément vécu en cette minute, sensation, souvenir, petit événement, demanderait une énumération infinie des causes et des raisons qui l’expliquent. Chaque détail exige de cartographier un territoire infiniment vaste. Que peut-on faire alors? On peut essayer de confronter le réel; c’est ce que j’essaie de faire quand j’écris. Je ne veux pas le confronter pour en donner une représentation, car celle-ci serait nécessairement imparfaite. Je ne veux pas non plus ressasser l’échec de la parole à l’égard de cette expérience continue que nous faisons du réel, céder à la honte d’être inadéquat parce que nous ne pouvons jamais dire complètement ce que nous vivons. Je ne veux pas susciter une mélancolie du réel qui nous briserait et nous ferait choisir par dépit la réalité — du roman, de la série télé ou d’une vie active — et nous laisserait diminués par l’impossibilité de dire la vérité de notre expérience. Non, je veux confronter le réel pour le rendre occupable, pour qu’on puisse s’y maintenir. Je cherche à plonger, jour après jour, par l’écriture, dans le réel, et à en aligner les morceaux que je reçois dans le désordre du quotidien et qui se succèdent de manière accidentelle. Les liens entre les fragments que j’écris peuvent être de toutes les modalités: rythmique, émotive, rationnelle, métaphorique, ironique, narrative, etc. En eux-mêmes, ces liens ne pointent pas vers un sens précis, mais vers une intensité du sens dans la mesure où je ne cherche pas une organisation qui mettrait fin à l’accidentalité de l’expérience du réel ou laisserait croire qu’un ordre de réalité est possible, mais bien une amplification de la richesse et de la profondeur du lien lui-même. Les morceaux de texte qui me satisfont me semblent tendre vers un excès d’explication, comme dans l’art pictural du Moyen Âge, où chaque élément est une surcharge de symboles résonnant avec les autres éléments, faisant ainsi de chaque tableau une instance indéfiniment interprétable. Quand un texte réussit à produire un tel foisonnement d’éléments mis en lien de manière polysémique, quelque chose est créé: un espace que la subjectivité peut occuper. Parce que l’immensité, à ce moment, n’est plus celle du monde, mais la nôtre. Alors le réel n’est plus cette masse écrasante qui nous fait sentir trop petits. Je recherche cette vie inépuisable qui peut supporter l’épreuve du réel. C’est pour cela que j’écris. C’est à l’égard de cette nécessité de survivre au réel que j’ai des comptes à rendre. Peut-être que ça ne marche pas tout le temps dans mes textes, mais c’est ce que je vise. C’est ce que je vise aussi à travers mon expérience de lecteur et de spectateur; c’est ce que je vise aussi dans mes relations avec les autres.

5 René Lapierre, *Renversement*, Montréal, Les Herbes rouges, 2011, p. 133.

HERVÉ BOUCHARD La honte est liée à cette incursion du réel dans le champ de la conscience. Elle est la révélation de la nature de l'être méprisable d'abord, tragique ensuite. C'est probablement dans le rapport tragique au réel que l'écriture touche au « noyau dur d'une expérience commune aux êtres doués de parole » comme l'énonce ta question. Il y a là, oui, quelque chose. La honte est le sentiment du réel. Elle est la conscience de mon inadéquation au réel. C'est dire que le réel est ce dont je ne peux m'accommoder que dans la souffrance. Sur le plan anecdotique, c'est Jacques Mailloux qui se réveille dans son lit mouillé⁶. J'ai été Jacques Mailloux. La menace du réel au coucher, plus qu'un soupçon, dans l'angoisse ; puis la souillure au lever dans la honte. Tous les matins, ça vaut la peine d'exagérer. Entre ces deux sentiments, rien, absolument. Je suis cela qui me couvre de honte et je n'y peux rien. Je suis le loup-garou. Pas encore tout à fait. Car la honte vient aussi du fait que l'embarras face à l'objet qui la cause est sans mesure avec la réalité en elle-même, qui est objectivement insignifiante, si je peux me permettre. Il n'est aucun bien du monde, comme le dit Clément Rosset, qu'un examen lucide ne fasse apparaître en définitive comme dérisoire et indigne d'attention (il dit ça dans *La force majeure*). D'où le ridicule de la honte elle-même. Dans sa constitution émotionnelle particulière, l'être se trouve alors au plus bas. C'est ce qui devient très drôle. Car on fait toujours beaucoup de bruit pour rien. (En ce sens, s'il arrive que l'écriture semble préoccupée par une quelconque forme de sacré, ce ne peut être que par un détour momentané.) C'est en cela que la vie est tragique. Et c'est probablement sous ce rapport, comme tu le suggères dans la dernière partie de ta question, qu'on peut imaginer porter la honte « comme une condition d'existence ». Car on n'échappe pas au réel. Il n'y a pas d'extérieur au réel. Quand on y est, on y est bien, comme dit Céline. On n'en sort pas. On ne peut en avoir une vision ni complète — Mathieu l'expose clairement — ni extérieure. On ne peut pas s'en aller. Dans *En attendant Godot*, quand les personnages disent qu'ils vont s'en aller et pourtant ne s'en vont pas, c'est ce qu'ils illustrent absolument : ils ont beau prétendre pouvoir s'en aller, ils ne le peuvent pas. C'est l'une des plus fortes illustrations du célèbre mot de Shakespeare, « *all the world's a stage* ». Il n'y a rien en dehors de la scène. Il n'y a rien en dehors du monde. Il n'y a rien en dehors du jeu de vivre. C'est la grande tragédie, que d'y être et de savoir comment ça finit et de ne pouvoir l'éviter. Il n'y a pas d'action qui permette l'évitement du réel. Je pense à cette scène d'*Apocalypse Now* où le personnage interprété par Robert Duvall, Kilgore, le chef de la division aéroportée, est là sur la plage, on est en pleine bataille, il prétend qu'on y pourra surfer et il va et vient, il se défait de son foulard jaune et de sa chemise militaire, il va torse nu, coiffé d'un chapeau qui rappelle une autre guerre vieille d'un siècle, il rassure les soldats, il commande les bombardements, il prend soin d'une mère et de son enfant, il se tient là, souverainement dressé et calme alors que les bombes et les balles fusent et que ses hommes sont accrochés à leur fusil et à leur casque, la peur au ventre. Il fait une pause étonnante au milieu de l'agitation et il décrit l'odeur du napalm au petit matin, elle est pour lui l'odeur de la victoire. Puis il s'assombrit. Il entrevoit déjà la fin des combats, qu'il va regretter. Pour lui, la réalité

6 Voir Hervé Bouchard, *Mailloux. Histoires de novembre et de juin*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Ovni », 2006 [2002], 181 p.

déplaisante correspond à la certitude d'un après à la guerre. Un peu plus, il se mettrait à chialer comme un enfant qui a perdu son chien. Cela, il ne peut le dire. Et on dirait que c'est son euphorie de raconter les bombardements qui a ramené à sa conscience la noirceur de ce qui ne manquera pas d'advenir. Son inadéquation dans la paix. C'est le paradoxe du soldat, qui travaille à la paix, laquelle est la pire chose qui lui puisse arriver. Cette scène est d'une intolérable cruauté. Le réel se manifeste au moment où on avait commencé à l'oublier. Mais tout finit toujours par se savoir, comme dit la mère Mailloux. Le réel arrive toujours. Dans cet aspect tragique de l'écriture, ce qui m'intéresse, c'est cette disposition tendue, très lucide, très au fait de la menace du réel, toujours prêt à jaillir. La menace qui travaille comme par en dessous et qui ne se nomme pas parce que la nommer, justement, c'est se couvrir de honte, c'est en dévoiler le ridicule. « Je serai quand même bientôt tout à fait mort enfin », dit Malone. La tragédie tout entière est dans ce « quand même ». Il ne s'agit pas d'un aveu qui me libérerait d'un poids et m'aiderait à supporter ma pauvre nature, du genre : « Bonjour, je m'appelle Hervé et je suis un toxicomane. » Mais je suis un toxicomane et mon dire conserve enfouie l'évidente menace qui me guette et que tout le monde connaît. Et cela est d'une telle évidence que le dire est idiot. Et le taire est bien entendu impossible. En cela, l'écriture tient toujours un peu de la métalepse. Ne vous abaissez pas à vous croire meilleur que celui qui ne sait rien cacher, dit le prêtre alpiniste dans *Parents et amis*... L'écriture s'attache à fabriquer des objets suivant cette structure tragique du réel. Et les exemples dans la littérature, où cette structure semble suivie, sont si nombreux qu'il paraît cliché de continuer dans cette veine. N'empêche. Le réel surprend toujours. Et l'écriture qui l'évoque finit elle aussi par laisser voir sa propre matière, ce qui transparaît dans l'abandon. Heureusement, le réel se manifeste par intermittence. C'est-à-dire qu'on ne passe pas sa vie dans l'angoisse de la mort. On vit. On continue. On raconte des histoires.

ÉCRIRE POUR PARLER LA PAROLE

Ferron, Beaulieu, La Rocque

+ + +

ANNE ÉLAINE CLICHE

Université du Québec à Montréal

Le sujet, donc, on ne lui parle pas. Ça parle de lui, et c'est là qu'il s'appréhende¹.

Si vous ne vous êtes pas trouvés au niveau de la parole, c'est désespéré, n'essayez pas
d'aller chercher ailleurs...

Jacques Lacan aux psychanalystes²

Depuis Saussure, la linguistique considère la parole comme un acte individuel qu'il convient de reconnaître dans sa fonction propre. « Somme de ce que disent les gens », la parole se sert de la langue en même temps qu'elle la produit; elle actualise des combinaisons de sons (« actes de phonation ») dépendant de la volonté des locuteurs³. Langue et parole sont dès lors dissociées sur le plan conceptuel:

C'est la première bifurcation qu'on rencontre dès qu'on cherche à faire la théorie du langage. Il faut choisir entre deux routes qu'il est impossible de prendre en même temps; elles doivent être suivies séparément. On peut à la rigueur conserver le nom de linguistique à chacune de ces deux disciplines et parler d'une linguistique de la parole. Mais il ne faudra pas la confondre avec la linguistique proprement dite, celle dont la langue est l'unique objet⁴.

Cette distinction inaugurale fait émerger un sujet de l'énonciation — auquel Benveniste donnera une élaboration remarquable⁵ — dont le statut scientifique a

1 Jacques Lacan, « Position de l'inconscient », *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Champ freudien », 1966, p. 835.

2 Jacques Lacan, *Le séminaire*, livre XVIII : *D'un discours qui ne serait pas du semblant* [1971], Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 37.

3 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* [1906-1911], Paris, Payot, 1975, p. 38.

4 *Ibid.*, p. 39.

5 Voir entre autres Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980, p. 79-88. Benveniste a pour sa part indiqué clairement comment la découverte freudienne met au jour les effets de la parole qui dit, agit et révèle la subjectivité inconsciente. Voir ses « Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne », *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 75-87.

pour effet de révoquer le subjectivisme psychologique : la production du sens relève chez Saussure de la *valeur* et ne se réclame d'aucune ontologie. On comprend que Lacan ait trouvé dans cette linguistique scientifique une alliée pour extraire la notion de sujet de la consistance illusoire du moi remise au centre de la psychanalyse après la mort de Freud⁶. L'arbitraire saussurien comme la dichotomie langue/parole que pose cette linguistique évacue en effet toute conception métaphysique du sens. Partant de cette coupure épistémologique, Lacan effectue un déplacement, faisant subir aux concepts saussuriens une distorsion radicale qui n'en est pas moins une appropriation. Avec Lacan, la linguistique est pour ainsi dire *saisie* par la question du sujet dégagée — mais laissée irrésolue — par Saussure⁷.

La parole définie comme *acte d'énonciation* a ainsi ouvert, dans la seconde moitié du xx^e siècle, un vaste pan de la théorie littéraire à la question de la « production » du sens et du texte. Penser la parole dans l'écrit n'est donc pas une proposition nouvelle si l'on conçoit que la littérature actualise immanquablement une parole, autant dire une énonciation. Dès lors, la lecture littéraire à laquelle nous sommes ici conviés appellerait-elle simplement à reprendre les notions bien connues de voix narrative, de narrativité, si ce n'est à considérer le narrateur lui-même et ses divers travestissements ? Il apparaît plutôt que l'invitation à prendre en compte le « parler dans l'écrit » vise à rejoindre une *vocalité* qu'il s'agit de repérer dans certaines écritures pour en mesurer la portée. Si la parole est un acte, tenter de la prendre *en acte*, autant dire de l'entendre dans son inachèvement, si ce n'est, pour parler comme Saussure, dans sa phonation — où la voix ne désigne plus seulement l'instance narrative mais une performativité : sonorisation, rythme, débit, tempo, tonus, hallucination auditive, voire hantise —, convie à une écoute de la parole à l'endroit de sa profération : voix et corps portés par un souffle qui en est la condition.

Repartons donc d'un peu plus loin. « Parole » viendrait de parabole, *parabola* ayant supplanté *verbum* dans l'ensemble des langues romanes, et cela, apprend-on, grâce à sa récurrence dans la langue ecclésiastique, *verbum* étant dans cette langue le terme pour traduire le *logos* du Nouveau Testament. L'affaire est intéressante si l'on en croit Littré. Tous les peuples romans usant du bas latin ont retenu dans l'usage vulgaire *parabola* pour désigner la parole « à cause du fréquent emploi qu'on en faisait dans les sermons et les exhortations, et aussi parce qu'on répugnait à employer le mot *verbum*, réservé pour signifier le Verbe⁸ ».

6 Voir sur cette question Annie Radzinski, « Lacan/Saussure : les contours théoriques d'une rencontre », *Langages*, vol. XIX, n° 77, mars 1985, p. 117-124 (numéro thématique : « Le sujet entre langue et parole(s) », sous la direction de Claudine Normand), et Michel Arrivé, *Linguistique et psychanalyse. Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan et les autres*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1987, 180 p.

7 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, p. 31-32 : « La parole est un acte individuel de volonté et d'intelligence, dans lequel il convient de distinguer 1. les combinaisons par lesquelles le sujet parlant utilise le code de la langue en vue d'exprimer sa pensée personnelle ; 2. le mécanisme psycho-physique qui lui permet d'extérioriser ces combinaisons. » Cette définition, si elle renonce à une transcendance du sens (ontologie), suppose encore cependant un sujet adéquat à lui-même. Voir Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *Écrits*, p. 237-322.

8 Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, t. III : I-P, Paris, Hachette, 1878-1881, en ligne : <http://www.littre.org/definition/parole> (page consultée le 27 septembre 2017).

Quel intérêt y a-t-il à retrouver la parabole dans la parole? La parabole est une forme de parole qui entretient avec la littérature des rapports familiaux, comme les Évangiles en témoignent. «Mode d'expression littéraire et théologique du Jésus historique», affirme en ouverture de sa définition du terme le *Dictionnaire critique de théologie*⁹. Mais, parlant en paraboles, Jésus n'inaugure pas un genre. Il s'inscrit directement dans sa tradition juive, prophétique et rabbinique, lui qui, encore enfant dit-on, savait débattre au Temple avec les docteurs de la Loi. Ce mode d'expression qu'est la parabole, en hébreu *mashal*, participe de l'élaboration de la Loi orale qui est l'ensemble des controverses irrésolues ayant eu lieu dans l'histoire et constituant les volumes de commentaires entourant la Loi écrite (Torah)¹⁰. La parabole est restée dans la tradition juive, bien après le temps des prophètes, l'une des méthodes de l'enseignement rabbinique, un genre d'interprétation talmudique utilisé en particulier dans le *Midrach*¹¹, véritable fabrique de fictions qui puise ses images dans la vie courante pour proposer une interprétation dialectique et dialogique d'un passage de la Loi écrite¹².

Or une interprétation qui en passe par le récit suppose déjà que la rencontre avec la Loi ne saurait être frontale, et qu'elle exige plutôt les détours du signifiant et l'ambivalence du symbole, la parabole ne visant pas tant à colmater le sens sollicité par le sujet qui étudie et pour qui s'est ouverte une brèche qu'à le relancer, le jeter à côté (*para-bolè*) pour attraper le sujet là où il s'ignore. Cette «oralité» de la Loi (même une fois transcrite) a pour fonction de maintenir le vif des débats, mais aussi leur statut provisoire bien que fondateur; référence obligée en même temps qu'impérativement renouvelée par les exigences du monde qui lui reste donc toujours contemporain. Mais ce qui nous intéresse ici dans la parabole, c'est la place qu'elle creuse au destinataire qui la reçoit et l'écoute. En cela, elle ressemble à ce que Freud appelait une «construction» pour désigner l'interprétation en psychanalyse¹³:

- 9 Jean-Yves Lacoste (dir.), «Parabole», *Dictionnaire critique de théologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Grands dictionnaires», 1998, p. 1024.
- 10 Le Talmud (de la racine LMD : «étude»), ou Loi orale, est la transcription des commentaires concernant la Torah écrite (la Bible) et conservés par la tradition orale pendant des siècles. La rédaction de cette tradition orale, qui présente un ensemble de divers genres — récits, légendes, prescriptions, discussions, dialogues, fragments biographiques des personnages bibliques et des rabbins prodiguant enseignements, commentaires, réponses diverses et contradictoires —, commence autour de l'an 200 de l'ère courante et se termine vers l'an 500. Cette transcription et compilation fait suite à la destruction du second Temple et à la dispersion du peuple juif; elle est donc contemporaine de la naissance du christianisme.
- 11 *Midrach* (de la racine DRCH : *drach*, «interroger», «demander»; pl. *midrachim*). La majuscule renvoie au recueil des *midrachim*. Le terme désigne, à partir du 1^{er} siècle de l'ère courante, un commentaire rabbinique de la Bible ayant pour but d'expliciter divers points juridiques ou de prodiguer un enseignement en recourant à divers genres littéraires : récits, paraboles et légendes. L'interprétation se formule comme une réponse narrative à une question que soulève, chez un commentateur, un passage de la Torah : «Par la parabole on saisit les paroles de la Torah comme un roi trouve une perle perdue dans un palais grâce à la flamme d'une lampe.» (*Midrach Genèse Rabba* 1,8) Voir David Banon, *La lecture infinie. Les voies de l'interprétation midrachique*, préface d'Emmanuel Lévinas, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Art et littérature», 1987, 280 p. Voir aussi *Midrach Rabba*, t. I : *Genèse*, traduit de l'hébreu par Bernard Maruani et Albert Cohen-Arazi, Paris, Verdier, coll. «Les dix paroles», 1987, 672 p.
- 12 «Torah», que l'on traduit par «loi», signifie en fait «enseignement». Le passage du mot par le grec *nomos* (Deutéronome) ne rend pas bien compte du statut de la Torah dans la tradition juive. Cet enseignement passe par le dialogue et le débat oral.
- 13 Sigmund Freud, «Construction dans l'analyse [1937]», *Résultats, idées, problèmes*, t. II : 1921-1938, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Bibliothèque de psychanalyse», 1985, p. 271, 273-274 : «Quelle est

Un *midrach* [une parabole] n'est pas exactement un apologue. Sa finalité est bien le déverrouillage de l'esprit face à une situation qui lui échappe, la prise de conscience des errements de conduite et des erreurs de jugement qui provoquent impuissance intellectuelle et impotence spirituelle. Il en va des *machalim* et des *midrachim* [paraboles] comme de l'interprétation en psychanalyse. Face aux résistances qu'elle suscite, plutôt que de chercher à les forcer, au risque de les *renforcer*, elle passe par la voie de la reconstruction [...]. Les récits bibliques en donnent maints exemples, le plus célèbre étant celui prodigué par le prophète Nathan face au roi David révolté par l'abus de pouvoir dont le *nabi* [prophète] lui fait «*machal*», jusqu'au moment où, en effet, le roi réalise que c'est de lui, et de lui seul, qu'il est question [dans ce *machal* ou parabole] et que s'ensuit en sa conscience un très vivace choc moral¹⁴.

Parabole et construction sont des paroles adressées qui n'ont pas pour principal effet de livrer une explication, ni même une signification, mais plutôt de faire surgir à la conscience et à l'oreille du sujet qui les reçoit une voix qu'il ne savait pas être la sienne. La parabole se construit tel un conte, un récit, un fragment d'histoire visant à relancer le sens d'une situation qui restait en impasse, à raviver la portée d'un événement ou d'un acte en les remettant dans le mouvement d'un échange dialogal, d'une parole parlée. C'est dire que la parabole ne vient pas tant expliciter — encore moins simplifier — que diffracter l'interprétation, la projeter dans une texture plus dense et plus opaque pour en faire éclater les résonances. «Que celui qui a des oreilles entende.» Si dans la parole on reconnaissait encore le *verbum* divin, on comprendrait sans doute mieux à quelle ambivalence toute parole est vouée; ambivalence que suscite l'énigme d'une incarnation et le frayage que cette incarnation impose. Retrouver ce *dire* de la parole ne nécessite ni foi ni croyance, mais appelle une disposition à l'écoute d'où je tenterai de faire entendre un certain «parler»: chez Jacques Ferron, Victor-Lévy Beaulieu et Gilbert La Rocque.

CAPTER LA VOIX

il fallait à présent que je nomme ce qui me poursuivait et s'accrochait à mon dos comme un sac de voyage de plus en plus lourd, les voix et les mains et les visages qui vivaient toujours quelque part dans le faux oubli de ma tête et de mon cœur [...] j'entendais leurs cris de damnés et je voyais les gestes d'appel qu'ils faisaient au-dedans d'eux, je savais et j'entendais et déjà je voulais le dire¹⁵

donc sa tâche [à l'analyste]? Il faut que d'après les indices échappés à l'oubli, il devine ou, plus exactement, il *construise* ce qui a été oublié [par l'analysant]. [...] L'analyste achève un fragment de construction et le communique à l'analysant. [...] [La réaction de celui-ci] n'a de valeur que si elle est suivie de confirmations indirectes, si [...] le patient produit de nouveaux souvenirs qui complètent et élargissent la construction.» En psychanalyse, le fragment d'histoire que l'analyste soumet à l'analysant aura pour effet, s'il fait mouche, de déclencher une production psychique inédite: rêve, retour d'un souvenir, lapsus, déliement de la parole où le sujet se manifeste — preuve que la construction l'a pour ainsi dire «attrapé» par la bande.

¹⁴ Raphaël Draï, *Jésus. Lecture de l'Évangile selon Luc*, t. I: *Jusqu'à Jérusalem*, Paris, Hermann, 2014, p. 123.

¹⁵ Gilbert La Rocque, *Serge d'entre les morts*, postface d'Alain Piette, Montréal, VLB éditeur, coll. «Courant», 1988 [1976], p. 9-10.

La parole n'est jamais détachée de sa performance, qui est aussi sa fonction symbolique. Adressée, orientée, elle va de l'un à l'autre quelle que soit la valeur de son dit, indissociable de sa valeur de tessère. La parole a pour destin de passer, de circuler, de faire lien, d'être prise et reprise, répétée, rapportée, détournée. Que la parole soit oralité ne veut pas dire qu'elle s'oppose à la lettre et à l'écrit. Henri Meschonnic a suffisamment fulminé contre le mythe paulinien de l'esprit vivifiant et de la lettre qui tue pour que l'on avance un peu sur cette question :

[Il convient de] passer d'une notion sociologique (et ethnologique) de l'oralité, et d'une notion rhétorique de l'oralité, à une notion anthropologique et poétique de l'oralité. Non plus des formules ou des parallélismes, mais le primat du rythme et de la prosodie dans la sémantique, dans certains modes de signifier, écrits ou parlés. L'intégration du discours dans le corps et dans la voix, et du corps et de la voix dans le discours. Une sémantique de la signifiante généralisée, continue dans le discontinu des unités discrètes, où se limite la sémantique du signe. La littérature, et la poésie, sont autant dans le discours que le rythme est dans le discours, parce qu'elles en sont l'exposition et l'épreuve. Où le fonctionnement de la rythmique biblique, Lecture (*Mikra*) et non Écriture, est fondateur. L'oralité y est socialité. L'oralité ainsi entendue n'oppose pas plus subjectivité et collectivité qu'elle n'oppose le parlé à l'écrit. Elle est un aspect de l'historicité d'un discours, comme sa situation dans l'individuation est un autre aspect du même acte de langage¹⁶.

La parole est déjà pour la Bible une écriture qui s'incorpore — voyez Ézéchiel, et voyez Jean à Patmos¹⁷. Pour la psychanalyse, elle est indissociable du signifiant et de la lettre qui en est le support, elle parle bien avant nous qui sommes d'abord parlés par elle; elle est « ça » que désignait Freud pour dire cet étranger en moi-même, ce flux vocalique et pourtant silencieux qui parle de moi en moi, « travaille » mes rêves et me condamne à désirer. La parole est ce dehors qui *se parle* en moi. « En d'autres termes, la parole dépasse toujours le parleur, le parleur est un parlé [...] »¹⁸.

Ne quittons pas tout de suite le terrain de la parabole, et considérons un passage des Nombres à partir de son commentaire talmudique : « Lorsque Moïse entrait dans la Tente d'assignation [qui contenait l'Arche sainte au désert], pour parler avec Dieu, il entendait une voix qui lui parlait de dessus le propitiatoire qui était sur l'Arche du Témoignage, d'entre les deux chérubins, et il lui parlait. » (Nb 7,89) On trouve dans la tradition hébraïque un *midrach* selon lequel la voix que Moïse

16 Henri Meschonnic, « Qu'entendez-vous par oralité ? », *Langue française*, n° 56, décembre 1982, p. 18.

17 « Fils d'homme, écoute ce que je te dis : ne sois pas rebelle [...] : ouvre la bouche et mange ce que je vais te donner. Je regardai : une main était tendue vers moi, tenant un livre enroulé. Elle le déploya devant moi : il était écrit des deux côtés ; on y avait écrit des plaintes, des gémissements, des cris. Il me dit : Fils d'homme, mange-le, mange ce rouleau ; ensuite tu iras parler à la maison d'Israël. J'ouvris la bouche et il me fit manger ce rouleau. Il me dit : Fils d'homme, nourris-toi et remplis tes entrailles de ce rouleau que je te donne. Je le mangeai : il fut dans ma bouche d'une douceur de miel. » (Ez 3,1-3) ; « Je m'avançai vers l'ange et le priai de me donner le petit livre. Il me dit : Prends et mange-le. Il sera amer à tes entrailles, mais dans ta bouche il aura la douceur du miel. Je pris le petit livre de la main de l'ange et le mangeai. Dans ma bouche, il avait la douceur du miel. » (Ap 10,9) Traduction de la Bible TOB.

18 Jacques Lacan, *Le séminaire*, livre XVIII : *D'un discours qui ne serait pas du semblant* [1971], p. 78.

entendait ne lui parlait pas à lui, mais *se parlait* (à elle-même) vers lui. Cette opinion est reprise par Rachi¹⁹, qui commente ce verset en soulignant que Dieu se parle à lui-même incessamment depuis la création du monde. Moïse entre dans la Tente, se met à l'écoute et reçoit la parole qui se profère dans sa direction. Ainsi, la voix *se parle* entre les deux chérubins qui se font face et que la tradition appelle *guevoura* et *hessed* (la rigueur et la grâce). Entre rigueur et grâce, la parole s'entretient avec elle-même. Henri Atlan éclaire le fondement de cette lecture concernant « les voix de la prophétie réfléchies sur elles-mêmes²⁰ » :

Cette interprétation s'appuie sur la ponctuation [vocalique] inusitée du verbe dans le verset, *midaber* au lieu de *medaber*, pour « parlant ». Cette ponctuation semble indiquer une tension de la *massorah*, la tradition de lecture, entre la forme directe « parler » et la forme réfléchie « se parler ». C'est ce qu'explique Rachi : « *Midaber* est comme *mitdaber*, *se parlant*. Pour la gloire d'en haut [il convient] de dire ainsi. Il se parle à lui-même et Moïse entend à partir de lui. »²¹

Comme le souligne Atlan, « on ne dialogue pas avec l'infini²² ». Le *midrach* nous suggère donc que la parole de Dieu est d'abord une voix qui se parle et que Moïse, étant prophète, peut capter. La voix est ainsi subjectivée non pas à sa source, mais bien *en celui qui l'entend*. Dans la Tente du rendez-vous, au désert, Moïse pouvait entendre cette voix en rapport seulement avec sa propre faculté d'entendement. La voix d'« en haut » est infinie, mais celle de Moïse est délimitée par un corps ; et ce qu'il capte de cette voix devient la parole qu'il va transmettre au peuple.

Ce phénomène de la parole se parlant comme d'elle-même, le philosophe Martin Heidegger l'a repris²³. Sa formule, « *Die Sprache spricht* » (la parole parle), fait chez lui l'objet d'un certain développement :

L'être humain parle. Nous parlons éveillés ; nous parlons en rêve. Nous parlons sans cesse, même quand nous ne proférons aucune parole, et que nous ne faisons qu'écouter ou lire ; nous parlons même si, n'écoulant plus vraiment, ni ne lisant, nous nous adonnons à un travail, ou bien nous abandonnons à ne rien faire. [...]

19 Rabbi Shlomo ben Itzhak HaTzarfati ou Rabbi Salomon fils d'Isaac le Français, dit Rachi (Troyes, 1040-1105), est connu de nos jours pour son commentaire sur la quasi-totalité de la Bible hébraïque et du Talmud de Babylone. Il reste l'une des principales autorités rabbiniques du Moyen Âge, et l'une des plus influentes du judaïsme.

20 Henri Atlan, *Les étincelles de hasard*, t. II : *Athéisme de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 2003, p. 184-187.

21 *Ibid.*, p. 184-185.

22 *Ibid.*, p. 185.

23 On sait que Heidegger a beaucoup emprunté à la Bible hébraïque sans assumer ouvertement cette référence. Voir à ce sujet Marlène Zarader, *La dette impensée. Heidegger et l'héritage hébraïque*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 2013, 240 p., et Daniel Sibony, *Question d'être. Entre Bible et Heidegger*, Paris, Odile Jacob, 2015, 284 p. Voir aussi « Heidegger est sans cesse ventriloqué par la pensée biblique », entretien de Roger-Pol Droit avec Daniel Sibony, dans la section « Livres » du *Monde*, 18 février 2016, en ligne : http://www.lemonde.fr/livres/article/2016/02/18/daniel-sibony-heidegger-est-sans-cesse-ventriloque-par-la-pensee-biblique_4867529_3260.html (page consultée le 27 septembre 2017).

Cela ne provient pas d'une volonté de parler qui serait antérieure à la parole. [...] Comment la parole vient-elle à être en tant que parole ? Réponse : *la parole est parlante*. [...] Penser en suivant la parole exige donc que nous allions jusqu'au parler de la parole afin, auprès de la parole, c'est-à-dire en *son* parler (et non dans le nôtre), d'y trouver séjour²⁴.

S'élabore donc, de la Bible à la psychanalyse, cette conception selon laquelle on ne saurait fonder la parole à partir d'autre chose qu'elle-même. La parole se trouve dans l'expérience de son déploiement même ; expérience qui n'est pas celle de dire quelque chose, mais de « parler la parole », de capter son mouvement jusqu'à y séjourner.

La tradition talmudique avait bien entrevu avant Freud que la parole se parle en nous et que la responsabilité humaine consiste à la subjectiver pour la transmettre. C'est en cela peut-être que la parole est fonction de l'écriture littéraire. Mais les écrivains n'en sont pas pour autant quittes ; et les plus remarquables sont sans doute ceux qui cherchent à rendre compte de la *résistance à dire* que toute parole manifeste. Résistance à dire le sujet qui s'en fait, comme Moïse, le « prophète » ; car c'est du lieu où elle s'entend, et non du lieu où elle *se parle à elle-même*, qu'une parole prend voix²⁵. La littérature *moderne* est un art de la parole en ce qu'elle fait entendre un sujet aux prises avec sa dissémination dans la lettre ; un art qui fait de la lettre le corps même de cette énigme du sujet parlant qu'aucun discours ne pourra ressaisir en tant que signification.

Voulant savoir ce qu'est la modernité, je me suis aperçu qu'elle était le sujet en nous. [...] Parce que *moderne* suppose la subjectivité d'un énonciateur, il ne peut pas se confondre complètement avec la notation temporelle que désigne *contemporain*. *Moderne* ne se borne pas à qualifier une époque. La nôtre. Si étendue que soit la continuité supposée du *je*. Si le moderne a pu signifier le nouveau au point d'y être identifié, c'est qu'il désigne le présent indéfini de l'apparition : ce qui transforme le temps pour que ce temps demeure le temps du sujet. Une énonciation qui reste énonciation. Toutes les autres, tôt ou tard, ne sont plus que des énoncés²⁶.

S'intéresser au parler dans l'écrit, c'est se mettre à l'écoute de l'effort consenti par une œuvre pour entendre les voix et les faire entendre ; c'est faire passer et donner à percevoir non pas tant ce corps d'où sort la voix que l'inverse, à savoir la voix d'où sort un corps. Corps littéral, en l'occurrence, où se manifeste, sans s'énoncer, un manque à dire. De là, les liens entre le locuteur et la parole se compliquent : « L'Autre est le lieu où ça parle. Ici, nous ne pouvons plus échapper à la question — au-delà de celui qui parle au lieu de l'Autre et qui est le sujet, qu'y a-t-il, dont le sujet prend la voix

24 Martin Heidegger, « La parole », *Acheminement vers la parole*, traduit de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1981 [1976], p. 13 et 15. L'auteur souligne.

25 Henri Atlan, *Les étincelles de hasard*, t. II : *Athéisme de l'écriture*, p. 185.

26 Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994 [1988], p. 9 et 34.

chaque fois qu'il parle²⁷? » Voilà une manière de poser la question qui oblige à entendre certaines écritures comme étant la mise en jeu de ce qu'un sujet rencontre lorsqu'il se met à parler. D'où vient et où va la parole qui parle à travers moi? Bien des écrivains, au Québec, ont fait de cette interrogation la texture de leur œuvre (on pense à Marie-Claire Blais, par exemple). Je n'en retiens ici que trois dans l'espoir d'éclairer cette subjectivation par l'oreille. Il est arrivé à Ferron, à Beaulieu et à La Rocque de fictionnaliser l'instance narrative comme réceptacle (interprétation et subjectivation) d'une parole sans limites et venue d'ailleurs — autant dire infinie — qu'il s'agit de parler.

LE MAL À DIRE

L'écriture fait entrer le silence dans la parole²⁸.

Certains écrivains nous hantent par leur phrasé scandé, haletant, heurté ou emporté dans une respiration puissante qui continue d'agir, longtemps parfois, après la lecture. La vocalisation intérieure peut ainsi emporter le corps lisant dans un rythme, une inflexion, jusqu'à lui faire oublier d'écouter les mots. Ce parler dans l'écrit convoque le souffle, le nôtre, appelle impérativement la récitation, qui n'a pas à devenir sonore pour être pleinement performée, mais que la lecture à voix haute peut révéler à qui ne l'entend pas. Même lorsque le texte est oublié, il arrive que son phrasé demeure; la vitesse ou la brièveté des scansions qu'il a imprimées dans l'oreille du lecteur et qui l'occupent jusque dans son sommeil parfois, cette cadence se retrouve d'un texte à l'autre d'un même auteur. Il y a bien, par exemple, une diction ferronienne qui ne s'apparente à aucune autre, occupée qu'elle est, entre autres, à tracer l'épure d'un personnage retourné comme un gant pour mettre à nu sa division: «Un paresseux doublé d'un simple d'esprit, celui-ci pensant pour celui-là qui travaillait pour l'autre, vivait tout étonné au milieu d'un grand loisir²⁹.» On pense aussi à l'ouverture des *Confitures de coings*, où le narrateur décrit son for intérieur comme «un réduit plutôt minable, de si peu de logement pour [ses] facultés cognitives», alors que «tourné par tous [ses] sens vers l'extériorité, restant en deçà comme une énigme», il projette son image au dehors et cherche à se voir dans le regard des autres³⁰. Ces pages prennent au corps par le balancement qu'elles produisent d'une proposition à l'autre, performant un sujet qui, prenant voix en nous, impose sa présence. C'est bien la parole qui dédouble le sujet et fait qu'une part de lui-même peut tenir compagnie à l'autre. Des nombreux portraits ferroniens nous reste une intonation portée par un souffle ténu, léger, tenace, un parler fin, toujours souriant et comme éclairé par un chagrin

27 Jacques Lacan, «Introduction aux noms-du-père», *Des noms-du-père*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Champ freudien», 2005, p. 84.

28 Patrick Drevet, *Huit petites études sur le désir de voir*, Paris, Gallimard, coll. «Le chemin», 1991, p. 14.

29 Jacques Ferron, «Le paysagiste», *Contes*, présentation de Victor-Lévy Beaulieu, Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. «Littérature. BQ», 1993, p. 79.

30 Jacques Ferron, *Les confitures de coings*, suivi de *L'appendice aux confitures de coings ou Le congédiement de Frank Archibald Campbell*, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée, Montréal, l'Hexagone, coll. «Typo», 1990 [1972], p. 13-14.

qu'il ne vaut pas la peine d'exposer, mais qu'il faut bien porter d'une phrase à l'autre, sans effort; une phrase longue souvent, mais retenue par une certaine fatigue, un effort mené jusqu'à son point d'appui provisoire; une phrase qui semble construite de l'intérieur, comme propagée d'elle-même par ce qu'elle suscite de vision tragique pourtant délestée de *pathos*. Ce Jérémie « paysagiste », qui se confondra au spectacle du monde au point de s'y noyer, nous apparaît, dès l'ouverture du conte, consubstantiel à la parole qui cherche à le dire; parole entraînée dans la dérive métonymique de cet être dont elle fait son objet. Jérémie ne parle pas, mais c'est bien sa voix de silence qu'il s'agit de « rendre », de capter, dans cette énonciation autre qui parle comme à l'intérieur de lui :

Mais quand il baillait ainsi, ouvrant les mâchoires au degré même de l'angle du ciel sur la mer, son ouverture restait plus petite et c'est l'espace qui le happait : il devenait la barque ancrée au large, la barque restée dans l'anse ou cette autre dans l'intervalle, qui va ou revient, avançant par à coups de canon sur la tête de son unique piston; il devenait le soleil, source de toute énergie et pourtant moins vantard que le moteur Acadia ébranlant l'univers de son poussif exploit, le soleil dont l'hélice de cuivre tourne si vite qu'il dort sur la pointe, toupie dont l'axe giratoire est le cœur de la trombe d'oiseaux ameutés par le retour des pêcheurs et l'éviscération du poisson; il devenait tout ce qu'il voyait au hasard des yeux avec la préférence que ceux-ci accordent aux mouvements³¹.

Le rebond que suscite le point-virgule crée une parole en cours d'énonciation, dévoilant par sa relance le mouvement verbal. Ce qui s'expose ici et qui est l'objet littéraire tel qu'en lui-même il se donne à entendre, c'est ce temps du parler qui ne souffre ni rature ni soustraction, mais s'oblige aux reprises, aux déplacements, à une irréversible avancée qui n'exclut pas les tentatives non abouties, les sauts ou les pas de côté, les accomplissant au contraire au nom de cette assomption du temps que la présence en cours de surgissement impose. L'écriture joue de ce temps, travaille à l'exposer jusqu'à en soutenir l'illusoire capture qui, en quelque sorte, nous le donne à voir. Écrire n'est en aucun cas transcrire la parole. La littérature mettrait plutôt à notre disposition ce qui, comme le formulait Lacan, « reste oublié derrière ce qui se dit dans ce qui s'entend », à savoir : *qu'on dise*³². Ce fait qui consiste à *dire* passe aussi, chez Ferron, dans cette fiction de discours proférés par des personnages entièrement façonnés par leur verbe. C'est bien la dimension dialogique qui fait de l'écriture ferronienne un parler dans l'écrit. Comme le soulignait Jean Marcel, « toute l'œuvre de Ferron peut être logée à l'enseigne du conte [...]. Le conte seul permet de rêver tout haut, hanté de petits êtres [...] que nous distinguons à peine derrière leur écran de paroles, leur unique consistance étant faite de ce qu'ils disent³³ ». Ferron écrit pour nous donner à reconnaître que la parole parle.

31 Jacques Ferron, « Le paysagiste », p. 79-80.

32 Jacques Lacan, « L'étourdit » [1972], *Autres écrits*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Champ freudien », 2001, p. 449.

33 Jean Marcel, *Jacques Ferron malgré lui*, réédition augmentée, Montréal, Presses de l'Université Laval, 2013 [1970; 1978], p. 28-29.

Ce n'est pas là résurrection de l'éloquence, mais plutôt travail sur la langue : « élocution, allure et style³⁴ », sans aucun doute, mais dans la mesure où le *bien-dire* ne se jauge qu'à ce qu'il engendre.

C'est par respect pour eux, pour leur vie de personnages de conte, que Ferron leur met à la bouche la parole la plus claire. Et tout ce petit peuple d'une comédie humaine en passe de devenir *divine* évolue dans le champ clos de son verbe, s'y agrège, s'y cristallise et disparaît aussitôt que le temps vient en dissoudre les dernières sonorités. [L]es personnages ne se déplacent guère, tous pris au piège de ce qu'ils disent. Leurs gestes mêmes sont subordonnés à leurs paroles, et ainsi en va-t-il de tout ce qu'ils font et de tout ce qu'ils deviennent³⁵.

La parole retrouve chez Ferron sa force incantatoire, magique, qui la rattache à la langue du rêve où les images sont la matérialisation de pensées permettant à toute chose de devenir paroles³⁶. Et si cette étonnante profération qui anime le monde de Ferron semble réconcilier le réel et la parole, ce n'est jamais que pour révéler que ce réel qui s'engendre de la parole livre le reste au silence. Chez Ferron, la parole ne vise pas un réel déjà là qu'il faudrait rendre. Tout l'effort est fourni pour mettre au jour une création en cours, à recevoir dans le temps même de son surgissement. L'atteinte faite à la langue donne à ressentir le silence qui la borde ; silence que laisse derrière lui Jérémie, noyé dans un paysage désormais vidé de sa parole inaudible, que seule l'écriture nous a transmise : « C'était le paysage que Jérémie avait peint jour après jour, saison après saison, depuis des années et dont il laissait provision pour toujours. Personne ne le reconnut. L'artiste avait oublié de signer³⁷. »

La parole s'engendre du signifiant (cette « image acoustique ») dont la matière aimantée s'articule d'elle-même ; c'est en cela qu'elle précède le réel, le crée. C'est en cela aussi qu'elle représente le sujet qui n'est pas le moi, mais l'Autre en moi. Le sujet, c'est un fait que la psychanalyse nous apprend, n'est pas l'auteur des représentations qui le structurent. On ne le repère, ce sujet, que dans une chaîne de représentants entre lesquels il s'éclipse sans pourtant leur échapper. Car le sujet est impossible à voir et ne se fait représenter que par les signifiants de sa parole.

Victor-Lévy Beaulieu s'est souvenu des prophètes bibliophages, et il n'est pas étonnant que ce soit sous sa plume qu'un Joyce babélique fasse retour dans notre paysage³⁸. La Babel en question est en fait l'édifice dans lequel montent les voix des lamentations, des prières, des invocations, des suppliques et des vociférations à faire passer dans l'écriture, dans la mesure où toute cette œuvre tente de faire

34 *Ibid.*, p. 30.

35 *Ibid.*, p. 31.

36 Il faut lire la démonstration de Jean Marcel qui expose avec précision le travail des verbes passant du passif à l'actif, de la syntaxe qui tord la perception et modifie le sens. *Ibid.*, p. 31-41.

37 Jacques Ferron, « Le paysagiste », p. 83.

38 Voir ma contribution au dossier « VLB/Joyce. Lectures croisées » : Anne Élane Cliche, « Abel Beauchemin : biographe, pédagogue, profanateur et cannibale », *L'Action nationale*, vol. XCVII, n° 5-6, mai-juin 2007, p. 124-145. Voir aussi Victor-Lévy Beaulieu, *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots. Essai hilare*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 2006, 1103 p.

entendre le mal à dire³⁹. La parole chez Beaulieu est en souffrance, en proie à un commencement obstiné dont la source est aussi le devenir ; elle advient, semble-t-il, en s'associant au chaos dont elle ne cesse pas de sortir. De là toutes les fictions qui s'élaborent dans le vif de la blessure ; de là aussi le roman familial devenu « vraie saga » racontée comme une destitution, un effroi, une angoisse de mort, et qui est la matière la plus intarissable de l'œuvre. Cette écriture a fait entendre la parole selon un principe d'enchâssement indéfini nous mettant sous les yeux son indiscernable origine⁴⁰. Seule l'écriture peut en effet rendre tangible la circulation, le passage par les relais du dire auquel est soumise la parole ; seule l'écriture peut donner à voir et à entendre les altérations que l'espace traversé impose, les réverbérations que produit quiconque parle cette parole en éprouvant le silence en reste de toute parole.

La lettre ravive la parole en ce qu'elle donne à entendre et même à voir que ce que nous prenons pour communication est en fait malentendu, fantasme, atteinte, incorporation, médiation, fracture. L'idée reçue voudrait que la parole soit présence et l'écrit, mise à distance. Bien des écrivains n'ont pas manqué de réduire à néant cette illusion. Occupée par tous les simulacres, l'écriture de Victor-Lévy Beaulieu ramène à l'oreille une parole aimantée vers sa source qui est meurtre de la chose, plaintes, ruminations, formules arrachées à l'Autre pour couvrir sa bouche avide et menaçante. L'écriture de Beaulieu met en constante tension la part du signifiant qui n'aspire qu'à retourner au réel de sa déliaison hallucinatoire et cette autre part, entraînée, enchaînée dans la logique d'un accomplissement du sens déporté à l'infini. Le roman *Un rêve québécois* s'apparente ainsi à un ruban de Moëbius dont les deux versants se rejoignent suivant une torsion qui permet de mettre l'envers et l'endroit en continuité l'un avec l'autre. Deux langues parlent la folie de Joseph-David-Barthélémy Dupuis. L'une tente de capter le mal à dire de l'autre, incessante, qui se parle à elle-même :

Il cultivait son rire, il l'engraissait. Car bientôt il allait commencer quelque chose de noble, il ne savait pas quoi encore mais il était sûr qu'il passerait à l'Histoire. J'vas l'avoir mon beau char pis là j'vas y en faire manger à la Jeanne-D'Arc pis là j'vas y'a faire dure, la vie. Mais la rue des Récollets s'était modifiée durant son absence. D'où cela venait-il ? T'es trop fatigué, t'as trop marché et trop bu p't'ête. C'est-y parce que tu sors de Dorémi, mon vieux Joseph-David-Barthélémy Dupuis ? Pis là tu rentr'rais à maison pour serrer la Jeanne-D'Arc dans tes bras⁴¹ ?

Cette énonciation double n'occasionne ni recul ni mise à distance de la part du narrateur, entièrement occupé à dire la « lamentation intérieure » telle qu'il l'entend pour faire passer dans sa langue à lui le corps qu'engendre la parole affolée et meurtrière du parleur. Parleur lui-même parlé, livré à sa démente, Joseph-David-Barthélémy

39 Voir Anne Élane Cliche, « Jusqu'à la fin de tous les temps ou le souvenir d'enfance (*Satan Belhumeur* de Victor-Lévy Beaulieu), *Voix et Images*, vol. XXV, n° 1, automne 1999, p. 36-59.

40 Dans *Un rêve québécois* (Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, coll. « Œuvres complètes ; t. VII », 1995 [1972], 129 p.), et *La nuitte de Malcomm Hudd* (Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, coll. « Œuvres complètes ; t. III », 1995 [1969], 219 p.), entre autres.

41 Victor-Lévy Beaulieu, *Un rêve québécois*, p. 81.

Dupuis s'apprête à accomplir le meurtre de sa femme Jeanne-D'Arc. Mais du lieu où le texte nous parvient, l'acte restera indécidable, son temps et son statut demeurant ceux-là mêmes de la parole qui, en lui, ne cesse de se parler. Le meurtre sacrificiel y est donc inachevable, intarissable, à la fois passé, présent et futur, telle une eucharistie fidèle au performatif de la transsubstantiation ; car c'est la parole qui transmute les espèces — mannequin, mercurochrome — en corps et sang du sacrifice : « Toutes les fois qu'il tuait la Jeanne-D'Arc, Barthélémy gardait d'elle un os. (C't'à cause du passé, de toute c'qu'on a faite avant d'en arriver là, pis qu'y était bon.)⁴² » Nous sommes dans le temps perpétuel de l'hallucination et du rêve, celui d'une mémoire au présent de sa récitation, dont l'écriture est en quelque sorte l'occasion. Toutes les parenthèses, qui enchâssent les fragments de souvenirs dans des ensembles plus vastes, produisent des registres de voix ou des couches d'intériorité et cadrent une parole dite à l'intérieur d'une autre, elle-même étant une incise dans un flot plus vaste dont les limites du livre sont aussi des parenthèses à l'intérieur d'une phrase venue du dehors et vouée à retourner dans la marge du monde. Dans l'assomption de cette langue mise à mal pour dire l'impuissance et l'abandon, enchâssée dans le lyrisme d'un verbe excédé qui raconte des accouchements comme des infanticides, où les mères dévoreuses d'enfants sont mangées, gueules béantes, ventres profanés, sexes déchirés, c'est la parole dans sa texture pulsionnelle de mort et de vie qui trouve ses registres poétiques. Mais il semble surtout que l'écriture permette de subjectiver, pour la parler enfin, une parole qui, sans la lettre, sans le dispositif si particulier de cette énonciation, resterait inaudible.

RAMENER LE SOUFFLE DANS LA LANGUE

il fallait toujours un certain temps pour comprendre que ce sifflement provenait tout simplement de la poitrine plate de la vieille, souffle pénible qui se cherche dans la maladie qui ronge, un genre de soufflet moisi qui tirait poussait son air [...] ce souffle qui ressemblait à un râle de pendu⁴³

et comme je laissais tout cela se dire et se rêver sur le papier je savais que rien ne finirait jamais (de même que rien n'avait jamais commencé), et que le beau geste inutile de sortir tout cela de moi, de vouloir l'articuler pour clairement le dire n'abolirait pas tous ces fantômes qui refusaient de se taire et de mourir pour toujours (SM, 147-148)

Gilbert La Rocque a voulu, après d'autres, écrire pour parler la parole... des morts. *Serge d'entre les morts* commence ainsi : « Mais moi je savais ». Et ce savoir concerne justement l'impératif de dire, de nommer, de ramener dans la langue les clameurs et appels sans commencement ni fin qui hantent l'être vivant issu de « tous les géniteurs

⁴² Ibid., p. 81.

⁴³ Gilbert La Rocque, *Serge d'entre les morts*, p. 17. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle SM suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

de [sa] race» (SM, 146); un savoir qui concerne l'impossibilité d'abolir enfin ces voix maléfiques ensorcelantes qui vous obligent, parce que vous n'êtes pas un simple rejeton «de gamètes et de chromosomes», à transmuter les vivants et les morts en paroles. Les premières et les dernières pages de *Serge d'entre les morts*, qui ne sont, elles aussi, que les limites subjectives données à une énonciation commencée et poursuivie bien au-delà d'elles, témoignent d'un effort pour capter et transmettre ce *dire* des morts désormais muets qui passent à travers «moi» :

je voulais dire que je les connaissais, je pouvais témoigner d'eux autrement que par le jeu des gamètes et des chromosomes, au jour le jour je les regardais vivre et je sentais leur passé émaner d'eux comme une odeur de maladie incurable, comme une senteur de salon funéraire, relents de tombes à grands coups de pelles ouvertes, odeurs de terre dévoreuse, leurs destins inachevés les gonflaient comme de vieux fœtus jamais expulsés [...] ils étaient irréparablement muets et plus rien ne sortirait d'eux (SM, 10).

Écrire, ici comme ailleurs, c'est venir à la rencontre d'une force pour s'y mesurer, une force qui est la résistance de la lettre à simplement transcrire, inscrire, mettre par écrit ce qui est prononcé, voire dicté. S'abandonner à cette force est une exigence. Car la parole ne saurait être simplement transcrite. La lettre la suscite plutôt, cette parole, exilée de sa source et pourtant arrimée au littéral qui la porte et la déporte, mais ne la saisit pas. Cet effort est au principe de l'écriture et il provient de l'écoute; écoute des voix ou de la voix en soi qui les charrie toutes et qu'il s'agit de faire parler. Toute écriture romanesque est confrontée à ce problème qui consiste à rapporter, à faire entendre la parole des personnages. Comment faire entendre ce qui se dit ? Tout un code littéraire est prêt pour harnacher les phrases qui seront prononcées. L'illusion des «dit-il», «répondit-elle» est bien suffisante pour signaler la narrativité attrapant le dit en direct. Mais voilà, l'illusion ne rend rien de l'obsédante violence des voix se parlant en moi, dans le silence hurlant où je dois «séjourner» pour les dire. Pour dire «je», c'est à l'opacité qu'il convient de revenir, car la parole est opaque, équivoque, elle ne fait pas que dire ceci ou cela, elle attend, séduit, appelle, agresse, demande, console, frappe, et quoi encore ? «Mais moi je savais», et ce savoir concerne l'impossibilité de brûler cet héritage d'agonie, cette filiation qui vous a fait naître «d'entre les morts». Il n'y aura rien de possible, sauf remettre ces vies avortées dans une respiration illocutoire pour *rendre* le dire sans pourtant le dire. Gilbert La Rocque injecte le souffle dans la profération d'une seule phrase dont la ponctuation ne se limite pas aux signes graphiques, mais procède par scansions : coupures, blancs, interruptions brutales, changements de régime, de scène, de vitesse, permettant, dans la fuite de l'écriture, les retours, les reprises, les répétitions par lesquelles une parole jusque-là inouïe est transmise. Les souvenirs fragmentaires composent cette phrase qui ne s'interrompt qu'à la fin du livre, sur un tiret. Le retour de scènes appartenant à l'histoire de Serge, qui les compulse et les superpose, tournant autour d'un fantasme dont les deux versants semblent indissociables et qui consiste, d'une part, à jouir, en voyeur, du corps de Colette — à la fois cousine et «sœur» de Serge par le remariage de sa mère avec le frère du père mort — et, d'autre part, à brûler sur les bûchers d'une Inquisition

intérieure cette matrice de Mort qu'est la grand-mère « voyante », donne à entendre un sujet condamné à dire⁴⁴. Mais comment parler, sinon en se faisant sujet de l'horreur ? Pour ce faire, il aura d'abord fallu se laisser posséder par cette « indécence des choses » qui n'a ni commencement ni fin. Les courts-circuits, les fluctuations de la conscience qui se transforment en mots (*SM*, 9) dilatent le temps de l'histoire et de la mémoire, emportent le sujet vers la dissolution menaçante et désirée. C'est ce que *Serge d'entre les morts* raconte. Mais ce n'est que dans cet éternel présent de la parole en cours où les scènes d'autrefois s'associent l'une à l'autre que, peu à peu, le sujet s'arrache à l'éternité rêvée de son néant. Ainsi, le flot verbal met en constante contiguïté le corps sexuel de Serge et celui, pourrissant, de la grand-mère, figure spectrale d'une antécédence qui le transcende. La mémoire superpose deux regards dévorants : caché dans le placard d'où il peut voir, à travers une « fente exorbitée », Colette se dévêtir, le jeune Serge se sait vu par la vieille « auscultant en araignée torpide au centre de sa toile » (*SM*, 25) tout ce qui fut, est et vient. Un double regard qui se signale par ce qui s'entend à travers les cloisons :

je la regardais avec mes dents et avec mon ventre et avec mes reins et avec ma queue [...] j'étais debout voûté, tremblotant ignoble dans le noir du placard, informe et suant parmi les robes et les choses de femme [...] et derrière moi, de l'autre côté de la cloison du placard, ça grinçait grand-mère se berçait dans sa chambre [...] immuable spectre, assise roide sur sa chaise je le savais, oscillant dans le silence tombal de sa chambre [...] la Mort en cheveux blancs, sa chaise je l'entendais à travers le fond du placard, ou peut-être était-ce dans ma tête que j'entendais ces grincements noirs qui avaient, à la longue, fini par se confondre avec les battements de mon cœur, ou comme si l'horreur et l'espèce d'indécence des choses qui nous arrivent m'avaient pourvu d'un deuxième cœur pulsant hors de moi [...] cet indésirable cœur auquel il m'arrivait de me sentir raccordé par des vaisseaux à gros débit qui, en fait, m'avaient toujours nourri, cela partait de loin, cela avait commencé bien au-delà de ma mémoire et de toute connaissance ou envie de connaître qui me venait, mais je savais qu'elle voyait tout ce qui se passait, qu'elle avait toujours tout vu et tout entendu sans avoir même besoin d'yeux ni d'oreilles, antennes j'aurais juré [...] vieille femme aussi morte à ce moment — ou depuis longtemps, une sorte de bout d'éternité (*SM*, 24-25).

Le savoir qui s'affirme en ouverture est celui-là même qui concerne l'impossibilité de dire cette mort rampante qui est la vie et que Serge associe au mouvement perpétuel

44 Plusieurs critiques ont décrit et interprété la structure narrative de ce roman. Voir entre autres Jean Fisette, « Gilbert La Rocque, *Serge d'entre les morts* », *Livres et auteurs québécois*, n° 42, 1976, p. 72 ; Gérard Bessette, *Le semestre*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1979, 278 p. ; Alain Piette, « Focalisation, voyeurisme et scène originaire dans *Serge d'entre les morts* », *Voix et Images*, vol. XII, n° 3, printemps 1987, p. 497-511, remanié et publié en postface à la réédition du roman chez VLB éditeur en 1988 ; Agnès Whitfield, *Le je (u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1987, 342 p. (chap. VI) ; Julie LeBlanc, « La mise en récit des silences dans *Serge d'entre les morts* », *Énonciation et inscription du sujet. Textes et avant-textes de Gilbert La Rocque*, préface de Paul Perron, Toronto, Éditions du GREF, coll. « Theoria », 2000, p. 101-114.

de la berçante de sa grand-mère enfermée pendant des années dans une chambre au sommet de la maison qu'il viendra habiter, enfant, après la mort de son père. Serge, orphelin d'un père écrabouillé, éventré dans un accident de la route, assistera au remariage de sa mère avec Lucien, le frère de son père, et viendra vivre chez cet oncle dont la fille, Colette, suscite au fil des ans un désir violent et coupable⁴⁵.

oui, je savais que le cœur de la maison avait cessé de battre et que le grand silence des morts intérieures s'était installé à jamais comme en un pays sacrifié et condamné à la stérilité par malédiction, je le savais et je comprenais comme de tout temps que c'était une monstrueuse vulve pourrie qui nous ravalait, à rebours on remonte! utérus insensé nous aspirant pour nous nier (*SM*, 11)

La mère du père se berçant seule et muette depuis la mort de son mari Piphane, cette grand-mère vulve, utérus, cette bouche édentée dont la mâchoire ne cesse d'aller et venir comme pour une dévoration incessante — «abomination je vous dis!» (*SM*, 11) — est le centre-mort où toutes les voix d'outre-tombe se sont rassemblées, corps-témoin à qui l'on vient annoncer les morts et qui restera à demeure, même après sa disparition, «oui même après tout cela et sans doute pour toujours grand-mère flott[ant] encore dans cette pièce qui [a] pour ainsi dire absorbé le rayonnement de sa substance comme une plaque photographique, plasma je dirais» (*SM*, 39). L'enfant débarquant dans cette maison qui deviendra la sienne y sera digéré comme en un tombeau.

SUBJECTIVER L'INFINI

mais je sens aussi que popa est enterré au fond de moi, popa ne pourra pas au fond de moi, je suis de la même terre que lui et que les autres qui ont forgé la chaîne au bout de laquelle je tire comme un chien devant sa niche, peut-être prisonnier et un jour zombie à mon tour comme elle dont le sang coule dans mes veines (*SM*, 53-54)

La phrase, la seule qui se déploie en circonvolutions dans le livre, s'associe dans sa lancinante expansion en allers-retours aux «gémissements des châteaux de la chaise vétuste sur les lames du parquet ciré» et au «crépitement des grains [du] chapelet sur le bois de l'accoudoir» (*SM*, 17) pour transformer le marmonnement de la prière et le sifflement des poumons moisies en souffle, respiration, bercement, signifiant l'acquiescement ultime de Serge à cette vérité dont il est le reste⁴⁶. Ce savoir de

45 Dans son analyse, Gérard Bessette a bien montré, à partir de ce qu'il appelle «la scène originaire» qui fusionne, dans le souvenir de Serge, les cris de la mère et du père, le vœu parricide de l'enfant et les «criii! craaaa!» de la berçante (*SM*, 72), comment l'inceste est, dans ce roman, généralisé, Colette devenant l'une des figures relais du maternel mortifère. Cette «scène originaire» qui subsume le texte est analysée, dans *Le semestre*, aux pages 34 à 44.

46 «j'étais enfermé dans pire que le tombeau, la mort était sur moi elle me pénétrait par une sorte d'horrible osmose, elle avait imprégné jusqu'au moindre atome de cette maison où se condensaient et se matérialisaient en force d'égrégories les monstrueuses désespérances des vies gaspillées et des rêves foudroyés et des

Serge est le même que celui de la vieille morte-vivante, un savoir obsédant hérité par osmose dont il a longtemps rêvé de se libérer, comme on rêve de jeter ses souvenirs aux ordures :

c'est insupportable d'entendre toujours cette morte en sursis grincer dans la maison, alors je l'arrache à sa chaise et je la flanque sous mon bras oui la vieille sous mon bras comme un paquet de torchons sales et je sors par derrière, nuit noire dans la ruelle à vous faire dresser les cheveux sur la tête, odeur grasse de détritrus se décomposant [...] moi avec le colis macabre pendillant de chaque côté de mon bras, tête devant et pattes derrière, voyez traîner ses longs cheveux blancs jusqu'à terre, c'est comme fils d'araignée, elle ne bouge pas d'un poil, ne crie ne renâcle pas, ni rien, inerte flasque, pas plus pesante qu'un mauvais souvenir... [...] aller jeter comme ça sa vieille grand-mère on se demande bien où, gueule sinistre je marche dans les ténèbres, dans la puanteur de la ruelle [...] et je pensais grand-mère je te jette, insensible brute la traîner dans la ruelle, la grande nuit éternelle des ruelles de Montréal l'épouvante, et moi je continue tel quel, dans la fétidité des ordures, oranges pourries et toutes sortes de trognons, marcher avec la vieille nouille sous mon bras, pas pesante c'est un fait, à peine une ombre molle sous mon bras (SM, 13-14).

Mais la vieille n'est pas jetable. Idole impossible à immoler sans se détruire soi-même, la vieille est ce corps pourri, vidé de sa vie propre et rempli comme un sac de toutes les voix que le narrateur, à travers elle — bouche mâchonnante aux mâchoires claquantes et muettes —, entend. De tous ces morts qui appellent et dont il faut parler la parole avant de disparaître, grand-mère est le témoin, elle qui « les entendait marcher dans les murs [...] comme s'ils avaient grouillé et rampé en plein dans sa tête creuse » (SM, 11). Et cette grand-mère, morte elle aussi depuis longtemps, est installée à jamais dans la tête du narrateur, Serge, qui tel un prophète performe à lui seul toutes les voix dont il fait son unique phrase, rompue, torsadée, tressée, reprenant les mêmes scènes pour mieux les exorciser — Colette en robe blanche descendant l'escalier le jour de son mariage ; la mort du père, Fred, éventré au volant de sa voiture ; la mort du grand-père Piphane tombé raide sur le sol de la cuisine ; la mort par tout qui fait dresser le sexe que l'on tient dans sa main de la même manière que les dents en or, reliques de la grand-mère, conservées dans une boîte, qui ne cessent de ressusciter cette mâchoire en proie au mouvement perpétuel d'une mastication que le petit-fils a le devoir de transmuter en bouche parlante, lui qui a rêvé longtemps de la voir flamber avec tous les siens pour réduire en cendres leur silence obsédant :

ils étaient irréparablement muets et plus rien ne sortirait d'eux — je savais aussi l'abominable bâillon, la poire d'angoisse que les grands Inquisiteurs étrangers leur avaient enfoncée dans la bouche pour tranquillement les écarteler et les brûler à petit ou grand feu sans les entendre hurler leur douleur et leur haine —, mais moi

agonies interminables, pénible synthèse de tout ce que, jusqu'à ce jour, j'avais vu grouiller autour de moi, de tout ce que j'avais vu plier et s'effondrer sans proférer un son » (SM, 78)

j'entendais leurs cris de damnés [...] je comprenais à quel point j'avais besoin de le dire (*SM*, 10-11).

et cela jaillissait tout droit de mes nuits où j'avais parfois vu avec une précision à peu près insoutenable les flammes poussant des langues au beau milieu de la nuit c'était comme pour faire périr toute sorcellerie tout maléfice toute coupable idolâtrie le bûcher parce que je rêvais ce bûcher [...] mais je savais qu'il y avait aussi quelque chose de plus et que ça se consumait avec les hurlements c'était clameur de légions de suppliciés leur plainte montant en tyrolienne de souffrance et de désespoir (*SM*, 77)

Car ce silence des morts n'est pas le contraire de la parole ; il pulse dans tout le texte qui s'en fait le bord : il est cet impossible à rejoindre qui pourtant insiste et ne cesse pas de ne pas se dire dans les blancs qui occasionnent l'alliance obsédante du sexe avec la mort⁴⁷. Que la main enserrant le sexe dressé du voyeur, dont le regard est rivé à la chair de Colette, rejoigne dans la mémoire la main enfermant les dents en or, restes de la grand-mère intuable, n'est pas sans révéler ce qui fait tenir le sujet parlant au point de son abolition : « j'ai arrêté ma main, ça sortait de mon poing c'était tout étranglé, comme foie de poulet, je la serrais si fort que je devais avoir l'air d'un gars en train de tirer au poignet, des histoires pour me l'arracher, m'équeuter aussi sec » (*SM*, 121). Le même geste, comme cette sensation de chaleur qui monte lorsque Serge saisit dans la boîte-reliquaire les petits restes conservés de la morte (*SM*, 34), révèle la visée du désir incestueux : se châtrer de son histoire comme de son sexe :

je les regardais au fond de ma main et je sentais comme une chaleur étrange me monter dans le poignet et dans l'avant-bras, comme la sensation de tenir entre mes doigts non seulement la relique mais aussi la sainte dépouille elle-même, sa mâchoire dans ma main, cette espèce de protubérance je dirais informe et à peu près cartilagineuse qui bougeait perpétuellement autour de la paparmane, oui j'avais l'impression de la serrer dans ma main et de tordre et d'arracher et de briser sec (*SM*, 42).

C'est donc au même bûcher que Serge rêve d'immoler la vieille et de se condamner lui-même : « Torquemada au fond de moi je me condamnais au bûcher, je me disais non c'est ta sœur même si c'est rien que ta cousine, mais je la regardais et n'y pouvais rien incestueux satire mes yeux la poignaient partout » (*SM*, 79). Le livre s'écrit pour raconter ce désir inextinguible d'en finir avec l'incestueuse idole de silence asphyxiant. Mais le feu allumé un jour dans la remise sous l'escalier de la maison des morts produit la révélation : de la bouche extatique, édentée et muette de grand-mère *doit* — c'est un devoir — advenir la parole. Une parole non pas transcendante et infinie, mais subjective, qui ne peut commencer et finir qu'avec le livre qui s'écrit :

la vie se décomposait dans ce sépulcre et moi je ne voulais pas pourrir sur place, je n'étais pas mort, j'avais frotté une allumette et l'avais jetée sur les chiffons, je

47 Julie LeBlanc analyse à sa manière cette prégnance du silence dans le roman (voir « La mise en récit des silences dans *Serge d'entre les morts* »).

regardais la flamme qui commençait à ramper [...] et à présent tout s'apaisait et le silence commençait à se retirer de moi comme un lémur chassé par les abracadabras d'un mage ou comme une bande de fin papier émergeant de la bouche extatique de la Palladino, puis j'étais à quatre pattes dans le réduit et je pensais non non c'est fou, et je frappais sur la flamme et la flamme s'éteignait [...] à présent je savais ce qu'il me restait à faire (SM, 78-79).

Ainsi, vivre ne serait pas autre chose que dire, dire cet infini devenant parole, elle-même ne pouvant advenir qu'à se frayer un passage dans la densité de l'écrit. C'est par la bouche de la grand-mère, associée à la Palladino, médium qui faisait revenir les morts⁴⁸, que Serge parlera la parole des morts ; parole dont l'écrit est la condition d'émergence et d'engendrement. Car c'est le tressage de la phrase qui place Serge entre ces deux hérésies qui le vouent à la mort. Cette longue phrase fait alterner en constants allers-retours la haine du silence obsédant de la grand-mère et l'orgasme de la masturbation, tous deux associés à l'éternel présent de l'agonie : « bout de chair folle dans le tissu tendu s'arquant, vie et mort annulées dans le simple instinct de, éternité du geste lorsque votre poignet vous aime et qu'éperdu vous vous sentez partir et que vous dissolvant par le bas vous oubliez tout » (SM, 120).

Serge, ayant ravagé la chambre sépulcrale, tient un moment dans sa main les dents en or qui lui semblent vivantes. Il se rappelle que sa mère, les ayant un jour retrouvées dans la boîte à reliques, les avait jetées au fond du tiroir non sans ressentir aussitôt « qu'elle avait besoin de se laver les mains, un peu comme un enfant qui vient de se masturber » (SM, 36). Serge, ayant profané le temple où l'idole momifiée ne meurt jamais, jette finalement les dents par la fenêtre « comme grains de blé d'or à germer dans l'humus noir », imaginant « un bouquet de mâchoires pousser sous le tremble et claquant au vent ricaner avec démente les vieux ricanements de la bouche d'or » (SM, 76). Il descend mettre le feu à la maison, mais se ravise alors que, croyant réduire à néant l'inouïe mastication de la bouche d'or, il entend, du bûcher même, monter les voix. Ainsi, tous ces morts emportés dans le rêve sur papier n'auront été entendus que de l'intérieur, l'écriture ne pouvant les rendre à eux-mêmes, mais seulement les ramener dans le souffle de celui qui, prophète, médium, sorcier, est aussi le Torquemada de sa mémoire :

de voir les flammes rougir le ciel de nuit et d'entendre crépiter le feu purificateur et d'entendre aussi les grincements de la vieille idole je la savais morte-vivante au milieu du brasier et ricanant dans les phlegmes de sa gorge comme autrefois on aurait pu voir à Madrid ou à Séville ou à Jaén ou à Valladolid le spectacle de la foule [...] et les hurlements sauvages de ceux qu'on avait revêtus du trop sinistre San Benito ceux qui avaient pu rejeter la poire d'angoisse [...] elle se berçait toujours : il fallait bien comprendre que cette maison ne disparaîtrait jamais — et pourtant

48 Eusapia Palladino (Italie, 1854-1918) est une médium qui aurait démontré d'extraordinaires pouvoirs, comme celui de faire léviter des tables et de communiquer avec les morts. Gilbert La Rocque n'était pas sans s'intéresser dans sa jeunesse au spiritisme. Voir la présentation par Donald Smith de « Gilbert La Rocque : correspondance avec Murielle Ross (1963-1965). Extraits », dans le dossier « Gilbert La Rocque » de *Voix et Images*, vol. XV, n° 3, printemps 1990, p. 330.

l'incendie remontait encore du plus profond de ce rêve d'autrefois que je ne pouvais pas finir de rêver, et comme je laissais tout cela se dire et se rêver sur le papier je savais que rien ne finirait jamais (SM, 147).

Ce roman de La Rocque qui nous enchaîne à sa phrase grouillante de voix nous met devant le réel de mort qui « ne cesse pas de ne pas s'écrire⁴⁹ », convoquant la lettre, le littéral, pour que la parole inaudible se parle enfin vers nous. Lisant ce livre, nous éprouvons à quel point la parole est le contraire d'une transparence. Toute parole est équivoque, plurivoque, toute parole naît de la résistance à faire la phrase, à la clore pour que le sens se boucle. La phrase qui s'essouffle tente de rendre tangibles la nécessité de son achèvement et la force que cette poursuite exige. Si le propre de la parole consiste à se faire entendre au présent de l'énonciation, l'écoute de la parole ne se peut concevoir sans le circuit en boucle que suscite la phrase.

car c'était trop facile de nommer les choses et les âmes pour faire semblant qu'elles allaient désormais durer hors de moi, de sorte que je puisse fermer les yeux et laisser la vieille vie se vivre comme d'elle-même et croire que tout était dit — supposer (sans quoi rien ne se ferait ni ne mériterait de se dire) que je pouvais avec des mots ramener les apparences du temps vécu, le beau fantôme de Colette qui, avec l'usure, l'abrasion du temps [...], s'était peu à peu estompé jusqu'à n'être plus que le souvenir d'un corps d'un visage et d'un halo de cheveu, *le spectre prophétique et immuable de grand-mère* qui à présent se berçait dans un coin de ma tête et allait ricaner dans mon éternité: les formes suscitées de tout ce qui s'était vécu et que rien ne pourrait jamais exorciser, car je savais que tout serait constamment à refaire que toujours le serpent se mordrait la queue et que je n'aurais pas trop de toute une vie pour tenter [...] de briser le cercle des perpétuels recommencements — (SM, 148; je souligne.)

+

Le parler dans l'écrit ne se limite pas à une imitation de la langue parlée. Il met plutôt en jeu l'exil de la parole, de toute parole que chacun doit rejoindre pour devenir sujet. Car c'est bien l'acte de dire qui nous fait sujet. Mais ce dire n'est le nôtre que si nous parvenons à capter la voix qui parle de nous en nous. Les trois écrivains retenus ici semblent révéler que cette captation est aussi un arrachement à la force mortifère de l'inceste, entendu comme tentation du retour au néant qui se heurte violemment à l'interdit que constitue à elle seule l'existence de la parole « parlante ». Il n'est peut-être pas étonnant que des œuvres aux prises avec cette tentation incestueuse, comme le sont celles de Beaulieu et de La Rocque, ne puissent s'écrire sans que se déchaînent les puissances de l'interdit — puissances qui se font représenter par les figurations toujours envahissantes de la pulsion de mort: déjections, pourrissement, souillures, démembrement, violences scatologiques et dévoration.

49 Cette formule désigne pour Lacan la résistance du réel à la symbolisation et désigne le registre de l'impossible. Voir Jacques Lacan, *Le séminaire*, livre XX: *Encore* [1972-1973], Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 86.

il y avait des voix, dans la chambre d'à côté ça faisait des bruits de chaise berceuse, criiii! craaa! je savais qu'elle était là et je fermais les yeux mais je la voyais à travers mes paupières comme parfois dans les cauchemars il y a une femme en longue robe rouge qui se berce [...] elle vous sourit *elle veut ressembler à votre mère* [...] et vous savez qu'elle avance vient vous aimer avec sa bouche de sang ses longues dents blanches (SM, 145; je souligne.)

Dans ces écritures aimantées par la bouche d'ombre du maternel, l'inter-dit est indissociable du dire que le sujet assume contre sa propre mort. Pour ces deux écrivains (Beaulieu et La Rocque), les surgissements du passé se donnent à entendre comme des sortes d'îlots prosodiques faisant retour telle une multiplicité du « moi » qui les entend et les raconte. La mémoire ne sauve pas, elle est ce qui, dans la voix qui parle, témoigne de la violence immanente de l'Autre. Et dans ces récits où la catastrophe du sujet est toujours imminente, quelque chose arrive qui est la parole donnant corps et vie à ce qui était voué au silence « de ce qui n'était au fond qu'un mouvement perpétuel à perte d'énergie et de temps » (SM, 148).

Si, comme l'affirme Serge, cette vie re-suscitée n'est encore qu'une « illusion » puisque les morts ne ressuscitent pas, et que la vieille vie ne peut se vivre « comme d'elle-même » hors du moi qui parle, l'effort qui consiste à « briser le cercle des perpétuels recommencements », « comme si le jeu en valait la peine » (SM, 148), est pourtant la seule peine qui peut témoigner de cet increvable désir de dire.

RACCROCHER LE NOM AU CORPS

Une fonction de la parole
dans *Mailloux* d'Hervé Bouchard¹

+ + +

LOUIS-DANIEL GODIN

Université du Québec à Montréal

Tout est parole. Sauf le lion qui vous part avec la jambe².

D'Hervé Bouchard, on a reconnu « la puissance de [l]a voix³ », une « voix à mille lieues de toute imitation⁴ », une « voix fondamentalement originale, jusqu'alors *in-ouïe* en littérature québécoise⁵ ». Hervé Bouchard a une *voix* : c'est le mot juste. Par cette affirmation qui fait consensus, les critiques soulignent à l'évidence que son œuvre possède un style unique, mais signalent également qu'elle est portée par l'enjeu de la *parole*. Pour le dire avec Laurance Ouellet Tremblay dans son étude de Bouchard — et c'est d'ailleurs l'argument principal de ce dossier de *Voix et Images* : « Le phénomène de la parole [est] quelque chose de plus large et de plus complexe que le simple fait de *parler à voix haute*⁶. » L'œuvre de Bouchard est l'une de celles qui permettent de prendre la pleine mesure de cet énoncé. Le statut de la parole dans son écriture ne se laisse pas circonscrire facilement ; en témoigne le nécessaire détour par la métaphore qu'emprunte l'auteur lui-même pour tenter d'éclaircir cette question dans un entretien avec Stéphane Inkel :

Je ne me réclame pas d'une oralité qui veut reproduire le parler, la conversation de la rue. En général, je n'aime pas lire les textes en joul, par exemple. Parce que les textes en joul nous obligent à une médiatisation supplémentaire. On est obligés de traduire les mots que l'on voit pour les entendre comme on les aurait entendus s'ils

1 Cet article est tiré d'un travail de recherche en lien avec l'écriture d'une thèse de doctorat intitulée provisoirement *Les père-mutations du sujet : écritures totémiques et enfants totems* (Hervé Bouchard et Michael Delisle).

2 Hervé Bouchard, « Abrasifs », *Liberté*, vol. XLIX, n° 3, 2007, p. 90.

3 Christian Desmeules, « Hervé Bouchard, poète-dramaturge de l'enfance », *Le Devoir*, 8 avril 2006, en ligne : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/106248/roman-quebecois-herve-bouchard-poete-dramaturge-de-l-enfance> (page consultée le 28 septembre 2017).

4 Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain. Entretien avec Hervé Bouchard*, Taillon, La Peuplade, 2008, p. 14.

5 Laurance Ouellet Tremblay, « Ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez. » *L'engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denis Garneau*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2016, f. 19 ; l'auteure souligne.

6 *Ibid.*, f. 25 ; l'auteure souligne.

n'avaient pas été écrits. Ça, je veux me défaire de ça. C'est pour ça que j'écris tous les mots la plupart du temps correctement. À moins de vouloir une sonorité particulière. C'est une oralité qui ne veut pas reproduire un parler, mais le flot spontané de la parole. Une parole qui est d'une franchise crue. Cette écriture-là on la comprend comme orale parce qu'on a l'impression qu'y sont dites des choses qui ne se disent pas. Et puisque ce sont des choses qui ne se disent pas qui sont dites, ce sont des choses qu'on *entend*. Et ce qu'on entend, c'est oral. [...] Ce n'est pas une oralité dont l'écriture serait une transcription. C'est une oralité littéraire, ou écrite; c'est une écriture qui parle. C'est une écriture qui produit de la salive, qui fait appel à la bouche⁷.

Cette «écriture qui parle», dans plusieurs textes de Bouchard, elle parle l'enfance, ce qui ne revient pas seulement à dire qu'elle nous est livrée par l'intermédiaire d'un narrateur-enfant. En me penchant principalement sur *Mailloux. Histoires de novembre et de juin*⁸ et en dégagant plusieurs aspects de sa poétique, je soutiendrai dans cet article que l'écriture bouchardienne, sans mimer la parole de l'enfant, cherche à rejoindre une posture infantile dont l'entrée dans la parole constitue le point de chute⁹.

QUI PARLE ?

Synthétiser les différents ressorts narratifs de *Mailloux* est un exercice difficile auquel s'est prêté Francis Langevin, qui, à son tour, ne manque pas d'applaudir la «voix» de Bouchard :

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), donne à l'ensemble une polyglossie réjouissante où s'élabore véritablement *une voix*, et ce malgré la multiplication des points de vue de narration et les variétés de scènes d'énonciation suggérées¹⁰.

7 Propos d'Hervé Bouchard recueillis par Stéphane Inkel dans *Le paradoxe de l'écrivain*, p. 80-81. L'auteur souligne.

8 Hervé Bouchard, *Mailloux. Histoires de novembre et de juin*, Montréal, Le Quartanier, coll. «Ovni», 2006 [2002], 181 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *M* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

9 Cette analyse s'inscrit dans le sillage des travaux d'Anne Éline Cliche, qui mettent en lumière, notamment dans *Le désir du roman*, la manière dont la fiction «actualise la scène oubliée de l'entrée du sujet dans la langue». Anne Éline Cliche, *Le désir du roman* (Hubert Aquin, Réjean Ducharme), Montréal, XYZ éditeur, coll. «Théorie et littérature», 1992, p. 61.

10 Francis Langevin, «La régionalité chez Hervé Bouchard, Éric Dupont et François Blais», Zuzana Malinová (dir.), *Cartographie du roman québécois contemporain*, Prešov, 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, 2010, p. 42; je souligne.

Cette « polyglossie réjouissante » répond à certaines lois que j'entends ici dégager. L'éclatement de la voix narrative se fait sentir dès l'incipit de *Mailloux*, qui présente le texte comme une parole contée et entendue : « *Ouverture. Où l'on entend Jacques Mailloux conter sa première échappée; sa mère monstre; son sauvetage à l'aide d'une pelle. Où l'on entend ensuite Jacques Mailloux sur les circonstances de son premier déguisement*¹¹. » (M, 9) En tête de page trône cet « intertitre descriptif en forme de proposition complétive¹² », pour emprunter la terminologie de Genette, comme on en trouve dans le *Roman de Renart* et autres récits médiévaux. Autrement dit, chaque chapitre s'ouvre sur une liste des événements à venir qui donne l'impression d'avoir été ajoutée par un éditeur se plaçant du côté du lecteur pour indiquer ce qu'il « entend » avec lui. Toutefois, on se rend compte très tôt que le corps du texte et ces intertitres ne sont pas les deux seuls registres d'énonciation qui organisent *Mailloux*. L'histoire s'ouvre ainsi : « J'ai été Jacques Mailloux, comédien de naissance, enfant sans drame, dehors tout le temps. » (M, 9) Entre ce passage et le début du récit est inséré l'impératif « Raconte¹³ », et non pas « Je raconte » ou « Je vais vous raconter ». En fait, tout se passe comme si le *je* de « Mailloux quarante » (M, 49) s'adressait à « l'enfant Mailloux¹⁴ » pour qu'il prenne la parole avec lui. Dans cette narration, l'enfance n'est pas comprise comme un temps révolu qu'un sujet pourrait mettre à distance, mais plutôt — de même que le conçoit la psychanalyse — comme un temps toujours présent, qui oriente la jouissance du sujet parlant et auquel la narration laisse ici toute la place. Non seulement la narration est consciente de la survivance de l'enfant en l'adulte, de l'« enfance éternelle » (M, 56) de Jacques Mailloux, mais elle fait de la superposition du présent de l'enfance et du présent de l'énonciation un motif de l'écriture bien visible et avoué, où l'on se plaint « d'être à la fois Mailloux Jacques et je moi dans les phrases d'écriture à chaque passage de la boue qui est » (M, 48).

Qui parle ? D'où ça parle, et quand ? La narration ne répond jamais de manière définitive à ces questions, elle les borde et les relance, dirait-on. La fin de l'ouvrage est à ce titre un tour de force. Dans ce « Chant des "Quand j'aurai" » (c'est le titre du chapitre), le temps est replié sur lui-même, comme en témoignent, entre autres, ces trois énoncés : « Quand j'aurai fini de manger les tartes et les pâtés ronds qui m'ont donné le cancer » (M, 157), « Quand j'aurai achevé les vers qui me mangeront » (M, 157), « Quand j'aurai reçu le coup de bâton qui m'a cassé les dents » (M, 158). Dans cette finale, le sujet veut se survivre, être vivant et manger ce qui l'a tué, tuer ce qui le tuera, etc. Ce fantasme d'atteindre un temps hors temps, qui est aussi un fantasme d'« invent[er] un parler à rebours » (M, 161), culmine dans les tout derniers mots de l'ouvrage : « Alors/Je saurai qu'être et être font six, je saurai qu'être et être font six, je saurai qu'être et être font six,/Font six. » (M, 161) Sur cette incantation, le texte affirme radicalement le désir de Mailloux d'atteindre une unité entre son nom, son âge et son corps, qui lui permettrait d'être assuré de son *être*. Six, c'est

11 En italique dans le texte.

12 Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 320.

13 Ce court chapitre est également ponctué d'un « Raconte encore » et d'un « Continue » (M, 9-16).

14 « Chaque soir et chaque matin de l'enfant Mailloux jusqu'à Mailloux quarante, au bord d'un précipice la nuit tombant dans un lit mouillé au réveil. » (M, 49)

l'âge de Jacques Mailloux à certains moments du récit : « Jacques Mailloux, c'est un flot. Un flot de six ans, dit l'un des frères grands. » (M, 52) Mais la coïncidence entre Jacques, son âge et son corps n'est jamais tout à fait assurée : « Ça prend un nombre pour être et je ne l'ai pas encore » (M, 147), s'inquiète-t-il. Ce déphasage proprement bouchardien se poursuit avec la publication de *Numéro six*, douze ans plus tard. Dans ce texte, le six désigne le numéro du chandail de hockey du jeune protagoniste, mais la même inadéquation que dans *Mailloux* est en jeu, à l'échelle de la patinoire, dans un long monologue où un narrateur se demande ponctuellement s'il habite un nom : « J'ai porté le numéro six dans le dos du dire comme un endroit dont je parlais¹⁵ » ; « L'an d'ensuite j'ai conservé le numéro six au bras comme s'il était à moi, comme si c'était mon nom, comme si l'ayant au bras je n'avais rien de plus à faire pour m'absenter de moi et disparaître un temps en m'enfonçant dedans¹⁶. » Par conséquent, le narrateur n'est pas certain d'être : « J'étais sans destinée¹⁷ », dans « l'euphorie de ne pas être là¹⁸ ». Cette incertitude de l'être, véritable *leitmotiv* bouchardien, marque également la narration de *Mailloux* et contamine les personnages et les choses ; « l'occurrence presque outrancière du verbe être¹⁹ » qu'observe Inkel, comme un contrepoison, semble la pallier²⁰.

ENTRE LE CORPS ET LE NOM

Au jeu sur la frontière indéfinie entre le souvenir d'enfance et le présent de l'écrivain s'ajoute donc un jeu sur la frontière entre l'être et le corps. Ce motif n'est pas sans rappeler les écrits de Beckett, écrivain qui a manifestement influencé Bouchard²¹ et qui a assumé plus que tout autre cette frontière comme lieu d'énonciation, notamment dans *L'innommable* :

[...] ils me diront qui je suis, je ne comprendrai pas, mais ce sera dit, ils auront dit qui je suis, et moi je l'aurai entendu, sans oreille je l'aurai entendu, et je l'aurai dit, sans bouche je l'aurai dit, je l'aurai entendu hors de moi, puis aussitôt dans moi, c'est peut-être ça que je sens, qu'il y a un dehors et un dedans et moi au milieu, c'est

15 Hervé Bouchard, *Numéro six. Passages du numéro six dans le hockey mineur, dans les catégories atome, moustique, pee-wee, bantam et midjet ; avec aussi quelques petites aventures s'y rattachant*, Montréal, Le Quartanier, 2014, coll. « Série QR », p. 21.

16 *Ibid.*, p. 71.

17 *Ibid.*, p. 61.

18 *Ibid.*, p. 38.

19 Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain*, p. 45.

20 Dans *Mailloux*, lorsqu'on désigne une chose, on désigne aussi qu'elle est : « c'est la fuite impossible qui est » (M, 75), « voici la rue qui est pour vrai » (M, 77), « l'âme vit dans le corps qui est quand il est » (M, 111), etc.

21 L'exergue de l'ouvrage est d'ailleurs tiré de *Nouvelles et textes pour rien* de Samuel Beckett (Paris, Éditions de Minuit, 1958, 220 p.) : « Je suis dans l'excavation que les siècles ont creusée, siècles de mauvais temps, couché face au sol brunâtre où stagne, lentement bue, une eau safran. » (M, 7) Pour citer Daniel Canty à propos de la référence à Beckett : « Beaucoup de nos écrivains sont à leur meilleur quand ils ne jouent pas aux colons et qu'ils mettent en valeur les richesses de notre langue des bois. Au moment de la publication de *Mailloux*, on a dit d'Hervé Bouchard, qui écrit avec un accent singulier, qu'il faisait penser à un "Beckett-en-Jonquière". » Daniel Canty, « Le livre de boue et la robe de bois », *Liberté*, vol. XLIX, n° 3, 2007, p. 67.

peut-être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux, d'une part le dehors, de l'autre le dedans, ça peut être mince comme une lame, je suis ni d'un côté ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur, c'est peut-être ça que je sens [...]»²².

Cet éclatement de l'être répond, dans *Mailloux* — et à vrai dire dans toute l'œuvre de Bouchard — à une logique précise : celle de la honte. Avoir un corps qui ne répond pas à sa volonté est le grand drame du protagoniste. Mailloux l'exprime d'ailleurs lorsqu'un jeune adulte lui propose ainsi qu'à son ami Cerise de perdre et de reprendre connaissance par pendoison : « [J']avais honte de ma peur et j'avais peur d'eux. Et si ça marche pas ? j'ai demandé, si la décision de revenir dans mon corps et de reprendre mon souffle, je la prends pas et que je reste mort, qu'est-ce qu'on fait ? » (M, 105) Le moi n'est pas maître dans sa propre maison ; Jacques Mailloux apprend cet adage à la dure. Un autre enfant, un « Mailloux de cent jours » (M, 109), est d'ailleurs étouffé « dans la tristesse malade de la honte » (M, 109) par son père endormi sur le canapé : « Se réveiller ayant tué. Se réveiller ayant commis l'irréparable. Se réveiller le corps t'ayant trompé et te plongeant dans un temps autre, où tout soudain presse. » (M, 110) Le motif de l'énurésie est celui qui met en jeu de la façon la plus insistante, dans *Mailloux*, cette trahison du corps. Au matin, Mailloux voudrait se réveiller avec « le bonheur de son corps chaud dans un lit sec » (M, 62), mais voilà : il pisse au lit. « [I]l voudrait que son corps le tienne au courant quand une chose pareille se passe » (M, 62) ; or, comme le dit la mère Mailloux à son propos : « Il ne comprend pas l'eau ni l'attente de l'eau ni l'obéissance à l'eau ni l'obéissance de l'eau. Il n'est pas le chef de l'eau. » (M, 68) Dans cet écart entre la volonté de Mailloux et la réponse de son corps surgit la honte : « Voyez-le se couvrir de honte en montrant ses matins de boue jaune, voyez le pissou, le pissou, le pissou » (M, 63), se dit-il pour lui-même. Dans un chapitre présenté sous la forme d'un chœur antique, le père et la mère prennent même la parole pour crier la honte que Jacques Mailloux fait tomber sur le clan familial :

Mère Mailloux

Il se pisse dessus dans la nuit. Il va nous tuer. Père Mailloux, bats-le !

Père Mailloux

J'ai pris mes mains et je l'ai battu. [...] Sa peur est dans la nuit. Je vais prendre un morceau de bois. Je vais le battre en pleine nuit à coups de deux par quatre sur ses os de pisseux.

Mère Mailloux

En criant à la mort la honte qu'il nous fait.

Père Mailloux

En criant à la mort la honte qu'il nous fait. (M, 64)

Comme le dit Inkel, « ce qui intéresse Hervé Bouchard se rattache toujours de près ou de loin à ce qui sort du corps — urine, excrément, parole —, à ce lieu de passage

22 Samuel Beckett, *L'innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 1953, p. 159-160.

entre le dedans et le dehors²³». C'est parce que ça passe du dedans au dehors sans son consentement que Mailloux ressent la honte. Le cinquième chapitre de l'ouvrage met en jeu ce motif de façon flamboyante, dans une scène pivot où Mailloux «laisse une motte luisante sous le couchant» :

Mailloux t'allé se baigner dans l'eau verte à la piscine publique, sèche maintenant son corps enfant sur la grosse roche en face comme les autres phoques sous le couchant, une serviette sur le dos. Croit pas pouvoir se lever de la roche à cause d'une motte de merde plus dense que la roche qui tient son bout et force Mailloux à l'immobilité sinon elle sort. De toute façon elle sort [...]. Un heurque retentit sans cesse entre les oreilles de Mailloux s'éloignant en larmes de la grosse roche où l'enfant grand Gagnon voit sans croire ce que Mailloux laissa, la motte luisante sous le couchant. [...] La merde sortie de Mailloux, comment diable est-elle sortie du maillot ? (*M*, 23-24)

Ce «heurque», c'est le cri de l'autre enfant qui vient marquer la scène du sceau de la honte, qui veut doter d'un signifiant l'événement impossible à assumer et qui, comme le remarque Ouellet Tremblay, fait figure de scène traumatique²⁴. «Heurque», c'est le signifiant d'un signifié qui *ne passe pas* et qui fait retour, un mot épinglé sur un «événement/toujours/sur le point/de ne pas se produire²⁵», suivant les vers de Normand de Bellefeuille. Le narrateur mentionne qu'il est projeté dans cette scène de l'enfance chaque fois que le dégoût s'exprime chez autrui sous le signifiant «heurque», signifiant qui «avale d'un coup toutes les prétentions du langage à dire ce qui est²⁶» : «Et c'est la honte encore aujourd'hui qui le prend et qui se nourrit de cette image absente que relance sans cesse le mot d'heurque d'un autre, cela dit pour la clarté.» (*M*, 80) À la trahison du corps est associée la honte qu'elle engendre et qui fait écrire. Cette association trouve dans l'extrait suivant — où Mailloux noircit le rebord de son plâtre souillé d'urine — une métaphore on ne peut plus éloquente :

J'ai pris un gros marqueur et j'ai noirci le contour à l'entrée de mon tube, regarde, c'est une bande noire de trois quatre pouces qui recouvre les trois quatre pouces de jaune à l'entrée de mon tube. Cacher de noir le jaune à l'entrée du tube. Et toute l'écriture qui est qui en découle et qui fait mon décompte et qui est mon décompte. (*M*, 156)

Se raconter, s'écrire, «faire son décompte», comme on recouvre d'encre noire les marques de la honte.

Avant même de signifier, les mots sont des choses qui frappent le corps. Cette primauté du signifiant sur la signification — telle que l'expérience de la honte et du

23 Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain*, p. 30.

24 Laurance Ouellet Tremblay, «*Ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez*», f. 71.

25 Normand de Bellefeuille, *Mon visage*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. «Chroniques de l'effroi», 2011, p. 19.

26 Daniel Canty, «Le livre de boue et la robe de bois», p. 76.

trauma la révèle —, l'œuvre de Bouchard ne cesse de la reconnaître. Le narrateur va jusqu'à raconter un rêve où il «reçut en songe les mots qui le font», rêve où le langage, dans sa matérialité, entre et sort de Mailloux, le borde et le dépasse :

J'ai la tête retournée et mon épaule est une colline que des mots dévalent si vite que je n'arrive pas à en lire un seul. Je les vois et les reconnais, du moins j'en ai le sentiment. Tous les mots me passent sous le menton. Mais je n'en conserve aucun. Je vois tous les mots. Je vois tous les mots. Je suis incapable de les prononcer. Le mot «coulement» me vient, pourtant je ne le vois pas passer, il est là. J'ai la teneur de la boue. Je vois tous les mots. Je les vois m'embrunir d'incompréhension face à l'empêchement qu'ils font de moi. Je suis la colline désolée. La teneur de la boue m'a. Le mot «colline» me passe sous le menton, je suis incapable de le prononcer et je n'ai plus de corps. Quand cesse l'abominable défilé, la boue est de sauvetage avec son nom emprunté le temps qu'on voie de quoi je parle. Plein tube. C'est la noyade. [...] Le grand coulement de moi qui cherche. (M, 17-18)

On devine que c'est d'ailleurs la pisse (la boue, la noyade, le coulement) qui réveille Jacques Mailloux de son rêve («la boue est de sauvetage», entendre : «la *bouée* de sauvetage») et qui le sauve de cette autre noyade métaphorique qu'est celle de la déprise du symbolique. Mailloux, c'est littéralement son cauchemar, redoute un retour à ce qui précède la maîtrise du signifiant, espace-temps où les mots lui ont passé sous le menton.

Dans la même veine, Bouchard met en scène un souvenir où Mailloux, «ignorant de la physique», n'exerce pas un plein contrôle de ses sens et de son corps, moment où il croit que si les sons ne se rendent pas à l'intérieur de lui, c'est qu'ils ne se rendent pas non plus à l'intérieur d'autrui. Si le bruit n'est pas entendu par moi, il est inexistant :

Petit Mailloux pense fort à comment s'emparer du sachet de boules qu'il veut sans bruit afin d'éviter les parents consécutifs. Mais le bruit sera, le bruit sera le bruit, il ira dans le sommeil de Mailloux mère qui comprendra qu'un Mailloux bruyant petit fouille. Et elle sortira de son lit et dira nue sans dentition «c'est qu'tu fais là?» Ouais. C'est petit que Mailloux pense fort à faire là sans être bruyant, sans faire de signe, et c'est devant le panneau à bruit qu'il s'empare du tube long du cesse-respir avec dedans la pensée que ce qui n'est pas entendu n'existe pas. Mais comment faire en sorte que le bruit du panneau s'ouvrant ne soit pas entendu, Mailloux se le demande et ignorant de la physique y petit répond. En se bouchant les oreilles, mains enfoncées dans la tête et fessant du genou dans le panneau qui l'accueille comme un trou, Mailloux déjacques d'un coup seul capture le bruit du panneau à ressorts qu'il rote ensuite dans un silence de mort, signe de sa première disparition. Gisant mou dans l'armoire à tournant plateau avec sur le corps collées les boules sucrées les boules colorées les boules pour un temps valant mille fois la mort engueulée à laquelle cois les parents Mailloux assistent voyant leur fils dans un sans bruit tournoi. Fils de Mailloux, c'est à ce moment que je mue dans ce qu'il y a sans comprendre. (M, 21-22)

L'entrée de Jacques Mailloux dans ce que l'on devine être une armoire munie d'un plateau de type *Lazy Susan* fait figure de moment ontologique, où, dans un tournolement, Jacques passe du rien (« silence de mort », « cesse respir », « disparition », « mort engueulée »), de l'inconsistance (« gisant mou »), du nom qui se défait (« Mailloux déjacques »), à l'entrée dans « ce qu'il y a »; l'être, la parole et la filiation: « *Fils de Mailloux, c'est à ce moment que je mue en plein dans ce qu'il y a, sans comprendre.* » (*M*, 22; je souligne.)

L'IMAGE DU CORPS

Mailloux présente donc quelques scènes où Jacques, nourrisson, ne fait pas parfaitement la distinction entre son corps et celui de l'autre; le premier chapitre raconte d'ailleurs un jeu où Mailloux mime un retour au corps de la « mère monstre » qui menace de le manger tout cru²⁷. Ce moment fondateur où le sujet se reconnaît comme un a intéressé Jacques Lacan, comme en témoigne son célèbre texte « Le stade du miroir²⁸ », dans lequel il décrit ce moment charnière du développement où l'enfant, dans le miroir, voit l'image unifiée de ses morceaux de corps, image qui ne correspond pas du tout à ce qu'il éprouve, mais qu'il doit tout de même assumer pour devenir sujet. C'est seulement à partir du moment où l'autre authentifie son image (« Regarde, c'est toi! ») et qu'il la fait sienne que le sujet peut dire « je », se reconnaître et entrer en relation avec autrui par le recours au langage. Pour reprendre les mots d'Élisabeth Roudinesco, ce moment constitutif n'a « pas grand-chose à voir avec un vrai stade, ni un vrai miroir²⁹ »; il s'agit surtout de souligner que le moi se constitue sur la base d'« une identification aliénante à l'image spéculaire³⁰ ». Ainsi, aux premiers temps, le sujet doit s'identifier à une image qui ne correspond pas à ce qu'il éprouve en son corps; il « voit sa forme réalisée, totale, le mirage de lui-même,

27 « Nous étions dans la cuisine, elle me déposait par terre disant sauve-toé, sauve-toé parce que la mère Mailloux va te manger [...] et elle disait m'as t'manger, m'as t'manger, elle levait les bras au ciel pour donner de l'envergure à son corps de bête. [...] Je me retrouvais enfin dans ses bras à rire, j'avais eu peur qu'elle ne me mange pas tout cru, elle l'avait fait, j'étais heureux. » (*M*, 10-11) C'est « tout le corps terrifié » (*M*, 11) que Mailloux « joui[t] en silence de cet instant d'attente » (*M*, 11). Le corps de la mère est bien cette première place qu'occupe le nourrisson avant d'entrer dans la parole, alors même qu'il ne connaît pas les limites de son propre corps. Ce premier lieu « de plénitude [et] de jouissance immobile » (Serge Leclair, *On tue un enfant*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Champ freudien », 1975, p. 12), on devient sujet en le quittant; du coup, y retourner, sous le mode du jeu, suscite la jouissance et la métaphore de l'anéantissement (être dévoré par une bête).

28 Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Champ freudien », 1966, p. 93-100.

29 Élisabeth Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France. Jacques Lacan : esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, édition corrigée, complétée et annotée, Paris, Le livre de poche, coll. « La pochothèque », 2009 [1994], p. 1028.

30 Roland Chemama et Bernard Vandermersch (dir.), « Miroir (stade du) », *Dictionnaire de la psychanalyse*, 3^e édition, Paris, Larousse, coll. « Larousse in extenso », 2003, p. 251. Comme le mentionne François Peraldi, « ce miroir peut être, bien sûr, comme l'a fait remarquer Winnicott après Lacan, les yeux de l'autre, les yeux de la mère par exemple ». Voir François Peraldi, *Le sujet. Séminaire 1981-1982*, édition établie par les soins de Michel Peterson, Montréal, Liber, coll. « Voix psychanalytiques », 2006, p. 74.

[uniquement] hors de lui-même³¹ ». Cette identification, qui est un leurre, est absolument nécessaire³² et permet qu'au *réel* se nouent les dimensions *imaginaire* (l'image du corps) et *symbolique* (le langage).

Si certains passages de *Mailloux* — le rêve de la colline, la scène de l'armoire — offrent une métaphore de cette traversée, celle-ci est problématisée à même l'énonciation, laquelle semble se situer au temps d'indécision où le corps et le Nom ne font pas encore *un*, temps où le sujet a « la teneur de la boue » (*M*, 17), où « la teneur de la boue [l]'a » (*M*, 17). Bien sûr, *Mailloux* n'est pas une production psychotique ; il s'agit d'une véritable construction de langage, et c'est à ce titre, sur le plan poétique, qu'est interrogée la coïncidence entre l'imaginaire et le symbolique. Pour le dire autrement, il s'agit, pour Bouchard, de donner forme par le langage à ce temps où le langage n'est pas encore noué au corps du sujet.

Le langage ne parvient pas au sujet d'un coup, comme une étrangeté. Avant d'être parlant, le sujet à *venir* occupe une place dans le discours d'autrui ; il est parlé, nommé. Dire qu'il y a une « entrée dans le langage » est aussi un moyen de souligner qu'il faut assumer un nom pour prendre la parole, à l'image des « criés » qui doivent courir à travers les « pas nommés » au « jeu de ballon au poteau des crucifiés³³ ». Le narrateur de *Mailloux* s'inquiète de ne pas avoir franchi cette étape, avançant que « ça prend un nombre pour être et [qu'il ne] l'[a] pas encore » (*M*, 147), et n'étant pas certain « qu'être et être font six » (*M*, 161), c'est-à-dire *font nom*. Dans l'écriture de Bouchard, et ce n'est pas anodin, le nombre se substitue bien souvent au nom ; avant d'avoir un nombre (c'est-à-dire avant de naître, ou avant d'avoir un an), *Mailloux* « ne compte pas » : « Il y avait aussi un *Mailloux* sans nombre (qui ne compte donc pas) qui zigotait dans l'avenir de l'à peine visible ventre au-dessus du con de *Mailloux* mère³⁴. » (*M*, 121) Dans *Parents et amis sont invités à y assister*, le numéro six est le nom d'un des orphelins, mort, dont la parole est incarnée en chœur par ses frères pour dire, à sa place, sur un mode parodique, le *Eyeh Asher Eyeh* que Dieu profère à Moïse dans l'Ancien Testament lorsque ce dernier lui demande son nom : « Je suis celui qui est » (traduit aussi par « Je suis celui qui sera », « Je suis qui je serai ») devient « Je suis celui demain qui sera³⁵ », « J'ai la voix d'un qu'on ne voit pas³⁶ ». Autrement dit, l'orphelin de père numéro six incarne celui qui ne porte pas *un* nom, mais l'absence de nom en tant que nom ; le seul à posséder le langage sans avoir été nommé par autrui.

31 Jacques Lacan, « Idéal du Moi et Moi Idéal », *Le séminaire*, livre I : *Les écrits techniques de Freud, 1953-1954*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1975, p. 160.

32 On connaît les effets ravageurs sur ceux qui n'entrent pas dans ce leurre, les psychotiques, notamment, qui peuvent ressentir leur corps comme morcelé, qui arrivent péniblement à entrer en relation avec l'autre et se sentent écrasés par l'Autre persécuteur (Dieu, le Père, les autorités policières, etc.).

33 « Celui qui lance le ballon dans les airs, en même temps il crie, il crie un nom, il crie bien fort le nom. Et le crié dont le nom est dans les airs faut qu'il attrape le ballon tout de suite avant qu'il retombe. Pendant que le crié court sous le ballon, les autres, les pas nommés, ils courent aussi loin que possible du crié pis du ballon, O.K. ? » (*M*, 28)

34 Il y a un second personnage « sans nombre » dans le roman : Bène d'onze, l'ami de *Mailloux*, qui une fois mort devient « Bène sans nombre » (*M*, 35).

35 Hervé Bouchard, *Parents et amis sont invités à y assister. Drame en quatre tableaux avec six récits au centre*, Montréal, Le Quartanier, 2006, p. 149.

36 *Ibid.*

Dans d'innombrables passages de *Mailloux*, le nom est dédoublé, comme si le narrateur n'était pas certain de la performativité du pronom personnel. Dire « je » ne suffit pas à Mailloux, il dira plutôt « Mailloux moi », « Jacques Mailloux je », « Je moi Mailloux Jacques », ce qui n'est pas sans évoquer le langage qu'adopterait, justement, une personne s'adressant à une autre qui ne comprend pas sa langue. Parfois, on lira « ceux qui sont » (M, 77 ; 105 ; 109) plutôt que « ceux-là » ; « je m'accroupis » devient « Mailloux m'accroupissant » (M, 77) ; « je triomphais intérieurement » se lit « [j]e triomphais du Jacques à l'intérieur » (M, 105). S'ajoutent des formules plus complexes, telles que « J'ai pas le Jacques que ça tente de faire garder » (M, 113), « [c]haussé de bottes soi-même Jacques Mailloux entrer dans l'eau » (M, 25), etc. Parfois, le nom complet précède simplement le « je », comme pour l'appuyer : « Jacques Mailloux je me sens trahi » (M, 118), « Jacques Mailloux je lui regardais dans la craque à la tante Génisse » (M, 117), « Jacques Mailloux j'allais à quatre pattes » (M, 9), « Jacques Mailloux je passais l'après-midi puni » (M, 55), etc. Tout se passe comme si brandir son nom constituait pour Mailloux une garantie de ne pas le perdre.

« DES NOMS DE CORPS NUS SANS PERSONNE POUR LES PORTER »

Dans *Le refoulement. Pourquoi et comment ?*, Gérard Pommier met en lumière les mécanismes du refoulement à l'œuvre dans tout acte langagier, et que la linguistique saussurienne ne prend pas en compte : « La parole doit refouler la valeur d'image des sons, pour acquérir une signification dans la construction d'une phrase³⁷. » Pommier fournit cet exemple très pragmatique : pour arriver à lire au sein d'une phrase « chapeau », « châtaigne », « chacal », « il faut refouler que le son *chat* peut se représenter par un chat [...] il y a un refoulement du visuel par l'auditif³⁸. » Ce signifié sous-tend la parole et se trouve susceptible de ressurgir sous la forme d'un lapsus, par exemple. Le premier refoulement est celui du nom propre, qui constitue un signe auquel le sujet s'identifie, à partir duquel il peut prendre la parole, mais qu'il occulte par défaut quand il parle. Pour s'énoncer, le sujet ne peut pas à la fois prononcer le « je » et son patronyme ; il refoule donc ce dernier³⁹. C'est d'ailleurs le sort qui est réservé aux « didascalies fonctionnelles » qui, au théâtre, trônent au-dessus de chaque réplique, mais disparaissent *de facto* au moment de la représentation. Bouchard — c'est l'une des marques les plus visibles de son style — transgresse cette loi à laquelle l'écriture littéraire peut échapper. Dans la scène centrale du *Faux pas de l'actrice dans sa traîne*, le personnage du directeur porte ainsi un nom différent à chaque réplique. Une didascalie nous prévient de ce jeu, confirmant ainsi son importance au sein de la poétique de Bouchard : « [Le directeur] sera appelé [par qui ?] dans l'ordre le

37 Gérard Pommier et Patrick Landman, *Le refoulement. Pourquoi et comment ?*, Toulouse, Érès, coll. « Point hors ligne », 2013, p. 76.

38 *Ibid.*

39 Pommier consacre d'ailleurs un ouvrage à la fonction inconsciente du nom propre : Gérard Pommier, *Le nom propre. Fonctions logiques et inconscientes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 2013, 321 p.

directeur, le préau nommé flux, le méandre faquin, chanteur fille, le garçon fromage, Jérôme B., etc.]⁴⁰. »

L'importance du patronyme chez Bouchard, qui s'exprime dès le titre de *Mailloux*, est confirmée dans plusieurs formules langagières où non seulement il s'ajoute ou se substitue au « je », mais, par métonymie, en vient à désigner le corps en entier de celui qui parle, quitte à ébranler l'édifice syntaxique. Au lieu de dire « je tombe », Jacques dira « je me suis renversé tout le Mailloux dessus » (*M*, 14); la mère Mailloux ne pousse pas Jacques, elle lui pousse « le Jacques⁴¹ »; le corps de Jacques n'est pas baigné d'urine, Jacques « se noie l'Mailloux »; il ne recueille pas de la monnaie, « [s]a main de Mailloux dix [est] au centre recueillant la monnaie » (*M*, 22), etc. C'est ainsi que Bouchard tente de ressaisir, par l'écriture, une position infantile qui n'est pas tant racontée dans sa chronologie et son espace qu'éprouvée dans une poétique qui donne forme à l'entrée dans la parole. La voix narrative bouchardienne raccroche constamment le nom propre au corps, comme si le sujet de l'écriture était en voie de se défaire, comme s'il n'était pas dupe du fait que la consubstantialité de l'image du corps et de la parole ne tient que par le nom.

Parents et amis sont invités à y assister présente également ce motif d'écriture, alors que l'orphelin de père numéro un, rapportant la parole de la mère, fait grand cas de la coïncidence entre le corps et le patronyme :

J'ai vu un marguillier Melançon, dit l'une, quand nous sommes passées devant la vitrine tantôt juste, il parlait sans que j'entende rien avec une Moffat Laurie qui avait l'air de comprendre. As-tu vu Brisson Poussin, Gendron Poussin, Jeannot Collard ? demanda une autre. Oui, oui, répondit l'une troisième, ils fumaient, et j'ai dû voir aussi Forêt Danny roulant et Morin Boulon courant, Filion Henri faisant rien, quelle ville. À moi aussi des noms me sont venus au nombre de quelques, dit la veuve dépliée, mais j'ai vu plus de corps que de noms, c'est-à-dire, j'ai vu des corps dont je ne sais pas les noms, et, parmi les corps sans noms que j'ai vus, j'ai reconnu des noms de corps nus sans personne pour les porter. Ça semblait recommencer dans sa tête, la vie des morts. J'ai vu Gosselin corpu, elle continua, Gosselin corpu tenant la main d'une Bigonesse ouverte et puis Mouillon coupé du bas rampant derrière une Bambineau et puis Jomphe rongé suppliant une Coutu des joues et puis Flamain le doigt dans le goulot d'une Champoux, deux par deux filant j'ai vu⁴².

On ne peut pas « reconn[âitre] des noms de corps nus sans personne pour les porter ». Cette contradiction, un sujet parlant ne peut pas l'expérimenter ou la retrouver en tant que telle. Il s'agit d'une impossibilité logique — car s'il la retrouve, il n'est déjà plus *sujet*. Seule l'écriture est en mesure de restituer quelque chose de ce moment qui précède le nouage du corps et de la parole; elle le montre à même les matériaux qui la produisent, et les livres de Bouchard, pour citer Daniel Canty, « nous invitent à passer

40 Hervé Bouchard, *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2016, p. 62; je souligne.

41 « Et la mère Mailloux, m'ayant poussé le Jacques qui tombe assis sur la première marche, désirant excédée que je me retire les bottes [...] » (*M*, 112)

42 Hervé Bouchard, *Parents et amis sont invités à y assister*, p. 85.

derrière leur décor en carton-pâte. Les choses se coulent par la trouée du langage, et nous passons parmi les figures de la fiction, alors que le réel fait tableau tout autour de nous⁴³». En procédant à une inversion des prénoms et des noms de famille, la narration, dans le passage cité plus haut, a pour premier effet de mettre ces derniers à l'avant-plan. Mais surtout, c'est sur le mode de la vision («j'ai vu», «j'ai reconnu») que la voix narrative exprime la dichotomie entre le corps et le patronyme des personnages... patronyme qui est toujours ici très près d'un nom commun (Poussin, Forêt, Flamain, Boulon, Bambineau) et que le narrateur raccroche au corps (Gosselin corpu, Coutu des joues, Mouillon coupé du bas, Flamain le doigt). Ce jeu dénote un certain refus du caractère arbitraire de la nomination, une «angoisse du nom» qui habite également toute l'œuvre de Réjean Ducharme et dont Anne Éline Cliche révèle la logique scripturale dans son ouvrage *Le désir du roman* : «[Ê]tre nommé, c'est aussi être divisé, se trouver fracturé par du signifiant dont le premier effet est de creuser une faille entre mon corps et celui de l'autre, et, par le fait même, de marquer la place de tous les autres noms qui pourraient le recouvrir⁴⁴.» La mère, dans *Parents et amis sont invités à y assister*, joue parfaitement ce refus : une métaphore lui donne sa condition corporelle (quand son mari est mort, les bras lui sont tombés), et cette condition devient son nom (la veuve Manchée; Lainée Manchée; Laïnalinée Manchée). À moins d'être un personnage bouchardien, on ne peut pas porter son corps comme nom. Cette loi est la première à laquelle le sujet parlant est confronté (car il est nommé avant même d'avoir un corps), et c'est du coup l'une des lois que Bouchard s'amuse à contourner, à déjouer. Au moins deux personnages de *Mailloux* portent comme nom la condition de leur corps ; un à sa naissance, l'autre à sa mort. Le premier, Mazout, «tient son nom d'une tache brune qui lui colore l'épaule, une tache brune de naissance qui a la forme d'une coquille de Shell» (M, 28). Le second se nomme «l'en bois», taché lui aussi : «J'ai connu un suicidé en bois [...]. C'était un suicidé en bois il avait des taches glabres dans le visage» (M, 97), dit Mailloux. «Il a été aperçu pour la dernière fois, il flottait comme une pitoune dans la rivière. Il était nu.» (M, 108) Ainsi, c'est une métaphore (il flotte sur l'eau comme le bois des draveurs) qui lui donne son nom, et ce nom apparaît dans le récit plusieurs pages avant le suicide raconté. Suicidé avant de mourir, «l'en bois» porte le nom de son destin.

La dislocation du corps et du nom mise en question dans *Mailloux* prend une tournure tragique lorsqu'elle vient rejoindre la représentation des corps. Des «Mailloux», il en meurt (noyés, suicidés, étouffés) plus d'une dizaine dans l'ouvrage. Mailloux et ses amis se rendent à la station-service avec un contenant pour y mettre de l'essence, dans le but de faire un feu, malgré le danger pressenti, «pensant que le corps a lui aussi quelque chose de bidon» (M, 32). Une scène confuse à force de syntaxe désarticulée et de mots syncopés suit l'accident de la brûlure d'un des garçons, Pouque. Ce dernier se lève au moment où Bène d'onze (on devine qu'il s'agit d'un garçon de onze ans prénommé Benoît) l'insulte parce qu'il souffre de sa brûlure :

Bombé du torse et fulminant Pouque, l'icil est allé droit au Bène d'onze et l'a foudroyé d'un rot commençant par m et sonnante comme meurs. Sur ce s'est tombé

43 Daniel Canty, «Le livre de boue et la robe de bois», p. 69.

44 Anne Éline Cliche, *Le désir du roman*, p. 49.

d'onze le Bène aidé de Payne et du cousin Perron et d'oi-même ailloux et d'Ouelle, tous quatre clouant avec rouille sur un côté pourri par bouts de l'entour du carré de sable sa tête de Bène sans nombre. Après pas la peine. Le sang du corps Bène de mort a coulé dans le sable puis le sable dans le sablier le temps qu'on raconte aux adultes le meurtre inadvertant. Mailloux maintenant, je ne vais pas recommencer. (M, 34-35)

On en vient à ne plus savoir si la mort de l'enfant est réelle, comme dans la scène du nourrisson étouffé sous le corps du père, ou mimée, jouée, comme dans la scène de la « mère monstre » qui mange tout cru son enfant. Une chose est sûre, la mort de l'enfant est associée au langage qui se défait, à la disparition du nom-bre; « Bène d'onze qui allait bientôt mourir et ne serait donc jamais douze » (M, 34). La mort engendre la perte du langage, perte du mot, perte d'intelligibilité; babil.

+

C'est à mi-chemin entre une sociocritique et une psychocritique des textes que l'on s'est le plus souvent expliqué l'omniprésence de la parole de l'enfant dans la littérature québécoise, phénomène dont l'œuvre de Bouchard est l'une des manifestations les plus contemporaines. La littérature québécoise s'écrit du lieu de l'enfance : c'est là un axiome bien connu, lieu commun des études québécoises par lequel on désigne à la fois une thématique récurrente du roman québécois et une posture *politique* dont notre littérature serait porteuse sur le plan *poétique*⁴⁵. On va même jusqu'à qualifier ce motif d'écriture et ses formes de « courant littéraire inconscient⁴⁶ ». La littérature québécoise de la seconde moitié du xx^e siècle à aujourd'hui regorge en effet de personnages enfants qui, à l'instar de Mailloux, font de manière insistante l'objet de violences, que l'on pense aux différents garçons en proie à l'inceste et à la violence maternelle dans les œuvres de Michel Tremblay ou d'Anne Hébert, ou aux enfants qui meurent ou projettent de mourir avant d'avoir atteint l'âge adulte chez Réjean Ducharme et Marie-Claire Blais. Les critiques se sont grandement intéressées à cette figure, mais bien souvent dans le but d'y révéler le lien social québécois en érigeant l'enfant représenté en icône de la nation. Tout se passe comme si la parole de l'enfant n'éclairait qu'une part d'ombre de la culture québécoise, un handicap, un problème à *régler* : celui d'une immaturité politique constitutive ou revendiquée. Ces recherches partagent l'idée selon laquelle

45 Citons quelques travaux qui s'inscrivent dans cette visée : Robert Verreault, *L'autre côté du monde. Le passage à l'âge adulte chez Michel Tremblay, Réjean Ducharme, Anne Hébert et Marie-Claire Blais*, Montréal, Liber, 1998, 164 p.; Monique Boucher, *L'enfance et l'errance pour un appel à l'autre. Lecture mythanalytique du roman québécois contemporain (1960-1990)*, Montréal, Nota bene, coll. « Terre américaine », 2005, 320 p.; François Ouellet, *Passer au rang de père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec*, édition revue, Montréal, Nota bene, coll. « NB poche », 2013 [2002], 202 p.

46 « La poursuite effrénée de l'individualisme des années 1980, décennie amorcée de manière sombre — aux yeux de plusieurs — par la défaite du Oui au référendum sur la souveraineté de mai 1980, est venue souffler sur les braises de ce qui ressemble chez nous à un courant littéraire inconscient. » Christian Desmeules, « L'enfance de l'âme. Peut-on échapper à l'éternel retour du narrateur enfant dans notre littérature? », *Le Devoir*, 6 septembre 2014, en ligne : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/417657/l-enfance-de-l-ame> (page consultée le 2 octobre 2017).

les écrivains québécois se débattent avec un réel difficile à capter et à transmettre, réel dont l'atteinte sur le plan esthétique engendrerait le roman de l'âge adulte⁴⁷. C'est dans cette perspective que François Ouellet lit l'œuvre de Bouchard :

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 naître⁴⁸.

À force d'effectuer une « suture entre les êtres de papier de la littérature et l'espace politique de la communauté⁴⁹ » — suture qui produit justement la figure rhétorique du Sujet-Nation que Jean-François Hamel repère dans certaines critiques de la modernité québécoise —, on en vient à aborder avec scepticisme, voire avec pessimisme, une écriture aussi singulière que celle de Bouchard. Bien sûr, Mailloux peine à naître ; bien sûr, il n'arrive pas à devenir un homme. C'est peut-être justement par le seul chemin de l'écriture de l'enfance que l'on peut accéder au plus près de ce qui reste, en chaque sujet, de l'entrée dans la parole. Ce temps toujours déjà achevé, le sujet ne peut en faire l'expérience qu'à condition de se défaire, tandis que la théorie n'arrive à le reconstruire qu'en l'arrachant à sa grammaire. L'œuvre de Bouchard ne fait pas que figurer ce moment ; *Mailloux* est une construction poétique qui donne à lire ce qui est du registre de l'illisible, et qui concerne le corps avant que le symbolique ne s'y imprime. Pour le dire avec Bouchard,

[l]a littérature [...] n'est pas une affaire d'histoire, d'espace, d'action, de pas d'action, etc. C'est une affaire d'affirmation vivante de l'homme qui parle. Le texte cherche son inscription dans le défilé qui le fait. Ça n'a pas d'importance. Sa force est de se révéler à travers la parole vivante qui le porte, de donner à entendre que la parole est vivante et qu'il y a l'homme par où elle passe⁵⁰.

Hervé Bouchard assume sans compromis l'enfance comme posture d'énonciation, et c'est en s'intéressant à cette parole que l'on peut dégager de ses œuvres leur originalité, leur savoir.

47 Sur la page couverture de la plus récente édition de *La belle bête* de Marie-Claire Blais chez Boréal, on retrouve d'ailleurs ces propos de Gilles Marcotte en guise de présentation : « le plus beau, le plus miraculeux des commencements ». À ces mots s'ajoutent ceux-ci, retranchés de la critique originale parue dans *Le Devoir* en 1959 : « À Marie-Claire Blais, qui sait déjà presque tout du rêve et de l'écriture, il ne reste qu'à apprendre les leçons d'un réel plus divers et plus contraignant. » Gilles Marcotte, « Marie-Claire Blais, romancière et poète », *Le Devoir*, 30 octobre 1959.

48 François Ouellet, « Filiation et discours religieux dans le roman québécois contemporain. À propos de *Parents et amis sont invités à y assister* d'Hervé Bouchard », Zuzana Malinowska (dir.), *Cartographie du roman québécois contemporain*, p. 216-217.

49 Jean-François Hamel, « Hubert Aquin et la perspective des singes », *Contre-jour. Cahiers littéraires*, n° 8, hiver 2005, p. 107.

50 Hervé Bouchard, « Abrasifs », p. 96-97.

ENTRE LE *POCAILLE* ET LE POÈTE
La ruse de l'écrivain dans le scénario commenté
de *La bête lumineuse* de Pierre Perrault

+ + +

LAURANCE OUELLET TREMBLAY

Université du Québec à Chicoutimi

Traque emblématique et séculaire, le rite de la chasse à l'orignal remet en scène, chaque automne — saison des accouplements originaux —, le combat de ruse et de finesse mené par les chasseurs pour séduire la bête mythique des forêts boréales. Dix d'entre eux, venus de Maniwaki, tentent leur chance dans la Vallée-de-la-Gatineau; *La bête lumineuse*¹, film de chasse québécois par excellence, nous donne accès au périple de ces hommes à travers nulle autre narration que leurs mots et leurs palabres de «pétés au frette²», leur *parlure* propre. Se surnommant eux-mêmes les *pocailles*, «c'est-à-dire ceux qui ont abusé de la veille [et qui ont] les yeux pochés ou poqués, les *pockeye*» (*BL*, 11; l'auteur souligne), ces hommes qui ne «fréquentent que la corde raide» (*BL*, 7) de la joute orale forment une communauté dont l'équilibre sera mis à rude épreuve par l'irruption d'un geste d'écriture dans le campement de chasse, un poème déclamé qui sera récusé par leur clan.

La méthode cinématographique de Perrault, on le sait, est unique; sans imposer de répliques à ses personnages qui n'ont dès lors d'autre choix que d'incarner le rôle de leur vie et de parler avec les mots qui leur sont propres — naturels —, Pierre Perrault et son équipe, installés en silence dans un endroit où ils peuvent «regarder vivre l'homme à la poursuite de son exploit³», tournent des heures de documents audiovisuels pour ensuite en effectuer le montage afin de s'approcher de ce que le cinéaste nomme la *parole vive*, cette parole qui ne souffre aucune distance entre la fulgurance de son énonciation et la teneur de son énoncé. Naturelle et signifiante dans sa manière brute et instinctive de dire les choses, jaillie d'un corps vivant, tangible, la parole vive ne s'apprivoise pas facilement — le moment est fugace —, et se laisse encore moins aisément cerner ou brider par une œuvre.

Perrault connaît le caractère furtif de cette parole et c'est pourquoi il la courtise à travers le cadre précis de la chasse à l'orignal, moment propice selon le cinéaste

1 Pierre Perrault, *La bête lumineuse*, Office national du film du Canada, 1982, 128 min.

2 Pierre Perrault, *La bête lumineuse*, transcription commentée des dialogues et commentaires de Pierre Perrault; photographies de Martin Leclerc, Montréal, Nouvelle Optique, 1982, p. 32. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *BL* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

3 Pierre Perrault, «Discours sur la parole», *De la parole aux actes*, Montréal, l'Hexagone, 1985, p. 38.

à l'émergence de cet instant intraduisible dont il est en quête, «une qualité particulière de l'*ethos*: une fabuleuse cohérence entre l'être, son action et son dire, dont la force suffit à produire un monde⁴». C'est que Perrault croit fermement qu'«il est impossible qu'un homme n'ait rien à dire. Cela n'existe pas. Tout dépend de la question qu'on lui pose, du terrain qu'on lui impose⁵». En filigrane de cette affirmation, le cinéaste soutient que si un homme n'a rien à dire, c'est qu'il n'a pas été bien entendu, bien écouté, soulignant ainsi la potentielle *vérité du dire* de chaque sujet parlant, vérité pouvant être révélée à la lumière d'une écoute qui sache entendre la voix du sujet derrière le discours, avec le discours, dans le discours; la vérité du sujet *en train de s'énoncer*.

En ce sens, Perrault affirme avoir développé, à travers son cinéma, une écoute qui «se préoccupe autant du récit lui-même que du langage qui le véhicule⁶», insistant ainsi, par ce souci porté au *comment* du dire, sur le savoir — inimitable, intraduisible — que contient la parole incarnée. C'est ce «moment de grâce» (*BL*, 20), de cohérence entre l'être, l'action et le dire, que Perrault tente de capter à travers son objectif et son magnétophone, ambition d'un cinéma direct l'ayant guidé dans une chasse à la parole «*atélesta*⁷», c'est-à-dire sans fin, en raison du caractère inatteignable de la proie. Car même si le cinéaste désire atteindre un minimum de médiation entre la parole vive et l'œuvre en réduisant au possible ses mises en scène et ses indications aux «acteurs», Perrault sait que quelque chose, toujours, interfère avec l'intensité de la présence, parce que chaque film, même s'il tente de donner à voir et à entendre la texture du réel, demeure une construction. «Les meilleurs films du cinéma direct sont fabriqués⁸», écrit laconiquement Jean-Daniel Lafond dans *Les traces du rêve*, révélant ainsi l'inévitable et «fondamental mensonge⁹» de ce type d'art, et confinant de ce fait la chasse de Perrault à son caractère *atélesta*. Conscient de l'essence évanescence et insaisissable de la proie qu'il pourchasse,

4 Johanne Villeneuve, «Le ventre de l'hommerie», Michèle Garneau et Johanne Villeneuve (dir.), *Traversées de Pierre Perrault*, Montréal, Fides, coll. «Nouvelles études québécoises», 2009, p. 195. L'un des passages du scénario commenté met bien en lumière cette définition, alors que Perrault, venant de transcrire un récit de drave intitulé «Le sang de boss» livré par un chasseur, y ajoute sous forme de commentaire que «l'écriture ne rendra jamais compte de la chose la plus émouvante de ce récit, soit la façon de prononcer les mots clefs de cette histoire: *le sang de boss*, la façon de Victor [le chasseur qui a raconté l'histoire] et la façon de tous les autres qui est la même parce qu'ils ont, tous et chacun, culturellement, vécu la même dépendance, une façon de dire le mot *boss* qui ne ressemble à rien ni à personne [...] avec un autre accent, terriblement humide, singulièrement unique, l'accent irremplaçable de ceux qui l'ont vécu les pieds mouillés jusqu'aux gencives, cette condition d'homme engagé, l'accent de la [rivière] Gatineau» (*BL*, 178; l'auteur souligne).

5 Pierre Perrault, «Discours sur la parole», p. 33.

6 Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole. Entretiens avec Paul Warren*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Entretiens», 1996, p. 33.

7 C'est à travers le mythe d'Atlante et son refus du mariage que Détéienne précise ce qu'il entend par une chasse *atélesta*: «La chasse d'Atlante est interminable comme est sans terme la course pour fuir le mariage. De même que tant de promesses cynégétiques sont vaines dès lors qu'elles ne sont plus orientées dans le sens d'un retour et d'une intégration de la société policée.» Marcel Détéienne, *Dionysos mis à mort*, Paris, Gallimard, coll. «Essais», 1977, p. 86.

8 Jean-Daniel Lafond, *Les traces du rêve ou Il était une fois Pierre Perrault, cinéaste, poète et Québécois*, préface de Paul Véronneau, Montréal, l'Hexagone, coll. «Essai», 1988, p. 98.

9 Jean-Louis Comolli, «Le détour par le direct I», *Cahiers du cinéma*, n° 209, février 1969, p. 32.

Perrault n'a toutefois jamais abdiqué sa quête. Et si le scénario commenté de *La bête lumineuse* est le sujet de cet article, c'est qu'il s'y installe, à travers la mise en abyme dont il se fait le théâtre — celle d'une chasse dans une chasse —, la possibilité d'un dépassement de la dichotomie entre parole vive et écriture que mettent en scène le film, oui, mais aussi les *a priori* esthétiques et politiques du contestataire Perrault, qui conçoit bien souvent l'Écriture (la majuscule est de lui) comme un procédé impérialiste «prétend[ant] régenter la parole comme s'[il avait] honte du meunier dans ses habits de farine¹⁰». Mais avant de voir comment l'acte d'écriture du scénario commenté arrive à soutenir cet antagonisme entre parole vive et écriture, attardons-nous un instant à la manière dont cette contradiction est *dramatisée* par l'œuvre.

L'IRRÉPARABLE ERREUR DU CHASSEUR-POÈTE

Dans une cosmogonie où la langue est insoumise à tout type d'entreprise scripturale, qu'en est-il lorsque le poème s'adresse à la parole vive ? Car aussi ironique que cela puisse paraître, le conflit le plus grave de *La bête lumineuse* a pour objet un poème «d'amour et d'amitié» (*BL*, 220) que le chasseur-poète Stéphane-Albert déclame à son ami Bernard — cuisinier et maître de chasse —, acte élocutoire qui fera l'objet d'un rejet total par la communauté des chasseurs ; on ne laissera pas parler le poète, on sera prêt à toutes les ruses pour le faire taire. C'est que le chasseur néophyte qu'est Stéphane-Albert, non initié au rite de la chasse, ne comprend ni le registre ni les modalités de la parole partagée par les membres de cette communauté, et que je nommerai ici parole *pocaille*. La parole *pocaille* suppose un parcours langagier relevant de la joute et du tournoi, de la répartie et de la réplique : «lorsqu'on a du panache», écrit Perrault, «c'est pour affronter le discours et ses conséquences» (*BL*, 9) ; c'est aussi pour affronter les conséquences de son propre discours, ajouterai-je, chaque prise de parole du chasseur impliquant le risque de devenir la cible à atteindre, *la bête à abattre*.

Grand amateur de littérature, érudit, le chasseur-poète préfère le poétique et le déclamatoire au superlatif et à l'affrontement *pocailles*. «*Ovide, qui est un des grands poètes de la littérature latine*¹¹» (*BL*, 170), déclare-t-il aux chasseurs alors qu'il tente pour un instant de capter leur attention, ne se rendant pas compte que la volonté même de puiser à un fonds culturel classique s'avère une menace pour l'homme avide de n'«emprunter à personne son épopée [afin de] lui donner [une] mesure» (*BL*, 16) qui lui soit propre ; «*Hei ! on a jamais été au séminaire nous autres !*» (*BL*, 167), lui répondra d'ailleurs Michel, invalidant de ce fait toutes les prétentions pédagogiques et littéraires que pourrait avoir Stéphane-Albert durant le temps de la chasse.

10 Pierre Perrault, «Les trois navires», *De la parole aux actes*, p. 63.

11 Dans le scénario commenté de *La bête lumineuse*, les dialogues entre les chasseurs sont tous transcrits en italique, alors que les commentaires de Perrault sont en romain ; nous conserverons cette distinction typographique lorsque nous citerons le texte.

Mais le chasseur-poète, sourd à cet avertissement, résiste : entêté de lyrisme, il cherche à exalter poétiquement l'expérience vécue car il s'agit là de *sa* manière d'en donner la mesure : « *mais, laissez-moi le temps de métaphoriser... bon-yeu* » (BL, 171), demande-t-il aux chasseurs alors que ceux-ci s'ingénient à lui couper sans arrêt la parole, ne lui laissant pas le loisir de « métaphoriser », donc d'assumer la distance entre référent et référé — entre l'expérience et sa mise en récit. Car les *pocailles* n'ont cure des figures de style et du bien-parler des poètes, préférant le risque d'une parole spontanée à la prise de recul que commande tout rapport analogique.

C'est que, chez les chasseurs qui fréquentent la parole *pocaille*, l'un cherche à entretenir le moins de distance possible entre lui-même et l'univers sylvestre au cœur duquel il est plongé, espérant ainsi retrouver, dans l'intensité de l'événement que commande l'acte cynégétique, un lieu où coïncider avec son propre récit. Les *pocailles* désirent vivre la chasse, s'investir en elle et l'éprouver le plus intensément possible. Ainsi résistent-ils à toute entreprise métadiscursive qui tenterait d'analyser ou de commenter *in situ* l'expérience vécue, car, d'une certaine manière, ils en craignent l'édulcoration. Ils refusent toute distance qui les éloignerait de la bête lumineuse de leur désir et de la joute langagière qu'elle commande, tournoi au centre duquel ils savent tous mais ne révéleraient pour rien au monde ce qui s'y joue d'engendrement de soi et de réserve dans l'amitié. Ainsi les *pocailles* se réclament-ils d'une parole *indisciplinée*, insoumise à la rhétorique, à la philosophie, à l'herméneutique ou à la littérature. Et c'est cela que le chasseur-poète n'a pas saisi, lui qui « invoque à sa rescousse toute culture, la sienne comme celle des livres, pêle-mêle, pour se disposer à la chasse » (BL, 43), alors qu'il s'agit plutôt, pour les autres chasseurs pourtant érudits, de se délester pour un temps de toute autre culture extérieure à celle de l'art de la ruse — cynégétique et langagière — pour aller à la rencontre de la reconquête de soi que leur promet le rite de la chasse.

L'erreur du métadiscours cynégétique, le chasseur-poète la commettra doublement alors qu'en plus de vouloir consigner le caractère foisonnant de l'expérience vécue par les chasseurs dans un poème dédié à Bernard, il écrira son *petit texte* afin de le réciter à voix haute. Si, au départ, Stéphane-Albert croit pouvoir amadouer les *pocailles* — eux qui « savent comme de l'eau de roche qu'on les a trompés [...] qu'on les a trahis, que le *sang de boss* les a trahis » (BL, 170; l'auteur souligne) — en affirmant avoir composé son texte « *sur le papier même de [leur] aliénation... viarge... Cadbury... Kodak* » (BL, 218), le chasseur-poète comprend rapidement que son geste d'écriture est plus inacceptable qu'il ne le croyait et qu'aucune excuse, aucune justification ne pourra le rendre recevable.

Mais pour Stéphane-Albert, « poète d'écriture et de naïveté » (BL, 26), le poème qui « lui brûle les doigts » (BL, 220) et les lèvres s'avère impossible à renier puisqu'il est le dépositaire de sa sensibilité, ici primordiale pour soutenir la posture classique du poète qu'il *a bien voulu* adopter. Sans même avoir entendu la récitation, les *pocailles* devinent le caractère scandaleux de son énonciation, ne serait-ce que dans le manque de pudeur qu'elle suppose, eux qui se font un point d'honneur de se préserver de tout dévoilement affectif, révélant plutôt leur nature de biais, à l'aune de l'efficacité et de la justesse de leurs réparties. Avertis de son caractère expansif, les chasseurs redoutent la poésie de Stéphane-Albert comme une boîte de Pandore

qui, une fois ouverte, pourrait porter atteinte au fragile équilibre de leur parole — de leur pudeur à la flèche acérée. «*Laissez-lui pas dire des poèmes, on va être obligé de l'endurer toute la nuit!*» (BL, 172), affirme d'ailleurs le chasseur Nicolas, apeuré d'avoir à «endurer» le poème; en faire l'épreuve physique. Et si «l'écriture [semble ici avoir] plus de poids dans l'événement que l'événement lui-même» (BL, 220), c'est qu'elle devient l'incarnation et la représentante de la transgression — voire de l'agression — commise par Stéphane-Albert, celle d'un geste alliant à la fois l'impudeur d'un dévoilement sans ruse des affects du sujet et l'instauration d'une distance par rapport à l'expérience vécue :

mais toujours frère du pain
dans la bouche du pauvre
...
et mon frère quand ma bouche est infirme
...
Ô grand bouc qui pleure
sur ses maîtresses humides
...
mâle joie des rivières femelles
...
te dire ma tendresse et ma blessure
quand de la femme tu as faim
quand du jour tu espères
...
tendre homme des partages nourriciers
tubercule des orgasmes
qui sonde le poulx des ventres
...
te dire que je t'aime
toi qui fuis comme les fumées
et qui pourtant ressemble
au bleu que je respire
dans les bleus de l'automne
d'une chasse qui nourrit (BL, 222).

La lecture de ce poème écrit sous la forme d'une déclaration d'amitié — difficile, fugitive — qui revêt un caractère profondément charnel, voire érotique, sera rejetée par la communauté des chasseurs, bien sûr, mais surtout par Bernard, *pocaille* exemplaire pour qui cet acte de profération signera le début de la chamaille; «*ton crisse de poème, fourre-toi-le dans l'cul*» (BL, 237), affirmera-t-il à la fin de l'épisode de lecture, récusant de ce fait toute possibilité d'écoute ou de réponse. Dans un article intitulé «Bête numineuse», Gilles Thérien suggère que la violence de ce refus est la révélation d'une homosexualité larvée provoquant l'exclusion du chasseur-poète du reste du groupe. Cette thèse me semble peu crédible dans la mesure où Thérien institue le texte de Stéphane-Albert en un discours efféminé, sans toutefois fournir

de précisions sur la teneur d'un tel jugement, affirmant par ailleurs que « les vrais hommes ne tiennent pas de tels discours¹² ».

Je dirai pour ma part que l'énonciation du chasseur-poète dérange parce qu'elle investit le territoire d'un féminin érotisé et refoulé par la communauté *pocaille* où règne l'impératif d'une pudeur somme toute très masculine — celle de l'homme des bois, idéal auquel les chasseurs « cherchent à ressembler, chacun à sa manière » (BL, 191). Pourtant, ceux-ci ne sont pas étrangers au territoire du féminin, l'ayant tous déjà courtoisé lors du « geste de l'appel » (BL, 84), alors que leur cri devait incarner celui de la femelle orignal en chaleur. Mais cet éclat, ce surgissement du féminin était alors médiatisé par le bourgot d'écorce¹³, ce qui permettait ainsi de dévier — déguiser — sa teneur érotique en un cri animal; ruse et pudeur de celui qui invoque « le sexe même de la forêt brûlante » (BL, 35) sans nécessairement chercher à prendre acte de cet érotisme. Incapable de *caller* l'orignal — « il s'efforce d'appeler comme les autres, mais le cri s'étrangle, s'affaisse, n'arrive pas à éclore » (BL, 126) —, Stéphane-Albert laisse tomber le bourgot pour le poème alors qu'il révèle, en filigrane de sa déclaration d'amour et d'amitié, tout l'érotisme latent contenu dans l'acte cynégétique. Lui qui disait, au début du film, que « l'important [à la chasse] c'est de savoir bander » (BL, 42) a choisi de « bander » sa parole plutôt que son arc¹⁴, venant ainsi rompre, donc dévoiler, l'entente tacite établie entre les chasseurs, celle d'une virilité refoulant pour le temps d'une chasse le territoire érotique d'un féminin ici sublimé dans le geste du *call*.

Avec dix *pocailles* et treize litres d'alcool fort dans un campement de chasse, l'un ne fait pas indûment des vers qui « sonde[nt] le poulx des ventres » (BL, 222) sans avoir à payer le prix de cette intrusion dans le « tubercule des orgasmes » (BL, 222), territoire de la chair érotisée. Et le chasseur-poète le paiera, ce prix, déclarant à la fin de la chasse avoir eu l'impression que c'était lui que les chasseurs « *auraient dû lâcher lousse dans le bois* » (BL, 226), affirmant ainsi s'être senti la victime et le bouc émissaire de cette chasse. Et c'est bien là le principal reproche qu'adresse Bernard au chasseur-poète, celui de s'être « préfér[é] en victime » (BL, 244), d'avoir joui de ce rôle et profité à outrance de son potentiel de panache à abattre, de l'avoir même exalté par son poème, de ne pas avoir su *prendre son trou*, prendre son tour dans ce grand jeu¹⁵ de la parole où chacun doit jouer à la fois le rôle du loup et celui de l'orignal. « *Mais pourquoi qu'un autre... un autre a pas eu la chance [...] qu'on lui mette le doigt aux places où il était tout croche ?* », demande-t-il à Stéphane-Albert le dernier matin, au bord du petit lac à foin, parce que « *l'autre bonhomme aussi a l'droit à ça : d'être victime... pour voir à quelle place il est croche !* » (BL, 244) C'est le « droit

12 Gilles Thérien, « Bête numineuse », Paul Warren (dir.), *Pierre Perrault, cinéaste-poète*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Itinéraires », 1999, p. 170; je souligne.

13 Cornet d'écorce permettant de diriger et d'amplifier le cri servant à attirer l'orignal.

14 Si la majorité des chasseurs de *La bête lumineuse* utilisent la carabine comme arme de chasse, Stéphane-Albert fait quant à lui usage de l'arbalète, espérant ainsi se grandir, s'ennoblir face « aux hommes du canon froid » (BL, 53), mais instaurant du même coup, à travers l'affirmation de cette différence, une autre distance l'isolant du reste du groupe.

15 À propos du jeu cynégétique et langagier se déployant dans *La bête lumineuse*, voir François Pilote, *Le jeu dans La bête lumineuse de Pierre Perrault : jeu de paroles et de mémoire ?*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2013, 100 f.

d'être victime» (BL, 243), celui offrant une rencontre avec les failles et les faiblesses de chaque homme à travers la médiation de la parole *pocaille* dont il est ici question, tournoi au cours duquel la solidarité entre les hommes se situe dans la manière dont ils s'agacent et se « magane[nt] » (BL, 9) plutôt que dans leur manière de s'entraider ou de se comprendre. Les chasseurs ne dévoilant jamais ouvertement leur sensibilité au cœur de cet espace agonique¹⁶ où chacun est face à lui-même et « *aux places où il [est] tout croche* » (BL, 241), c'est le mouvement de la parole — le déploiement de ses ruses, sa mise en jeu — qui leur permet, le temps d'une chasse, d'envisager le droit d'être victime, de « *passer au cash* » (BL, 246), dirait Bernard, afin de se *ré-engendrer* à partir du rôle qu'ils auront su endosser dans cette joute. En réquisitionnant de manière insistante — voire inconsciente — son rôle de victime, Stéphane-Albert n'a su comprendre ni respecter la logique interne à cette communauté. Et s'il jouit tant de cette posture, c'est qu'elle lui permet enfin d'*apparaître* au sein d'un groupe où, en tant que chasseur néophyte, il n'aurait jamais pu trouver de place dominante. La ruse poétique, affective, voire érotique, de Stéphane-Albert attendue donc à l'homogénéité du groupe des *pocailles* dans la mesure où, révélant leur pudeur, elle les force à s'expliquer sur ce qu'ils désirent taire — enjeux tacites de parole et d'affection, du loup à l'original.

« Comment juger d'un poème que l'on a vécu sur la branche de l'automne original », demande alors Perrault, « comment se relever du poème par effraction ? Est-il chose plus inavouable que cet aveu ? » (BL, 222) Cet aveu se révèle particulièrement difficile pour Bernard, qui prétend ne vivre sous aucun joug, se définissant comme « *un être sans loi et un être anarchique* » (BL, 236). Alors que Stéphane-Albert essaie encore de prendre acte de la gravité de sa transgression, Bernard lui explique qu'il n'a pas voulu « *marcher dans... dans une loi... qui est tacite... mais qui est là* » (BL, 236). Et lorsque le chasseur-poète demande à connaître les termes de cette loi — « *[c]est quoi la loi, Bernard ?* » (BL, 236) —, acculant ainsi son ami au pied du mur, l'obligeant à se révéler, ce dernier renonce finalement à l'explication, quitte à laisser la chamaille ouverte : « (découragé, [Bernard] murmure presque) : *Il n'y en a pas...* » (BL, 236).

La difficulté, ici, réside dans le mouvement de reconnaissance et de prise en acte de la loi et des règles du jeu. Car si l'énonciation du poème a dérangé les chasseurs, elle a aussi perturbé Stéphane-Albert lui-même, qui ne comprendra qu'après-coup l'ampleur de son « erreur fondamentale » (BL, 236), celle de ne pas avoir su

16 Contrairement à la logique duelle de l'espace conflictuel polémique au sein duquel l'affrontement aboutit nécessairement à une résolution — la « primauté d'une identité sur une autre » (Annette Hayward et Dominique Garand [dir.], *États du polémique*, Québec, Nota bene, coll. « NB Université », 1998, p. 217) —, l'espace conflictuel agonique implique le sujet dans le rapport fondateur qu'il entretient avec son désir, apparu, on le sait grâce à la psychanalyse, au cœur du manque toujours reconduit créé par la reconnaissance première de l'Autre. Si l'espace conflictuel polémique suppose un aboutissement dialectique — au sens hégélien du terme — entre deux antagonismes distincts et « se déploie sur le théâtre de l'intersubjectivité » (*ibid.*), l'espace conflictuel agonique donne lieu, quant à lui, à une « sorte d'indifférenciation » (*ibid.*, p. 221) au cœur même d'une crise dont la résolution se fait secondaire. L'espace conflictuel agonique est donc celui d'une rencontre entre l'homme et son intériorité profonde, non comme devant être « distinguée de l'autre » (*ibid.*) et affichée dans sa singularité, mais comme comprise dans sa séparation fondamentale d'avec lui ; mise en scène du sujet dans la relation qu'il entretient avec lui-même en tant qu'être coupé de l'autre, irrémédiablement seul dans son corps, mortel et faillible.

entendre et reconnaître la loi structurant cet univers cynégétique. « Stéphane-Albert tourne lentement la tête... détourne la tête... comme pour fuir... sentant bien que son geste est inacceptable » (BL, 222), écrit Perrault à propos de ce moment crucial de l'œuvre. Mais la chasse, « incroyable retraite fermée » (BL, 15) sise au cœur de la forêt, n'offre pas de fuite facile; « les hommes [y] sont un peu prisonniers du campe [sic], de cette table sans ombre, des repas où chacun affronte ses désirs, ses prétentions, son ivresse de la nuit, de la chasse, de la chamaille » (BL, 237). Ne pouvant se replier ni se défilier, Stéphane-Albert doit donc assumer son acte. Et c'est bien là que se situe le paradoxe du chasseur-poète, dans l'assomption d'une transgression qu'il ne reconnaît pas. Car pour lui, l'expansion lyrique et érotique contenue dans sa poésie n'est pas vécue comme un malaise ou une faille; il l'habite comme on habite sa nature et la prend à témoin comme instance de validation du monde et partage de l'expérience. C'est qu'il n'a pas compris, explique encore Perrault, « à quel point la poésie est inquiétante. Et même ridicule parfois sur une table de chasse à côté d'une cruche de vin » (BL, 240).

C'est dire que, chacun à sa manière, Stéphane-Albert et Bernard approchent le même incommensurable de la parole — l'un par la naïveté d'une poésie ostentatoire convoquant l'autre à travers l'admiration et l'amour, et l'autre par la ruse et la pudeur d'une joute orale qui, quant à elle, ne cesse de pousser le premier dans ses retranchements. « Et je voudrais dire », écrit Perrault à cet égard dans un passage intitulé « Note sur la tendresse de l'un et la pudeur de l'autre » (BL, 239-243), « jusqu'à quel point la naïveté de Stéphane-Albert me fait penser à la pudeur de Bernard comme les deux versants d'un même orgueil, les deux faces d'une même générosité » (BL, 241). « Pour bien lire ce film et ses excès », ajoute-t-il, peut-être faut-il le faire « avec ces deux générosités [...] conjuguées » (BL, 242) comme deux vérités agoniques ne commandant nul besoin de clore la chamaille ou de régler ce *drame de la parole*. Et à travers l'écriture du scénario commenté, Perrault, loin de prendre le parti de l'un ou de l'autre, relance cette conjugaison, placé qu'il est entre la figure du poète et celle du *pocaille*.

ÊTRE OU NE PAS ÊTRE *POCAILLE*

Que fait donc Perrault en écrivant le scénario commenté de *La bête lumineuse* sinon rejouer, sur un autre terrain — celui du livre publié —, la chamaille entre la parole des chasseurs et celle de Stéphane-Albert? Car l'écriture de Perrault — impressions et commentaires mêlés —, aussi respectueuse qu'elle soit de la parole *pocaille*, s'en fait inévitablement le métadiscours, tentant d'explicitier, de mettre en lumière par ses commentaires et ses notes longues et nombreuses ce qui se joue d'orgueil et d'honneur dans cette joute verbale. Comment qualifier ce geste d'écriture sinon comme une poétisation de l'expérience vécue par les chasseurs passant, entre autres, par une personnification bienveillante de la nature — le soleil, sous la plume de Perrault, « jubile » ou « s'étonne » (BL, 185) — servant à exalter son charme et à se concilier son caractère hostile? Si, pour le *pocaille*, la chasse se définit comme une attente de « cinq heures de temps » (BL, 219) au froid dans un *muskeg* — terme amérindien pour

« tourbière » —, elle représente, pour le poète Perrault, l'occasion de mettre en scène une nature qui « s'attendrit autour des lacs à foin pour y semer de l'espoir » (BL, 205). C'est dire que, contrairement au long-métrage où le tournoi langagier occupe entièrement le territoire de l'œuvre, le scénario commenté donne à entendre une autre voix, celle de Perrault, metteur en scène venant *dramatiser, sur-signifier* les particularités de cette chasse automnale et de la parole qui s'y déploie et le fascine tant. L'écrivain fait effectivement montre d'une volonté d'exalter cette chasse, de faire comprendre la complexité et la fragilité de ses règles tacites à travers une surabondance de figures de style au cœur desquelles les rapports analogiques qu'il établit entre la nature et les chasseurs — « [o]n les voit dans leur uniforme orange comme un vol de perdrix qui encaissent le soleil et le mémorisent » (BL, 74) — commandent nécessairement une distance travaillée, assumée et construite devant la fulgurance de l'instant agonique vécu par les chasseurs.

Ainsi Perrault instaure-t-il un lien de parenté entre le geste d'écriture du chasseur-poète et le sien propre, celui du scénario commenté, alors qu'il s'attarde à y déployer en images poétiques tel ou tel élément de la chasse — ici, son irrésolution : « et les affûts n'arrivent pas à comprendre que le panache ne vienne pas enfin combler l'automne » (BL, 205). De plus, à l'instar de Stéphane-Albert citant le poète Ovide, Perrault, même s'il désire ardemment marcher « hors des sentiers battus de la littérature¹⁷ », emprunte lui aussi à diverses références classiques¹⁸, convoquant de ce fait une culture extérieure à l'univers sylvestre de *La bête lumineuse*. Enfin, alors qu'il essaie de ruser avec la langue à l'écrit comme le font si bien les *pocailles* au cœur de leur joute orale, Perrault n'y réussit pas avec autant de mordant, l'écrit opposant la résistance de sa médiatisation — encrage et publication — à la spontanéité de l'oralité *pocaille*. Lors de la scène de l'ingestion du foie cru de la bête abattue, Perrault écrit, par exemple, que « Nicolas, toujours dans son coin, interrompt Michel qui cherche à défendre son *foie* contre les attaques intempestives de celui dont la bonne *foi* a été prise en défaut deux *fois* le même jour » (BL, 124; je souligne). En jouant ainsi de l'homophonie comme le fait la comptine¹⁹, Perrault tente d'imiter les ruses langagières des *pocailles*, qui tendent souvent à tirer profit des sonorités pour détourner le discours du sens attendu, mais instaure plutôt un jeu sémantique assez convenu, le procédé linguistique étant loin d'avoir l'éclat *pocaille*, son « naturel » (BL, 7).

Dans son mémoire de maîtrise portant sur le scénario commenté de *La bête lumineuse*, Maximilien Nolet affirme que l'écriture de Perrault « s'immisce comme des "gélivures" entre les paroles des protagonistes », c'est-à-dire comme « une parole, une écriture qui s'imprègne d'un sol, d'une matière et qui se fond en elle²⁰ ». Je

17 Pierre Perrault, « Discours sur la parole », p. 39.

18 En plus de comparer Barney, guide de chasse amérindien, au mythologique « Hercule armé de sa massue » (BL, 36), Perrault convoque le poète Alfred DesRochers (BL, 17) pour parler de l'homme des bois, et affirme également que « la poésie empêche [Stéphane-Albert] de marcher » (BL, 74), faisant ainsi entendre un écho à « L'albatros » de Baudelaire où, on le sait, le poète, comparé à ce grand oiseau, devient « ridicule » (BL, 240) dès lors qu'il tente de marcher et non de voler.

19 *Il était une fois dans la ville de Foix*, comptine occitane.

20 Maximilien Nolet, *Réquisitoire contre un temps déraisonnable. Analyse sociocritique du scénario commenté de La bête lumineuse de Pierre Perrault*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2012, f. 74. Nolet

contesterai cette affirmation en avançant que le geste d'écriture de Perrault, essentiellement poétique et métadiscursif, concourt à l'hétérogénéité de l'objet textuel qu'est le scénario commenté de *La bête lumineuse* en présentant un texte ne respectant pas les enjeux et les lois de la parole *pocaille*, situés loin de toute prétention à l'analyse ou au préambule. Que fait Perrault, en effet, avec sa « Note pouvant servir de préface à propos du titre de ce film pour dire mes regrets de ne pas l'avoir nommé Les *pocailles* de Maniwâki » (BL, 7-20), sinon créer un préambule, long de treize pages, au déploiement de la parole des chasseurs, et nous prévenir de son intensité et de sa virulence en formulant l'avertissement que, chez ces hommes, « la chasse à l'original n'est pas seulement la chasse à l'original » (BL, 15), elle est aussi une « chasse à l'homme » (BL, 20)? L'écrivain Perrault, donc, au lieu de tendre vers le mouvement de la parole *pocaille* à même celui de son écriture, s'en éloigne en investissant un discours au style foncièrement poétique — très « écrit », très travaillé —, intenable pour les hommes de *La bête lumineuse*. Mais c'est là, dirait-on, que son geste d'écriture conserve un trait du caractère *pocaille*, dans la ruse dont fait preuve l'écrivain, celle de « savoir parler à temps²¹ », remarque avec justesse Johanne Villeneuve. Contrairement au chasseur-poète qui, tentant d'imposer à son auditoire insoumis la lecture d'un poème, incarne la « naïveté au cube » (BL, 161) en jugeant recevable le caractère ostentatoire de son geste pendant la chasse, Perrault sait ce qui le guette s'il pénètre de manière trop brutale dans le territoire de la poésie, ce qui l'amène à commettre son acte d'écriture et à dévoiler son *ethos* de poète une fois sorti du campement, là où son geste sera peut-être acceptable pour les *pocailles* ayant eux aussi quitté l'état d'esprit lié au rite et l'intensité de l'expérience lui étant associée²².

Si Perrault relève et reprend avec autant de verve la posture énonciative du chasseur-poète au cœur du scénario commenté, c'est parce qu'il sait bien que l'incommensurable de la parole vive dont il est en quête, celui suffisant à engendrer un homme souverain du rôle de sa vie, ne se laissera aisément dompter ni par le film ni par le livre. C'est pourquoi il le commente et en décrit les enjeux de manière aussi abondante, redonnant ainsi à l'écriture la seule fonction légitime qu'il lui reconnaît : « mettre au monde » (BL, 17) certaines profondeurs de l'âme humaine — ici exalter celle des *pocailles* —, en révéler les différents aspects afin de « faire naître la solidarité des vivants » (BL, 17), les « partager avec d'autres du même bois [...] pour nous reconnaître aussi de même souche. Enfin » (BL, 20-21). Le désir profond de Perrault se dessine ici dans l'engendrement d'une filiation qu'il voudrait voir s'installer entre les gens de son peuple une bonne fois pour toutes, « enfin », dans l'appartenance à une identité collective québécoise. Et cette filiation relève peut-être moins

semble avoir la mauvaise définition du mot « gélivure », qui correspond à une fissure causée par le gel dans le tronc d'un arbre, et non à une matière s'assimilant à une autre.

21 Johanne Villeneuve, « Le ventre de l'hommerie », p. 206 ; l'auteure souligne.

22 Le fait d'avoir commis son acte d'écriture hors du campement de chasse permet par exemple à Perrault d'affirmer à plusieurs reprises que les *pocailles* sont des « poètes » (BL, 20 ; 26 ; 170), appellation que ces derniers auraient assurément rejetée si elle leur avait été directement adressée, eux qui se méfient de la poésie autant que des poètes, redoutant que l'un ou l'autre ne mette un frein à l'élan de leur parole — « c'est-tu d'égueulasse des poètes ! » (BL, 166), affirme d'ailleurs Nicolas, insistant sur la méfiance et la répulsion que leur inspire cette figure et s'inscrivant de ce fait dans une certaine tradition anti-intellectuelle au Québec.

d'une appartenance à quelque programme ou ambition politique que ce soit que de la reconnaissance partagée de la légitimité et du savoir contenu dans la parole vive — le joual de la parole *pocaille* se faisant ici le fier représentant de cette conviction et non plus un avatar linguistique résiduel creusé par le manque et le *mal-dit*.

L'erreur serait toutefois de croire que l'artiste cherche à imposer l'exigence de la parole *pocaille* comme l'idéal de tout discours. Si Perrault cherche à révéler les articulations de cette parole, à les « mettre au monde » par l'écrit, ce n'est pas tant pour prescrire son style et ses manières — parfois cruelles — que pour révéler son principal enjeu, celui d'une souveraineté de l'homme, celui d'une *parole* qui deviendrait un *acte*, le premier, peut-être, du rôle de sa vie. C'est d'une souveraineté ne se réclamant d'aucun pouvoir qu'il est ici question, souveraineté que le chercheur en littérature André Bleikasten ne décrit pas comme la supériorité d'un sujet sur un autre, mais bien comme « un moment de triomphe intime dans la résistance à l'ordre des choses, une sorte de verticalité irréductible dans l'insubordination²³ ». Cette souveraineté n'est pas « le privilège des patriarches et des guerriers²⁴ », souligne Bleikasten, mais elle est accessible à chaque homme, chaque femme. À l'image de cette poésie « sans écriture et sans dentelle » (*BL*, 20) que Perrault aspire à capter à même la parole vive — « parce que tout le monde est poète » (*BL*, 20) —, la souveraineté, ici, ne s'impose pas, elle se dévoile au cœur de la parole du sujet comme un mouvement de résistance s'établissant non pas *contre* le réel, conflictuellement, à son opposé, mais bien *tout contre* celui-ci, à la fois inscrit en son sein et séparé de lui. La distance qu'instaure le langage par rapport à la concrétude de la matière et à l'immédiateté de l'expérience s'avère irréductible, même si un tel postulat déplairait aux hommes de *La bête lumineuse*. La ruse de l'écrivain — qu'il soit *pocaille* ou poète — consiste alors à aménager la distance nécessaire à l'assomption de sa propre voix, se situant quelque part entre l'incommensurable d'une parole vive et le travail réflexif d'une écriture, et ne fait point de cette dichotomie un lieu d'achoppement, mais bien un moyen pour le poète de révéler et d'éprouver ce qui se joue d'engendrement dans la reconnaissance de la parole de l'A(a)utre.

23 André Bleikasten, « Ce grand animal divin et sans Dieu. L'humain et l'inhumain chez Faulkner », Marie-Christine Lemardeley, Carle Bonafous-Murat et André Topia (dir.), *L'inhumain*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 144.

24 *Ibid.*

RACONTER POUR NE PAS VIEILLIR
La peau d'Élisa de Carole Fréchette

+ + +

LUCIE ROBERT

Université du Québec à Montréal

*La peau d'Élisa*¹ est le résultat d'une commande adressée à Carole Fréchette par le projet *Écrire la ville*, organisé conjointement par le Centre des auteurs dramatiques de Montréal et l'Atelier Sainte-Anne de Bruxelles. La conception de ce projet remonte à 1995 et la création de la pièce a eu lieu le 27 mars 1998 au Théâtre d'Aujourd'hui. Dans un texte intitulé «La place vide. Petite histoire de *La peau d'Élisa*», publié en guise de postface à la pièce, Fréchette raconte comment elle est parvenue à s'«imprégner de la ville puis [à] écrire un texte [...] inspiré par [ses] impressions de la ville» (*PÉ*, 25). Elle explique :

Voilà ce que je veux. Suivre à la trace, dans les rues de Bruxelles, ces moments bénis où la place n'est plus vide dans le train, dans la main, dans la bouche. Petits instants de plénitude. [...] M'asseoir devant les gens et les écouter. Tenter de saisir dans leurs récits des morceaux de cette chose mystérieuse qui remplit momentanément tous les creux, ceux du corps et ceux de la vie. En reconnaître les contours, les battements, le goût sur la langue. La contempler, la peser, la soupeser, la toucher du doigt, la frotter sur ma peau jusqu'à ce que... je ne sais pas quoi. (*PÉ*, 27)

L'enquête conduite par Fréchette dans la ville de Bruxelles prend la forme d'une série d'entretiens menés avec des inconnus, «des gens qui [ont] accept[é] de [l']emmener dans un lieu de Bruxelles où ils ont un souvenir d'amour [et de lui raconter] ce souvenir sur la place, à l'endroit même où cela s'est passé» (*PÉ*, 27). La pièce a été écrite à partir des dix petites histoires ainsi recueillies, «qui vibraient de toute leur vérité dans les pages de [s]on cahier» (*PÉ*, 31). Ces microrécits sont pris en charge et énoncés par le personnage principal, Élisa, une femme «assise devant les gens [...], qui parle aux gens, simplement» (*PÉ*, 31).

Dans l'entretien qu'elle accordait au Théâtre la Seizième à Vancouver en février 2011, quelques jours avant la première d'une nouvelle production de la pièce,

1 Carole Fréchette, *La peau d'Élisa*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. «Actes Sud – Papiers», 1998, 31 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PÉ* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Carole Fréchette expliquait la place qu'occupe *La peau d'Élisa* dans l'ensemble de son œuvre :

La peau d'Élisa fait partie d'un 1^{er} cycle dans mon écriture, qui se situe entre 1989 et 1999 et qui comprend *Baby blues*, *Les quatre morts de Marie*, *La peau d'Élisa* et *Les sept jours de Simon Labrosse*. Même si ces pièces sont très différentes les unes des autres, pour moi, elles font partie du même cycle parce qu'elles sont toutes construites autour d'un personnage central qui se débat pour trouver sa place, pour exister. Alice cherche sa place dans la lignée des femmes qui l'ont précédée, Marie cherche sa place dans le monde, Simon essaie de faire sa place dans la société à travers les métiers qu'il s'invente. Élisabeth, quant à elle, essaie d'exister par les mots, elle tente de rester en vie par les histoires qu'elle raconte. C'était à une époque où je me débattais moi-même très fort pour exister comme auteure, pour me tailler une place sur les scènes, pour vivre par les mots².

Il y a néanmoins un choix étonnant dans le fait que ce projet, qui vise à « écrire la ville », prenne la forme du souvenir raconté à haute voix, « avec des petits détails qui donnent des frissons » (*PÉ*, 21), et que ces souvenirs, qu'on emprunte au besoin (« Vous n'auriez pas, comme ça, tout de suite, un souvenir à me prêter ? » [*PÉ*, 23]), aient aussi pour fonction de permettre au personnage principal de « rester en vie ». Car Élisabeth est inquiète : « Ça a commencé un matin, il n'y a pas très longtemps [...]. Pendant la nuit, il s'était passé quelque chose avec ma peau. Comment dire... J'en avais plus. » (*PÉ*, 17) Le présent article s'interroge ainsi sur cette étrange relation entre le corps, la parole et la ville, qui engendre la transformation de l'actrice en conteuse, voire en rhapsode, livrant en ses propres mots les souvenirs des autres pour stopper le passage du temps, de sorte que, à travers ces souvenirs, ce soit, somme toute, la ville de Bruxelles qui se trouve redessinée.

« JE PARLE DONC JE SUIS »

Tel qu'il est publié, le texte de *La peau d'Élisa* prévoit la présence en scène de deux acteurs, interprétant respectivement le rôle d'Élisabeth et celui d'un jeune homme qui reste anonyme. Les nombreuses productions scéniques de la pièce ont pourtant fait varier le nombre de personnages. Ainsi, la mise en scène de François Barbeau au moment de la création de la pièce au Théâtre d'Aujourd'hui, en mars 1998, respectait la didascalie initiale et prévoyait deux comédiens. En mai 2003, la mise en scène de Jean-Serge Fillaud, au Théâtre de l'Aktéon à Paris, mettait en scène six comédiens qui, outre les deux rôles prévus, prenaient alternativement en charge les récits de Siegfried, Jan, Ginette, Marguerite, Anna et Edmond. À l'inverse, la mise en scène de Véronique Kapoian pour le Grenier de Babouchka, présentée au Festival d'Avignon

2 Voir « Dans les coulisses d'un texte avec Carole Fréchette » sur le blogue du Théâtre la Seizième, entrée du 19 février 2011, en ligne : <http://seizieme.ca/entrevue-carole-frechette> (page consultée le 9 octobre 2017).

à l'été 2014 et reprise au Théâtre Michel de Paris en octobre de la même année, ne présentait qu'une seule comédienne, qui devait dès lors interpréter tous les rôles. Or, le nombre de comédiens influe sur la subjectivité et sur la fonction performative de la représentation. Car, si elle est seule en scène, Élisabeth métabolise la parole des autres, y compris celle du jeune homme. Sa subjectivité à elle se noie dans la polyphonie des voix qu'elle laisse entendre. Du même coup, elle renonce à la présence du drame qui se trame dans la rencontre de l'Autre. À l'inverse, la présence de plusieurs comédiens suppose la coprésence de plusieurs subjectivités en action, voire en interaction. L'espace de l'intimité entrouvert par les souvenirs amoureux s'en trouve dilaté, élargi à un espace transactionnel partagé par plusieurs. Enfin, la présence scénique du jeune homme en même temps que celle d'Élisabeth superpose deux pôles dramatiques. Le premier prend appui sur la relation qu'Élisabeth entretient avec le public auquel s'adressent les souvenirs amoureux qu'elle relate, alors que le second est créé par un étrange pas de deux, où alternent rapprochement et éloignement, qui témoigne du caractère singulier de la rencontre avec le jeune homme. Le passage d'un pôle à l'autre est réalisé par un mouvement de pivot qui permet à Élisabeth de se tourner alternativement vers le public ou vers le jeune homme. Quoi qu'il en soit, si toutes ces variations sont possibles, c'est que, dans cette pièce, le dire est la seule chose qui compte, *ici et maintenant*. Nous ne sommes pas dans la logique d'une parole qui agirait sur l'action dramatique en transmettant une information (vraie ou fausse) engageant le comportement des personnages, ni dans celle d'une parole vide marquée par la peur du silence ou l'impossible communication, comme celle qui caractérise les théâtres de l'absurde, encore moins dans une stricte fonction phatique qui établirait ou prolongerait la relation entre deux locuteurs³.

Un énoncé comme « Je parle donc je suis » peut ainsi servir de point de départ à la lecture de la pièce, faisant de la parole et, par conséquent, du corps qui l'énonce le dispositif premier de l'action dramatique. Comme dans le *cogito ergo sum* de René Descartes, que nous avons volontairement contrefait, le *je suis* ne prouve que l'existence du corps, en tant que nature qui occupe de l'espace; c'est *je parle* qui pose l'existence du sujet. Les deux verbes ne peuvent être inversés sans que leur articulation logique en soit affectée. Car ce n'est pas parce que *je suis* que *je parle*, mais bien au contraire parce que *je parle* que *je suis*. Une telle affirmation met en valeur la contingence de l'existence, car l'être ne précède pas la parole : c'est si et seulement si *je parle* que *je suis*. Or, l'unité de cette proposition est dans la première personne, le *je*, catégorie fondamentale et nécessaire de l'énoncé : « Le langage n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme *sujet* en renvoyant à lui-même comme *je* dans son discours. De ce fait, *je* pose une autre personne, celle qui, tout extérieure qu'elle est à "moi", devient mon écho auquel je dis *tu* et qui me dit *tu*⁴. » Dans la pièce, Élisabeth est cette personne qui se pose comme locuteur. Néanmoins, la subjectivité du locuteur fait problème. Car d'Élisabeth, nous ne savons rien, ni son âge, ni sa profession,

3 Sur la parole comme action ou non-action dramatique, on lira Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, coll. « Belin Sup. Lettres », 1996, 224 p., et Michel Pruner, *Les théâtres de l'absurde*, sous la direction de Daniel Bergez, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup », 2005, 154 p.

4 Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, coll. « Traduire, écrire, lire », 1976 [1966], p. 260.

ni son passé, ni son présent, hormis celui qui est inscrit dans l'énoncé lui-même : *je parle*. C'est que le faire amoureux que relate Éliisa a été accompli *ailleurs, autrefois* et par *quelqu'un d'autre*. Il est donc toujours présenté de manière indirecte : « Il s'appelait Siegfried. C'était gai, mais on ne s'aimait pas encore. Pas complètement... » (PÉ, 7) Les souvenirs qu'elle relate ne sont pas les siens, comme si elle n'en avait pas.

Devant elle, le public est promu au statut de deuxième personne. Car, à vrai dire, le seul dialogue réel que présente la pièce est dans la relation qu'Éliisa entretient avec le public, qu'elle interpelle bien qu'elle ne lui permette pas de répondre. Aussi l'incipit de la pièce pose-t-il d'abord une question simple que le personnage paraît s'adresser à lui-même (« Qu'est-ce que je disais ? » [PÉ, 7]). L'excipit est plus clair, interpellant directement le public à la deuxième personne (« Est-ce que vous promettez ? » [PÉ, 24]). Entre les deux, Éliisa demande de manière itérative : « Pouvez-vous regarder mes mains ? » (PÉ, 9) ; « Pouvez-vous regarder mes coudes ? » (PÉ, 10) ; « Pouvez-vous regarder mes genoux ? Est-ce qu'ils ont changé ? Je veux dire... Depuis tout à l'heure. » (PÉ, 14) La présence du jeune homme se manifeste à la troisième personne, comme un épisode enfoui dans les souvenirs d'Éliisa : « Disons que vous êtes dans un café et qu'un jeune homme s'assoit devant vous pendant que vous pleurez [...]. Et disons qu'il commence à vous parler. » (PÉ, 13) Or, la troisième personne est, dans l'ordre du langage, une non-personne. À première vue, et dans les représentations où le personnage n'est pas incarné par un acteur, le jeune homme n'est pas promu au rang de sujet de sa parole propre. Sa parole est toujours introduite par Éliisa. Le plus souvent, il raconte : « Ça s'est passé il y a longtemps. » (PÉ, 13) Jamais il ne s'adresse directement au public, de sorte qu'il faut bien se rendre à l'évidence et concevoir la représentation du jeune homme comme la mise en scène du seul souvenir qui appartient en propre à Éliisa, un souvenir si puissant dans sa mémoire que Fréchette a choisi de lui donner une voix, bien que celle-ci ne puisse être considérée comme autonome. C'est ce statut de non-personne qui permet l'élimination du rôle dans plusieurs mises en scène.

« QUAND DIRE, C'EST FAIRE »

La rencontre d'Éliisa et du jeune homme a eu lieu dans un café et elle est racontée avec insistance : « Si vous étiez une femme qui pleure dans un café, une femme qui montre ses genoux à un jeune homme qui ne les regarde pas. Un jeune homme qui continue de parler, comme si vous ne pleuriez pas. » (PÉ, 15) Chaque fois qu'Éliisa fait allusion à cette rencontre, le jeune homme apparaît sur scène et raconte un souvenir amoureux qu'il a emprunté lui aussi. Ce n'est qu'au milieu de la pièce, au centre faudrait-il préciser, que la rencontre prend la forme d'un bref dialogue où il déclare : « Je sais ce qu'il faut faire pour votre peau. » (PÉ, 19) C'est donc à sa suggestion qu'Éliisa raconte les souvenirs amoureux qu'elle a recueillis. Ces souvenirs doivent être précis, détaillés ; il faut décrire les lieux, l'ambiance, faire surgir les images. C'est que « les souvenirs amoureux, quand ils montent de l'intérieur, quand ils passent par la gorge et dans la bouche, ils dégagent une espèce de substance qui se répand dans la peau et l'empêche de pousser » (PÉ, 19).

En ce sens, dans *La peau d'Élisa*, le verbe *raconter* est un performatif. Comme le proposait Austin⁵, un énoncé performatif, par le seul fait de son énonciation, permet d'accomplir l'action concernée. Il s'oppose à l'énoncé constatif, qui décrit une action dont l'existence est indépendante de son énonciation. L'énoncé performatif n'a pas valeur de description ni celle de prescription, il est un accomplissement. Ce qui le distingue est son caractère direct. De même, précise Émile Benveniste, « [u]n énoncé est performatif en ce qu'il *dénomme* l'acte performé [...]. [U]n énoncé performatif doit nommer la performance de la parole et son performateur⁶ ». Rappelons, suivant Benveniste toujours, que le mot *performatif* ramène en français la famille lexicale relative à la *performance*, qui porte en elle quelques-unes des caractéristiques des arts du spectacle : le cadre social ou institutionnel du spectacle, la coprésence de plusieurs participants (acteurs et spectateurs), la simultanéité de l'acte de représentation et du déroulement de l'histoire racontée ainsi que la simultanéité de la production et de la réception.

Le caractère performatif des récits qui occupent l'espace langagier de la pièce est renforcé par l'inquiétude d'Élisa, qui s'interroge constamment sur l'efficacité de sa parole : « Est-ce que je donne assez de détails ? C'est important les détails, c'est ce qu'il a dit. Je veux parler du jeune homme. » (*PE*, 13) Or, depuis Aristote, l'intention du théâtre vise la transformation de la personne du spectateur à travers les deux notions de mimésis et de catharsis. Telle paraît bien être une des fonctions de la parole d'Élisa qui, pour être efficace, doit entraîner la réaction du public, de sorte que le dispositif dramaturgique semble du même coup mettre en abyme la conception aristotélicienne du théâtre, du moins en ce qui concerne la mimésis :

Est-ce que vous me voyez bien ? Je veux dire est-ce que je raconte bien ? Avec assez de détails ? Entendez-vous le bruit des feuilles dans le vent doux, les petits rires du début, puis la voix qui devient grave ? Est-ce que ça vous fait quelque chose que je vous raconte tout ça ? Si je vous le demande, c'est parce que c'est important. C'est le jeune homme qui l'a dit. (*PE*, 15)

Jürgen Habermas a bien montré comment, à la performance théâtrale, correspond le modèle d'un *auditoire* courtois ou représentatif qui va devenir un *public* dans la modernité et donc être lui-même en performance⁷. *La peau d'Élisa* pousse cette idée un cran plus loin en exigeant que le public ressente les mêmes frissons qu'Élisa : « Répondez-moi. Est-ce que vous le sentez sur votre bouche le plaisir de ce baiser-là ? » (*PE*, 16) La transformation du spectateur n'est évidemment pas un effet indispensable de la performance théâtrale, qui ne saurait d'ailleurs être tenue à des résultats⁸. Il reste que

5 John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, traduit de l'anglais par Gilles Lane, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1970 [1962], 207 p.

6 Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, p. 274 ; l'auteur souligne.

7 Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, traduit de l'allemand par Marc B. de Launay, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1978 [1962], 324 p.

8 Le théâtre, pas plus que l'énoncé linguistique, n'est effectivement tenu à des résultats ou à la vérité, à moins d'introduire dans la définition de la performance des valeurs axiologiques qui renvoient au contexte

le raconter en tant que performatif n'a de sens que dans la présence de la subjectivité, suggérant « un acte individuel à portée sociale⁹ ».

Mais est-ce bien là le cœur du performatif qui constitue l'essentiel de *La peau d'Élisa* ? « Ce que le temps linguistique a de singulier est qu'il est organiquement lié à l'exercice de la parole, qu'il se définit et s'ordonne comme fonction du discours. Ce temps a son centre [...] dans le présent de la parole¹⁰. » Or, le corps subit l'effet du temps qui passe et il a cette fâcheuse tendance à se dégrader. En ce sens, la peau d'Élisa, qui s'épaissit et se love en plis multiples, désigne cette tendance du corps à inscrire les traces du passé à sa surface, à une surface visible à l'œil d'autrui. En revanche, la subjectivité marquée par le *je* qui raconte ne vieillit pas au même rythme. Elle est encore capable d'émotions et de frissons. La crainte d'Élisa est de voir sa personne, sa subjectivité se dissoudre dans les replis de sa chair. La performance du récit, dans *La peau d'Élisa*, a donc d'abord pour fonction de combattre le vieillissement du corps. La performance *Je raconte* se produit toujours dans un présent suspendu, qui détermine le sens des deux autres références temporelles que sont le présent et le futur. Élisa tente de surnager en abolissant sa subjectivité dans les souvenirs amoureux vécus par d'autres, d'autres plus jeunes, moins plissés, et dont les frissons pourraient lui rendre du temps à vivre plutôt que du temps déjà vécu. Le récit émerge alors comme « une action à visée curative, l'espace d'un changement ou, du moins, d'une tentative de changement pour le personnage. [...] C'est une (auto)thérapie qui est mise en scène devant lui, et elle consiste en un rituel névrotique¹¹ ».

Toutefois, rappelle Thierry Hentsch, le passé est « la seule matière à laquelle il soit possible de donner sens¹² ». Dès lors, la quête de sens, l'interprétation du passé deviennent ce qui tient en vie, mais à la condition que ce passé soit lui-même réactualisé. Le risque n'est pas de mourir — nous mourrons tous ; « [l]e risque, c'est de n'avoir pas vécu, de s'être manqué, de mourir sans avoir la moindre idée et de ce qui nous a fait et de ce que nous en avons fait, de mourir sans s'être raconté¹³ ». Aussi Élisa se raconte-t-elle, en interpellant le public. Non seulement celui-ci doit-il éprouver les mêmes frissons, il doit également contribuer au récit d'Élisa, qui s'inquiète, car sa mémoire défaille. Fréquemment revient dans le texte la référence au trou de mémoire : « Qu'est-ce que je disais ? » À la fin de la pièce, le trou se creuse (« Je l'ai déjà dit ? » [PÉ, 23]), et Élisa finalement ne peut que constater : « On dirait qu'il ne me reste plus d'histoires. J'en avais ramassé beaucoup pourtant. » (PÉ, 23) Elle en appelle alors au public : « Écoutez. Je vous propose quelque chose. Vous connaissez

plutôt qu'à la nature de l'acte performatif. Là est d'ailleurs le sens premier de la virulente critique que Pierre Bourdieu adresse à la théorie d'Austin dans *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, 248 p.

9 Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, p. 265.

10 Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, coll. « Traduire, écrire, lire », 1980 [1974], p. 83.

11 Muriel Plana, *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2012, p. 282.

12 Thierry Hentsch, *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, nouvelle édition, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005 [2002], p. 36.

13 *Ibid.*, p. 39.

la place du Jeu de Balle ? [...] Je suis là tous les jours à cinq heures, prête à écouter. Vous venez, vous vous asseyez près de moi et vous parlez.» (PÉ, 23)

PERFORMER L'INTIME DANS L'ESPACE PUBLIC

À propos de Bruxelles, Carole Fréchette a dit : « Je ne m'intéressais pas à la ville pour son architecture, son urbanisme ou ses monuments. Ce qui m'intéressait, c'était les personnes qui l'habitaient et je cherchais un moyen de me rapprocher d'elles¹⁴. » Dans *La peau d'Élisa*, la ville est en effet conçue immédiatement comme habitée et vécue ; elle n'existe pas en dehors de modes d'appréhension de l'espace que partagent ou dont font état les souvenirs amoureux. Écrire la ville, et le faire quartier par quartier, engage à la raconter à travers la mémoire, le souvenir de ceux qui l'ont vécue et à l'endroit où la chose est produite. En ce sens, le Bruxelles de Fréchette est une ville qui n'existe pas en tant qu'unité géographique et administrative. À travers les souvenirs recueillis, elle est d'abord la somme de ses quartiers et des souvenirs qui en rendent compte. À chaque quartier correspondent un personnage et une histoire. Dans sa pérégrination, Fréchette ne suit pas non plus les circuits touristiques habituels. Nous avons bien les classiques (la Grand-Place), mais tout de suite les souvenirs nous entraînent vers le quartier des Marolles (le plus ancien quartier de Bruxelles), l'île Saint-Géry, une île au milieu de la Senne, lieu de naissance de la ville à une autre époque. Suivent les communes d'Ixelles, où se trouve l'Université catholique, de Saint-Gilles (rue de la Glacière), quelques coins de Schaerbeek. Ce plan général paraît éclectique, et il l'est dans une large mesure, mais surtout, il renvoie à l'intimité de la ville, aux lieux qu'on habite, qu'on fréquente, pas à ceux où l'on travaille ou à ceux où l'on voyage. Il renvoie aussi à la ville française, il faut bien le dire, quoique toutes les parties de la ville aient quelque chose de cosmopolite dans la composition sociale de la population. Fréchette évite soigneusement de soulever la question de la ville européenne, de la ville enclavée, des conflits sociaux et des débats linguistiques.

Le choix des souvenirs racontés engage les représentations et pratiques d'un échantillon de citoyens. À la base, nous avons trois hommes et trois femmes : Siegfried à Saint-Gilles, Jan à la place Saint-Géry, Ginette à l'étang d'Ixelles, Marguerite aux Marolles, Anna rue des Bouchers à Schaerbeek et Edmond à l'abbaye de la Cambre. L'amour et l'intimité sont présentés comme un rapport spatial, encore qu'il faille bien admettre que chacun des souvenirs repose sur une part d'incongruité. Siegfried avait fait un trou dans le toit de l'appartement¹⁵, Jan avait entraîné sa compagne dans un trou immense de la place Saint-Géry¹⁶. En comparaison, les aventures de Ginette, « [u]n baiser sur un banc de parc, un soir de novembre » (PÉ, 27), celle de Marguerite dans « un bistro sordide, rue de la Samaritaine » (PÉ, 30) ou les aventures extraconjugales

14 « Dans les coulisses d'un texte avec Carole Fréchette ».

15 « [C]omment ne pas aimer quelqu'un qui perce un trou dans le toit pour vous offrir le ciel de Bruxelles ? » (PÉ, 22)

16 « [J]'étais une ville grouillante, dense et compacte, avec des maisons alignées, des tours, des gratte-ciel bien serrés, des affiches lumineuses qui sourient. J'étais Manhattan dans un trou de Bruxelles. » (PÉ, 22)

d'Anna et d'Edmond paraissent banales. Mais il semble bien que l'objectif, avoué ou non, de cette représentation de l'espace urbain soit de sortir du discours convenu, où le regard féminin sur la ville privilégie normalement le beau, le propre, la clarté, et de franchir les murs invisibles¹⁷ entre les arrondissements. La ville n'est plus un espace public dont les femmes seraient privées ou qui leur serait foncièrement hostile, mais auquel elles devraient aspirer, et qui devient dès lors l'emblème de l'agentivité; pas plus que l'espace privé (la maison, l'entreprise) n'est un lieu de réclusion, stérilisant cette même agentivité. *La peau d'Élisa* s'intéresse à la performance de l'intime dans l'espace public et elle fait de cet intime ou de cette intimité une pratique quotidienne de la ville. Chaque anecdote suggère une déterritorialisation, un moment qui élargit l'espace géographique vécu et qui montre une aptitude à se jouer des normes attendues.

La performance recentrée sur le corps et sur l'intime est généralement associée à une « affaire de femmes »¹⁸, écrit Muriel Plana qui, citant Nicole Boireau, écrit encore : « La situation monologique fonde l'expérience du récit; raconter et "se" raconter devient l'acte fondateur, voire mythique, d'un retour aux origines et, parallèlement, d'une négation des schémas imposés à la femme par l'ordre patriarcal¹⁹. » Boireau et Plana rejoignent ici la proposition de Judith Butler, qui, empruntant elle-même la notion de performativité à Austin, mais la reformulant à sa manière, faisait du genre « le résultat d'un *dire* qui est, dans le même temps, un *faire*²⁰ ». Dans ce contexte, la narration de soi fonctionne comme un performatif où la réitération des actes et des discours permet la réalisation du genre, qu'il affirme ou réaffirme aux yeux d'autrui. Or, nous l'avons vu, les souvenirs amoureux d'Élisa ne sont pas les siens. En outre, ils appartiennent à parts égales à des locuteurs féminins et masculins. On ne peut donc pas véritablement parler dans ce cas de *récit de soi*. La construction de la pièce n'en réaffirme pas moins les caractères itératifs du genre féminin. Il faut dès lors envisager l'existence d'un lien organique entre le corps d'Élisa, corps souffrant et vieillissant, et la ville, source de frissons et donc de vie. Ce faisant, nous entrons dans une dramaturgie de la mise en corps dont parle Louis Patrick Leroux dans *Le jeu des positions* : « [U]ne mise en corps, en somme, dans toutes ses contradictions, dans sa singularité et dans la complexité que suppose une lecture du corps social passant par des corps, des gestes et des prises de position d'exception²¹. »

17 J'emprunte l'expression et le développement qui suit à Guy Di Méo, *Les murs invisibles. Femmes, genre et géographie sociale*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2011, 346 p.

18 Muriel Plana, *Théâtre et féminin*, p. 274.

19 Nicole Boireau, « Le monologue dans le théâtre féministe en Angleterre », Nicole Vigouroux-Frey (dir.), *Voix de femmes à la scène, à l'écran*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 1994, p. 165; citée par Muriel Plana, *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique*, p. 332.

20 Patrick Farges, Cécile Chamayou-Kuhn et Perin Emel Yavuz (dir.), *Le lieu du genre. La narration comme espace performatif du genre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, quatrième de couverture. Voir aussi Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* [*Gender Trouble*], préface d'Éric Fassin, traduit de l'anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, coll. « La Découverte poche. Sciences humaines et sociales », 2006, 283 p.

21 Louis Patrick Leroux, « De la langue au corps. L'inscription et le discours du "vrai" dans le corps performant. D'Aurore l'enfant martyre à Dave St-Pierre », Louis Patrick Leroux et Hervé Guay (dir.), *Le jeu des positions. Discours du théâtre québécois*, Montréal, Nota bene, coll. « Séminaires », 2014, p. 34.

Le plus souvent cependant, le monologue qui s'écrit au féminin tend à retourner cette relation au corps contre sa locutrice. Fréquents sont les textes qui accusent les contradictions et les limites du personnage, et qui font valoir une image déjà détruite aux yeux du spectateur. Le monologue, en tant que récit de soi, a alors pour fonction de contribuer, à la manière d'une psychanalyse, à reconstruire la cohérence du moi, d'un moi malmené par l'histoire et, dans la mesure du possible, à rétablir une agentivité fragilisée. Dans le cas d'Élisa, le récit des souvenirs d'autrui sert à créer ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle une « charge d'utopie », qui permettrait au personnage de « reprendre le temps de l'existence réelle et [de] le dilater, et [d']y insuffler une liberté nouvelle; [d']égrenier les instants d'une vie, [de] les suspendre [et] [de] les accoucher d'un fragment d'éternité²² ».

Il y a lieu toutefois de s'interroger sur les motivations d'Élisa, sur ce qui l'entraîne à fuir le temps qui passe dans ce fragment d'éternité qu'est le temps présent, à s'accrocher à ces souvenirs, aussi séduisants soient-ils, qui ne sont pas les siens. Et pour cela, il nous faut revenir à la postface de la pièce, où Carole Fréchette affirme être rentrée chez elle, « comblée, avec ces dix petites histoires » (*PÉ*, 31) recueillies au fil des entretiens menés à travers la ville de Bruxelles. Car leur nombre pose problème. À bien compter, nous n'avons ces dix petites histoires que si nous ajoutons, aux six histoires qui sont à l'origine des souvenirs que relate Élisa (les histoires de Siegfried, Jan, Ginette, Marguerite, Anna et Edmond), les deux histoires que reprend le jeune homme en son nom propre (celles de Sarah et de Louise), l'histoire de l'homme qui « [p]our parler d'une fille qu'il aimait vraiment [...] ne trouvait plus les mots, ratait ses effets » (*PÉ*, 29), et celle de l'interlocutrice anonyme qui, plutôt que de raconter son histoire, a énoncé « une confidence, crue et directe, à propos du premier homme qui lui a donné du plaisir » (*PÉ*, 30). Ces deux dernières histoires, évoquées dans la postface de la pièce, Élisa ne les reprend pas, faute de trouver les mots et les effets qui lui auraient permis de les énoncer.

Est-ce vraiment le cas? Revenons un instant au jeune homme dont nous avons affirmé plus tôt qu'il était, dans l'économie de la pièce, une non-personne puisqu'il ne manifestait aucun geste, aucune parole qui ne soient d'abord introduits par Élisa. En effet, le système de pivot, qui permet à Élisa de transiter entre les deux dialogues qui forment la pièce, le dialogue avec le public et le dialogue avec le jeune homme, crée un effet d'exclusivité : il n'y a qu'un dialogue à la fois, l'entrée en scène du jeune homme venant chaque fois interrompre la relation avec le public. Il nous faut cependant croire qu'il fut un temps où ce jeune homme était une personne de plein droit, un peu étrange sans doute par cette habitude qu'il avait déjà de raconter les souvenirs d'autrui. Élisa raconte : « Disons que vous êtes une femme dans un café, et vous pleurez discrètement. Tout à coup, vous levez les yeux, et il y a un jeune homme devant vous. [...] Si vous étiez cette femme-là, qu'est-ce que vous auriez fait ? Vous seriez partie tout de suite, c'est ça ? Moi je... je suis restée. » (*PÉ*, 11) Un peu plus loin, dans une autre des nombreuses variations de cet incident, elle précise : « Moi, je suis restée, et j'ai parlé. J'avais tellement besoin de parler. » (*PÉ*, 17) Cette fois-là, elle obtient que le jeune homme, qui autrement raconte ses souvenirs à lui

22 Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1989, p. 153.

sans trop porter attention, l'écoute enfin : « Ça a commencé un matin, il n'y a pas très longtemps. » (PÉ, 17) Pour bien lui faire saisir l'étendue de son drame, « [e]lle met la main du jeune homme sur son cou [puis] sur ses coudes » (PÉ, 18-19). Lui, en retour, « prend ses mains [...] et approche sa bouche de son oreille » (PÉ, 18-19). Il en résulte un dialogue dont les répliques passent aussi bien par la gestuelle des personnages que par les mots qu'ils prononcent, avec une charge érotique certaine. Élisabeth « est troublée » (PÉ, 19), mais l'auteure ne nous dit pas si c'est par le contact des corps ou par la suggestion du jeune homme de raconter les souvenirs d'autrui : « Je sentais son souffle dans mon oreille. Je ne peux pas vous dire ce que ça me faisait. » (PÉ, 19) Quoi qu'il en soit, à ce moment précis, Élisabeth croit au pouvoir des mots : « [S]i vous aviez senti sa peau parfaite sous vos doigts, je vous jure que vous l'auriez cru. Puis vous auriez commencé à emprunter des souvenirs... avec des petits détails qui donnent le frisson. » (PÉ, 20-21) Peut-on entendre ici la voix d'une femme qui tente par tous les moyens possibles de conserver vivace ce souvenir singulier, souvenir dont les entrées et sorties du jeune homme soulignent au contraire la fugacité ? Peut-on imaginer que tous ces souvenirs qu'elle emprunte sont là pour combattre la tendance à l'oubli ? Telle est bien la fonction de la performativité dans cette pièce que de faire en sorte, par la suspension du temps, la permanence du temps présent, que ce souvenir-là, en particulier, ne devienne jamais un passé révolu.

Comme la Claire Lannes de *L'amante anglaise* de Marguerite Duras, qui s'élevait d'une existence quotidienne sur un banc de parc où elle revivait un amour de jeunesse, Élisabeth revit dans chacun des récits cette relation singulière, dont on ne sait si elle fut rêvée ou actualisée. Elle la revit chaque fois qu'elle se retrouve, à cinq heures, assise sur un banc de parc, à la place du Jeu de Balle, pour écouter les récits des autres, et chaque fois qu'elle raconte les aventures amoureuses des habitants de Bruxelles. De ce point de vue, il faut bien admettre qu'une action au théâtre en cache parfois une autre : Élisabeth doit raconter pour empêcher son corps de vieillir, oui, mais aussi pour entretenir le souvenir du jeune homme. Voilà donc le souvenir qui manque, souvenir double puisque nous l'aurons des deux points de vue : celui de la femme du café Gaspi, « à propos du premier homme qui lui a donné du plaisir » (PÉ, 30), et celui de l'homme qui ne trouve pas les mots pour parler de la femme qu'il aime. Ce souvenir-là ne sera pas raconté, il sera revécu sur la scène, comme un présent, comme une « matière à frissons » (PÉ, 23) encore plus puissante que la parole.

MOUVANCES IDENTITAIRES ET INFLEXIONS
CORPORELLES DE LA PAROLE
DANS *YUKONSTYLE* DE SARAH BERTHIAUME
ET *NACRE C* DE DOMINICK PARENTEAU-LEBEUF

+ + +

CATHERINE CYR

Université du Québec à Montréal

«Le corps est le bougé de l'âme», écrit le philosophe Jean-Luc Nancy dans ses *58 indices sur le corps et Extension de l'âme*¹. Au théâtre, ce mouvement d'une intériorité qui affleure sur le corps trouve sur la scène, dans le jeu et la présence de l'acteur, sa pleine incarnation. Or, en amont de celle-ci préexiste souvent au corps de chair un corps de papier. En effet, entre les pages du texte dramatique préoccupé par la corporéité, il y a souvent un «déjà-là» du corps qui s'énonce. Tissé de mots, ce corps est à la fois tendu vers la scène et indépendant de toute actualisation scénique (dont il pourra, néanmoins, se révéler un ressort important). Dans la dramaturgie québécoise actuelle, ce «déjà-là» corporel affirme sa présence de façon marquée². Porteur de différents discours — souvent liés à la question de l'identité —, le corps qui se déploie sur la page se donne à lire à travers les différents procédés d'énonciation qui, peu à peu, en tracent les contours. Dans le présent article, je m'attacherai à analyser les rapports qui se nouent entre ces procédés énonciatifs et les imaginaires du corps rencontrés dans les pièces *Yukonstyle*³, de Sarah Berthiaume, et *Nacre C*⁴, de Dominick Parenteau-Lebeuf. Ce n'est donc pas uniquement le thème du corps qui m'intéresse ici, mais bien la *dynamique* établie entre l'imaginaire corporel et l'énonciation. En particulier, j'examinerai comment, par le biais de stratégies énonciatives différentes — mécanique dissociative et narrativité mobile chez Sarah Berthiaume; abolition du «Je» énonciatif chez Parenteau-Lebeuf —, chaque pièce propose, à travers la

1 Jean-Luc Nancy, *58 indices sur le corps et Extension de l'âme*, suivi de *Appendice* de Ginette Michaud, Québec, Nota bene, coll. «Nouveaux essais Spirale», 2004, p. 33.

2 Pensons, notamment, aux pièces *Le garçon au visage disparu*, de Larry Tremblay (Carnières-Morlanwelz, Lansman éditeur, coll. «Théâtre à vif», 2016, 46 p.), *Les morb(y)des*, de Sébastien David (Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», 2013, 125 p.), ou *La robe blanche. Solo polyphonique*, de Pol Pelletier (Montréal, Les Herbes rouges, coll. «Théâtre», 2015, 91 p.), dernier opus d'une dramaturgie féministe traversée par l'énonciation des violences faites au corps et par le désir de s'en affranchir.

3 Sarah Berthiaume, *Yukonstyle*, Montreuil, Éditions théâtrales, coll. «En scène», 2013, 75 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle Y suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

4 Dominick Parenteau-Lebeuf, *Nacre C, Filles de guerres lasses*, Carnières-Morlanwelz, Lansman éditeur, coll. «Nocturnes théâtre», 2005, p. 20-28. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle NC suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

trajectoire de la parole monologuée, un parcours *extatique*, soit une échappée hors de soi, et parfois hors du monde. J'observerai à travers une perspective théorique hybride, au carrefour des approches dramaturgiques et anthropologiques, comment cette parole, dissociée, inassignable ou fractionnée, met au jour, ici, un imaginaire corporel et discursif particulier. Cette double perspective, qui tient compte de la dimension composite des conceptualisations du corps, toujours partielles, irréductibles à un seul système de pensée et traversées par divers faisceaux de discours, favorise une saisie plurielle du corps, provisoirement «épinglé», circonscrit dans un territoire interdiscursif marqué par la complémentarité et, parfois, par la friction⁵. Dans les deux textes choisis, nous le verrons, cette perspective révèle un corps désinvesti, provisoirement ou définitivement étranger à lui-même.

Construit par la parole, ce devenir autre du corps est aussi indissociable de l'élaboration d'un imaginaire identitaire. En effet, la question de l'identité apparaît ici centrale. Comme le rappelle l'anthropologue David Le Breton, les œuvres artistiques et littéraires qui font du corps un «formidable analyseur du monde» nous disent que «[l]a condition humaine est corporelle, mais [que] le rapport à l'incarnation n'est jamais résolu⁶». Ce rapport s'élabore dans la fluctuation. Il se tisse dans une reconfiguration permanente qui, pour un temps, établit une identité toujours provisoire puisque «[l]'identité personnelle n'est jamais une entité, elle n'est pas enclose, elle se trame toujours dans l'inachevé⁷». Pour Le Breton, l'identité constitue donc «un sentiment» et «le Moi est l'ensemble des discours virtuels que l'individu est susceptible de tenir sur soi⁸». Rivées au corps, ces constructions discursives tendent à préserver l'essentiel de soi au fil du temps, mais elles sont aussi amenées à être modulées, déplacées, brisées, selon des circonstances (intérieures ou extérieures) qui viennent les altérer. De tels moments de perturbation, où la trame du discours sur soi est casée, perdue ou brutalement infléchie, abondent dans les textes de Berthiaume et de Parenteau-Lebeuf. Ils s'énoncent à travers les tracés, fluctuants, de la parole solitaire.

PAROLE MONOLOGUÉE

«[L]e texte n'est toujours que le canevas du dire [...]. [II] est cet aménagement du langage à faire paraître la parole⁹», avance l'auteur Hervé Bouchard à propos de l'écriture dramatique. Le texte de théâtre, lieu sans doute le plus manifeste du «parler dans l'écrit», révèle cette parole à «faire paraître» à travers différents dispositifs énonciatifs, du dialogue à diverses structures polyphoniques, en passant par la parole monologuée. Forme particulière de l'énonciation d'un point de vue sensible sur soi

5 Au sujet de la multiplicité des conceptualisations du corps et de l'irréductibilité de celui-ci à un seul champ épistémologique, voir Maria Michela Marzano-Parisoli, *Penser le corps*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Questions d'éthique», 2002, 192 p.

6 David Le Breton, *La peau et la trace. Sur les blessures de soi*, Paris, Métailié, coll. «Traversées», 2003, p. 141.

7 *Ibid.*, p. 21.

8 *Ibid.*

9 Hervé Bouchard, «Des auteurs de théâtre se livrent», *L'actualité*, 3 novembre 2016, en ligne : www.lactualite.com/culture/des-auteurs-de-theatre-se-livrent (page consultée le 9 octobre 2017).

ou sur le monde, le monologue est aujourd'hui privilégié par de nombreux dramaturges qui lui réservent une part importante de l'énonciation plutôt que de lui accorder, comme c'était le cas traditionnellement, la part congrue d'une structure textuelle essentiellement dialoguée¹⁰. Nombreux également sont les auteurs et les créateurs scéniques qui élaborent des monodrames, où un seul énonciateur est chargé de faire entendre une parole démultipliée, ou qui forgent des œuvres reposant sur la parole d'une unique instance énonciative¹¹. Ainsi, tout comme ces « dramaturges ciseleurs de monologues¹² » que sont Enzo Cormann, Noëlle Renaude, Angélica Liddell, ou, au Québec, Pol Pelletier, Evelyne de la Chenelière, Jennifer Tremblay, Sébastien David et Annick Lefèbvre, Sarah Berthiaume et Dominick Parenteau-Lebeuf participent de cette mouvance, tout actuelle, de réappropriation de la parole monologuée.

En effet, comme le remarque Anne-Françoise Benhamou, « après trois cents ans de dramaturgie fondée sur le dialogue, voici qu'à nouveau, aujourd'hui, le monologue a la part belle¹³ ». S'il se révèle protéiforme, fortement imprégné de la singularité des imaginaires des auteurs qui le façonnent, le monologue contemporain porte néanmoins quelques marques récurrentes, repérables, à divers degrés, d'un univers dramatique à un autre. Du côté de la dramaturgie québécoise, parmi ces marques, semblant renouer avec l'esthétique symboliste qui, dans la foulée de Strindberg, « tente de reproduire les errances de la subjectivité¹⁴ », l'exploration de l'intime, de la vie intérieure, s'affirme aujourd'hui nettement et vient se substituer à l'énonciation d'une parole fédératrice, expression de toute une collectivité. Ainsi, alors que dès la fin des années 1960, et tout au long des années 1970, « le monologue, représentatif d'un besoin de se dire, de se connaître et de s'affirmer, a permis au peuple québécois de passer de la reconnaissance d'un moi individuel à celle d'un moi collectif¹⁵ », voici qu'il réinvestit aujourd'hui les paysages escarpés de l'intime, comme l'exprime Élisabeth Plourde :

À partir de 1980, le discours fédérateur ne fait plus consensus. Sans autre forme de procès, l'expression « projet commun » semble, brutalement, frappée d'anathème. Portés par un désir d'exploration, les dramaturges se mettent à la recherche de nouvelles modalités d'énonciation [...] aptes à traduire des préoccupations qui

10 Comme le rappelle Françoise Heulot-Petit : « Dans la littérature critique qui interroge le drame, le monologue est considéré comme une forme par défaut. Le dialogue est l'élément constitutif du drame. » Françoise Heulot-Petit, « Présences de l'autre. Éléments de dramaturgie du monologue et de la pièce monologuée contemporaine », Françoise Dubor et Christophe Triau (dir.), *Monologuer. Pratiques du discours solitaire au théâtre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2009, p. 197.

11 À ce sujet, lire dans le numéro 127 de la revue *Jeu. Cahiers de théâtre* le dossier « Solo » publié sous la direction de Marie-Andrée Brault (2008). Lire également le récent dossier « Interactions fictionnelles et scéniques dans le solo contemporain » paru dans le numéro 58 de *L'Annuaire théâtral*, codirigé par Gilbert David et Francis Ducharme (automne 2015).

12 Anne-Françoise Benhamou, « Qui parle à qui, quand je (tu, il) parle(s) tout seul ? », *Alternatives théâtrales*, n° 45, juin 1994, p. 49.

13 *Ibid.*, p. 24.

14 Irène Roy, « Préface », Irène Roy (dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*, avec la collaboration de Caroline Garand et de Christine Borello, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2007, p. 6.

15 Irène Roy, « Du moi individuel au moi collectif. Un itinéraire monologique nationaliste », Irène Roy (dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*, p. 334.

s'émancipent des drames publics pour mieux dévoiler des désordres de nature privée [...]. Adhérant au vaste mouvement introspectif qui propulse d'un même élan dramaturgie et écriture scénique, le monologue délaisse le domaine du public et ses préoccupations collectives pour sonder les territoires de l'intime¹⁶.

Or, dans les textes actuels, ces « territoires de l'intime » ne sont plus, comme dans l'écriture symboliste, des espaces intérieurs traversés par une subjectivité qui, bien qu'errante ou en proie au désarroi, révèle un moi singulier. Plutôt, les dramaturgies contemporaines empruntent souvent la voie du monologue pour mettre au jour un moi qui, à l'instar du sujet moderne et postmoderne, ne coïncide pas totalement avec lui-même¹⁷. Ambivalent, plurivoque, dissout ou diffracté, ce moi est mouvant, inassignable ; il est érigé par la parole, puis, inévitablement, se trouve érodé, défait, déplacé, avant d'être remodelé ailleurs et à nouveau par le truchement du déferlement monologué. Les contours du personnage ou de l'instance énonciative qui en tient lieu (voix, « impersonnages¹⁸ ») se montrent friables, ses frontières cèdent sous la débâcle logorrhéique ou dans les remous d'un ressassement de mots qui disent un moi morcelé, en perpétuelle quête d'identité. Empruntant souvent à la poétique woolfienne du *stream of consciousness* (« courant de conscience »), le monologue contemporain « donne ainsi fréquemment accès [...] à un déferlement qui révèle la complexité de la saisie d'une identité désormais mise en crise par tous les heurts, incohérences, diffractations et voies de traverse propres à l'intériorité telle que la modernité l'a définie depuis le début du siècle : un espace en reconfiguration permanente¹⁹ ».

Chez Sarah Berthiaume et Dominick Parenteau-Lebeuf, cet espace à la géométrie fluctuante, où se déploient diverses voix, souvent féminines, n'est donc plus

16 Éliane Plourde, « Explorer les territoires de l'intime. Le monologue dans la nouvelle dramaturgie québécoise », Irène Roy (dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*, p. 343-357.

17 L'apparition de ce sujet éclaté dans les dramaturgies de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle (Maeterlinck, Ibsen, Tchekhov) se pose, faut-il le rappeler, comme l'un des signes manifestes de la crise du drame. Comme le synthétise Jean-Pierre Sarrazac, « cette crise, qui éclate dans les années 1880, est une réponse aux rapports nouveaux qu'entretient l'homme avec le monde, avec la société. Cette relation nouvelle se place sous le signe de la *séparation*. L'homme du XX^e siècle [...] est un homme séparé. Séparé des autres [...], séparé du corps social qui pourtant le prend en étau, séparé de Dieu et des puissances invisibles et symboliques... Séparé de lui-même, clivé, éclaté, mis en pièces » (Jean-Pierre Sarrazac [dir.], *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. « Circé poche », 2010, p. 8-9). Cet éclatement du sujet prendra de l'ampleur dans la dramaturgie du XX^e et du début du XXI^e siècle. Il peut aussi se lire à l'aune des rapports que l'homme contemporain entretient avec le monde, un espace qui, tout à la fois, dissout et multiplie les possibles identitaires. Échappant à une stricte saisie diachronique, mais se rattachant à l'avènement de la société de consommation et des nouvelles formes de médiatisation, le sujet postmoderne émergeant de cette individualité en éclats signe, pour Jean Baudrillard, l'annulation de la « personne » (Jean Baudrillard, *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, préface de Jacob Peter Meyer, Paris, Denoël, 2009 [1970], p. 125). Une part du théâtre contemporain, privilégiant par exemple la choralité ou différents dispositifs de morcellement de l'individualité, rend compte de cet éclatement, voire de cette suppression.

18 Forgé par Jean-Pierre Sarrazac, le terme « impersonnage » désigne une instance énonciative aux contours flous, changeants, porteuse d'une voix éclatée ou dissociée. Le dispositif choral, aujourd'hui, se pose comme la structure privilégiée pour déployer la parole mouvante de l'impersonnage, à la fois une et plurielle. À ce sujet, voir Jean-Pierre Sarrazac, « L'impersonnage. En relisant "La crise du personnage" », *Études théâtrales*, n° 20, juillet 2015, p. 41-50.

19 Christophe Triau et Françoise Dubor (dir.), « Avant-propos », *Monologuer*, p. 14.

celui d'une prise de parole commune, féministe, vecteur, comme dans *La nef des sorcières*²⁰ ou *Les fées ont soif*²¹ d'un discours à la fois transgressif et rassembleur. Cela ne revient toutefois pas à dire que les pièces des deux auteures se détachent de toute forme de filiation avec le « théâtre des femmes » des années 1960-1970. Chez Sarah Berthiaume, cette filiation est lisible, par exemple, dans les questions abordées (identitaires, sexuelles) et, nous y reviendrons, dans l'élection, pour plusieurs textes, d'une forme spécifique : la juxtaposition de monologues. Chez Dominick Parenteau-Lebeuf, qui privilégie aussi les formes monologuées, un questionnement à l'égard de l'héritage féministe traverse quasiment l'ensemble de l'œuvre, de *Dévoilement devant notaire* (2002) à *Iris tient salon* (2015), en passant par *Portrait chinois d'une imposteure* (2003) et les quatre courtes pièces formant le recueil *Filles de guerres lasses* (2005). Or, chez les deux dramaturges, ce questionnement est de l'ordre de l'intime et ne s'accompagne d'aucune velléité rassembleuse²².

Plutôt, les paysages de la parole qui se dessinent chez elles, par le biais de l'énonciation solitaire, sont ceux d'un morcellement du moi, lequel se révèle effrité, atomisé, dérobé à lui-même ; un moi tissé d'ambivalences, investi par des voix hétérogènes qui le font voler en éclats. Paradoxe notoire, on le verra, ce moi qui ne cesse de se dire et de se répandre à travers la parole monologuée, vecteur d'une lancinante quête identitaire, est aussi le lieu d'une perpétuelle insaisissabilité.

YUKONSTYLE OU LA PAROLE DISSOCIÉE

Écrite en 2013, produite presque simultanément en France et au Québec²³, la pièce *Yukonstyle* fait connaître Sarah Berthiaume et marque un tournant dans le parcours de l'auteure. Les dispositifs dramaturgiques mis en place dans ses premiers textes, tels *Le déluge après* (2008) ou *Villes mortes* (2013), notamment l'établissement de la spatialité par la seule parole ou encore l'alternance entre dialogues heurtés et monologues torrentueux, sont, ici, développés plus avant et mis au service d'un regard fin et aiguë, posé sur les temps présents. *Yukonstyle* raconte comment « quatre solitudes déracinées, livrées à la déshumanisation d'un Occident vide de tout rêve, vont passer l'hiver du Yukon, traverser cette étrange initiation, et réinventer ensemble, sur les décombres de leurs vies en friche, une famille de hasard, une communauté de secours, une certaine forme d'espérance²⁴ ». Dans le texte s'entrecroisent les

20 Luce Guilbeault, Marthe Blackburn, France Théoret, Odette Gagnon, Marie-Claire Blais, Pol Pelletier et Nicole Brossard, *La nef des sorcières*, Montréal, l'Hexagone, 2005 (1992), 139 p.

21 Denise Boucher, *Les fées ont soif*, Montréal, Éditions Intermède, 1979 (1978), 110 p.

22 Par ailleurs, une filiation plus marquée, et revendiquée, avec le théâtre féministe du siècle dernier est aujourd'hui repérable chez d'autres auteures et artistes de théâtre, telles Catherine Chabot (Collectif Chiennes), Marie-Ève Milot et Marie-Claude St-Laurent (Théâtre de l'Affamée) ou Marie-Pier Labrecque, Mylène Mackay et Thomas Payette (Bye Bye Princesse). À ce sujet, lire le dossier « Nouveaux territoires féministes » préparé par Emilie Jobin et paru dans la revue *Jeu. Revue de théâtre* (n° 156, 2015, p. 12-53).

23 En France, *Yukonstyle* a été créée le 28 mars 2013 à La Colline — théâtre national, dans une mise en scène de Célie Pauthe. Au Québec, Martin Faucher a signé la mise en scène de la pièce, créée au Théâtre d'Aujourd'hui le 9 avril 2013.

24 Célie Pauthe, « Communauté de secours dans un monde opaque [dossier de création] » (Y, 74).

trajectoires de Garin, Yuko, Kate et Dad's, des êtres dont la déroute dans l'immensité glaciale du Yukon s'exprime à travers des procédés d'énonciation spécifiques, appartenant à deux registres. Le premier est ancré dans le réalisme. Il fait du corps le lieu d'une expérience sombre : celle de la douleur, du froid, de la solitude et de la perte. Ce corps expérientiel apparaît, par petites touches, dans les échanges dialogués. Le deuxième registre énonciatif — celui que j'aborderai ici — contraste fortement avec le premier. Portée par les monologues, cette fois, l'énonciation est imprégnée d'envoies poétiques. À l'inverse de l'énonciation dialoguée, qui est rude, cassante et marquée par la pauvreté de la langue, la parole monologuée, qui, on le verra, emprunte davantage à la narrativité qu'à la dramaticité, se caractérise par le déferlement des mots et des images, et par une langue au registre poétique soutenu. Or, pour faire entendre cette poésie âpre, l'auteure use d'un procédé de déplacement : une mécanique dissociative.

Ainsi, dans plusieurs passages de la pièce, le personnage n'est pas l'énonciateur de sa propre expérience corporelle ; celle-ci est plutôt prise en charge par un autre locuteur qui, momentanément, endosse un rôle de narrateur. Omniscient, détenteur de connaissances que l'autre personnage lui-même ignore, ce narrateur, par transfert kinesthésique, s'infiltre dans l'intériorité de l'autre, rend compte de ses perceptions physiques comme de ses pensées et de ses désirs. À la fois dans la fiction et, sporadiquement, tiré hors de celle-ci, ce narrateur correspond à ce que Julie Sermon désigne comme un « énonciateur incertain », un personnage aux contours imprécis et à l'identité trouble et mouvante²⁵. Le procédé dissociatif est mis en place dès le monologue inaugural de la pièce, alors que l'arrivée de Kate à Whitehorse est décrite par Garin. Ce dernier endosse alors les différentes fonctions de témoin, de narrateur externe et de personnage :

Whitehorse.

La nuit.

L'hiver.

Moins 45 degrés Celsius.

La limite entre le froid et la mort.

Une fille habillée en poupée fait du pouce le long de la route principale [...].

Elle a froid.

Évidemment.

Crissement de neige sous ses bottes à plateforme.

Froufrou de dentelle sur ses cuisses engourdies.

Un prénom fait son chemin du chaud de son ventre au bord de ses lèvres

Et s'échappe en fine buée rose dans la nuit cassante du Yukon.

Jamie [...].

Je ne la connais pas encore

Cette fille

25 Voir Julie Sermon, « Le dialogue aux énonciateurs incertains », Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles/Paris, Actes Sud-Papiers/Conservatoire national supérieur d'art dramatique, coll. « Apprendre », 2005, p. 31-35.

Mais ça ne saurait tarder.
Elle arrive chez moi. (Y, 10-11)

Ici, l'instance énonciative est plurielle. Initialement alignée sur le personnage de Garin, et porteuse de son discours descriptif, elle se transforme ensuite en un espace énonciatif habité par l'altérité, par une autre voix, celle de Kate, murmurant le prénom d'un amoureux de passage, « Jamie », avant de réintégrer sa fonction initiale. Ce procédé, où s'entremêlent dans une même énonciation des présences multiples, s'apparente à ce que Françoise Heulot-Petit désigne comme celui de la « voix traversante » :

Les « paroles rapportées », vocable emprunté à l'analyse traditionnelle du discours, peuvent être utilisées dans le monologue de manière plus large, recouvrant alors le discours direct, indirect libre jusqu'aux limites de la polyphonie, du versant où une instance énonciative est décelable (*voix dissociée*) jusqu'au moment où elle devient une bouche parlante traversée par une voix (*voix traversante*) [...]. L'autre est donc encore présent parce que sa parole se fait entendre, mais c'est une parole réactivée, un surgissement issu du silence, celui du passé²⁶.

Par ailleurs, ce n'est pas toujours, dans *Yukonstyle*, la parole de l'autre qui traverse le discours du monologueur. Plus encore que cette parole, ce sont les sensations corporelles, souvent nouées à une mémoire peu accessible, ou, du moins, « verrouillée » à l'état de veille, qui sont prises en charge par un narrateur (provisoirement) externe à la fiction. Ainsi, dans certains passages, ce narrateur — une fonction mobile, qui, dans la pièce, passe d'un personnage à l'autre — sera celui qui, s'infiltrant jusque dans les rêves d'un autre personnage, révèle la persistance chaude du souvenir sensoriel ou sexuel. Ainsi en va-t-il de Yuko, témoignant du rêve de Kate :

Kate se love dans son souvenir de Jamie
Et s'endort
En rêvant à cette manière qu'il avait de la toucher
Son corps comme un moteur précieux avec des pièces compliquées
Qu'il aurait montées et démontées toute la nuit durant. (Y, 30)

Ici, la mémoire de l'expérience corporelle, de la rencontre sexuelle, ne peut être dite par le personnage. Pour celui-ci, cette mémoire demeure un hors-langage. Elle ne peut être évoquée que par l'autre, le narrateur, seul énonciateur qui, étrangement, à distance, a le pouvoir de rendre dicible ce souvenir qui ne lui appartient pas.

Ailleurs encore, le monologue est pris en charge par le personnage lui-même, celui-ci se posant en témoin détaché de sa propre réalité somatique. Ses actions ne sont pas posées mais narrées. Ainsi, Kate, à la suite d'une agression que lui a fait subir Garin, raconte sa fuite dans la nuit froide. Cette narration obéit à une

26 Françoise Heulot-Petit, « Présences de l'autre. Éléments de dramaturgie du monologue et de la pièce monologuée contemporaine », p. 211.

mécanique dissociative, passant par la description physique d'un corps progressivement engourdi, séparé de lui-même : « Je marche. Je marche. Je marche jusqu'à plus sentir mes jambes, ma face, mon corps, pis quand je les sens plus, je continue de marcher. » (Y, 40) Peu à peu anesthésié, le corps devient le lieu de son propre dépassement fantasmatique, alors que le personnage fait le souhait de se transformer en autobus Greyhound et de filer tout droit vers l'ailleurs, la mer. Ici, paradoxalement, les mots de la noirceur sont nimbés de lumière, porteurs d'une éclaircie entrevue dans une échappée hors du corps, la seule possible : « Je veux me gonfler de paysage pis exploser comme une balloune de fête : devenir une pluie de confettis noirs qui neige, tranquille, sur la nuit cassante du Yukon » (Y, 40), de dire Kate. Actualisée par la parole, cette extase, soit, étymologiquement, « sortie hors du corps », sépare l'être de sa chair et fait du corps, ici, un véritable paysage. Un « *bodyscape* », paisible, enfin.

Cette échappée hors du corps trouve aussi un écho plus loin. À la toute fin de la pièce, portée par la parole de Kate, elle prend cette fois la forme de la mort figurée par un corbeau qui, dans une vision fulgurante, scintille, se fond en or, avant de redevenir noirceur et d'emporter le corps de Dad's, le père de Garin, dans le ciel nocturne. Investissant la symbolique du corbeau qui, dans plusieurs mythes autochtones²⁷, est relié à la métamorphose et à la renaissance, l'auteure l'associe pour sa part au dernier des passages, celui de la vie à la mort, où l'être se déleste de son corps souffrant pour « partir à tire d'ailes » (Y, 66) et se fondre dans la nuit. Dans le dernier monologue de la pièce, alors que Kate s' imagine apercevoir Dad's voler dans le ciel avec une horde de corbeaux, le passage est accompli. Ce monologue, comme quelques autres disséminés dans le texte, prend la forme d'une longue énumération qui catapulte, au présent et en accéléré, une suite d'impressions et d'instantanés fugitifs. L'énonciation, bien que liée à l'expérience sensorielle de Kate (qui se trouve à nouveau sur la route), obéit ici aussi à une mécanique dissociative, supprimant cette fois, partiellement, le sujet énonciatif²⁸ :

Kate — Des épilobes en fleur, un troupeau de bisons, une tache de ketchup sur ma robe, Pepsi : the Yukon's choice, un mal de dos, un sourire du chauffeur, se raser le bikini dans les toilettes d'un Robin's Donut, des montagnes, de la taïga, une horde

27 Une partie de la critique a soulevé, à propos de *Yukonstyle*, l'épineuse question de l'appropriation culturelle. Alors que cet aspect n'a pas été relevé dans les critiques des productions québécoise et française de la pièce, il a été mis de l'avant dans certaines critiques de la production torontoise, présentée au Berkeley Street Theatre à l'automne 2013, dans une mise en scène de Ted Witzel. Par exemple, dans son article intitulé « *Yukonstyle*, a tiresome mish-mash that goes nowhere », publié dans le *Toronto Star* du 18 octobre 2013, Richard Ouzounian éreinte la pièce en déplorant les clichés, généralisations et appropriations identitaires qu'elle présenterait. Pour le journaliste, la production comporte « *all the earmarks of cultural tourism* » (« tous les attributs du tourisme culturel » ; je traduis). Cette question fait écho, sur un tout autre plan, à celle de la construction de l'identité et de l'altérité — « l'autre » est toujours une construction discursive — qui traverse le présent article. Cet aspect ne se trouve pas au cœur de ma réflexion mais vaudrait, assurément, d'être creusé.

28 Comme on le lira dans la section suivante, une abolition semblable, mais se rattachant à une autre forme de dispositif fictionnel, marque l'énonciation du personnage central de la pièce *Nacre C* de Dominick Parenteau-Lebeuf.

de corbeaux, le père à Garin qui vole avec eux-autres, des chars crashés sur le bord de la route [...] des champs jaunes, des silos, des jujubes, des peanuts, de la bouette, de la rootbeer, du soleil, du soleil, enfin, du soleil [...].

Demain, Swift Current : Where life makes sense.

Débarquer, peut-être.

Ou peut-être pas. (Y, 68)

Ainsi, à travers l'énonciation monologuée, apparaissent peu à peu dans *Yukonstyle* différentes représentations du corps qui, souvent imbriquées avec l'évocation de l'espace, racontent une tentative de fuite. Ces représentations disent l'impermanence identitaire, la dissociation du corps et du moi, la tentation de l'échappée. Une échappée hors de l'être, certes, mais aussi hors de l'univers qui le contient — l'étendue enneigée, froide, et trop vaste du Yukon²⁹.

NACRE C OU L'ÉROSION DU MOI³⁰

Un parcours extatique est aussi mis en place dans *Nacre C*, l'une des quatre courtes pièces qui composent le recueil *Filles de guerres lasses* de Dominick Parenteau-Lebeuf. Figure importante de la dramaturgie québécoise, l'auteure, qui a signé plus d'une vingtaine de textes, a développé une écriture habitée par des questionnements sur l'identité féminine, le rapport à la mère, le deuil et la réinvention de soi³¹. Dans *Nacre C*, elle investit l'imaginaire de l'effritement identitaire, noué à une mise en morceaux du corps. Constituée d'un fugitif instant de remémoration, qui étire le temps dramatique en une longue analepse, cette pièce monologuée met en scène une jeune femme, Ellifal, qui contemple son reflet irisé devant une glace. Depuis que le peintre Érod en a fait sa muse et son œuvre vivante, son corps est en effet envahi par de petits éclats de nacre, une invasion cutanée qu'accompagne un long parcours menant à la dissolution identitaire. Lentement, dépliant par bribes heurtées un discours qui semble n'avoir d'autre destinataire que son reflet docile et inconsistant, le personnage (se) raconte l'histoire de son propre effritement. Ce parcours se donne à lire (et à entendre) dans la forme même de l'énonciation : dès les toutes premières

29 Sarah Berthiaume fait du Yukon un quasi-personnage. Les allusions au froid, à la nuit obscure, à la neige, aux étendues désertiques et glacées traversent l'énonciation de chacun des monologues et établissent un système de résonances avec les motifs entêtants de la solitude et du désir de fuite comme avec les imaginaires corporels déployés dans la pièce. Il serait assurément pertinent, dans la poursuite de cette réflexion, d'explorer plus avant cette dynamique entre la spatialité et les poétiques énonciatives de *Yukonstyle*.

30 Je reprends dans cette section une partie de la réflexion amorcée dans ma thèse de doctorat : *Imaginaires du féminin chez Dominick Parenteau-Lebeuf et résonances interdiscursives dans l'élaboration du texte dramatique* Les Dormantes, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2012, 320 f.

31 Publiés chez Lansman éditeur, ses textes ont été diffusés en Europe comme au Québec sous diverses formes, de la lecture publique à la production scénique, en passant par la radiodiffusion. À Montréal, de nombreuses productions théâtrales ont permis de faire entendre sur scène la parole de l'auteure, notamment *Dévoilement devant notaire* (2002, texte lauréat de la Prime à la création Gratien-Gélinas) et *La petite scrap* (2005, production du Théâtre PÂP).

lignes de la pièce, déployant un discours d'« après la catastrophe³² », la parole monologuée porte la trace de l'étiollement de l'identité en abolissant le « Je » :

Édouard Fox dit Érod Rineva³³...

À l'origine, aimais tant lui

que si avais une soupe dans mes mains,

le voyais dedans.

Étais sa muse.

Depuis toute petite, avais toujours désiré être belle.

Msemblait que c'était l'ouverture des portes du ciel. (NC, 20)

Ici, l'annulation de la première personne du singulier pose le sujet de l'énonciation comme présence en creux, trouée, « blanc » du texte, vide éminemment criant. Cet effet de disparition se trouve également, dans toute l'étendue du monologue, étiré à tous les pronoms personnels alors que les « me » et « moi » sont tronqués, greffés au verbe qui les suit immédiatement : « Msemblait », « Mtrouve laide », « Msuis toujours trouvée laide » (NC, 20). Ce faisant, le procédé, ostensiblement lisible (et audible), vient appuyer le motif central de l'effritement du moi. Ici, « Je » n'est plus « un autre » comme dans la célèbre formule rimbaldienne, il n'est même pas cet agencement complexe et parfois dissonant de « plusieurs autres » du sujet postmoderne : « Je » se pose comme une instance énonciative incertaine qui n'a de cesse de se dérober à elle-même. Espace vacant d'où, malgré tout, émane un discours. Paradoxe notable, le monologue qui, traditionnellement, est privilégié pour exprimer les fluctuations de la vie intérieure du personnage, émane ici d'un quasi « impersonnage³⁴ », d'une construction fictionnelle inassignable qui, dans la pièce, n'a de cesse d'osciller entre effacement et tentative de recomposition de soi. Cette ambivalence constitue la principale dynamique énonciative de *Nacre C*³⁵.

32 Chez Parenteau-Lebeuf, à l'instar d'une certaine dramaturgie actuelle qui désorganise le drame sans toutefois en supprimer les composantes habituelles, « la catastrophe n'est plus terminale [...] mais devient inaugurale » (Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004, p. 31).

33 Lu à rebours, le nom du peintre forme, ironiquement, l'expression « avenir doré ». De même, lu aussi à rebours, le nouveau nom qu'il a attribué à sa muse, Ellifal Sellif-Selertend, forme, à une inversion de lettres près, l'expression « d'entre les filles la fille ». Ces jeux de mots autour de la désignation nominale abondent dans toute la dramaturgie de Parenteau-Lebeuf et participent du métadiscours que déploie l'auteure sur l'univers de la fiction. Ils s'adressent d'abord au lecteur — plutôt qu'au spectateur — et affirment ce faisant l'inscription du texte du côté de la littérature dramatique plutôt que du côté du seul matériau scénique. Cette appartenance au champ littéraire est d'ailleurs fortement revendiquée par l'auteure à travers ses différentes prises de parole publiques.

34 Ellifal présente sans doute encore trop de traces de subjectivité pour être qualifiée d'impersonnage au sens strict. Or, les procédés énonciatifs qui font de sa trajectoire un parcours d'annulation de soi permettent de la rapprocher de ce « personnage en moins » dont parle Sarrazac. En outre, l'instance énonciative de *Nacre C* présente dans son discours ce que le chercheur identifie comme « [l]e premier symptôme de l'impersonnalité du personnage, celui qui marque le passage à l'*Impersonnage*, l'étrangeté radicale aux autres et à soi-même ». Voir Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2012, p. 229.

35 Cette ambivalence n'est pas uniquement repérable dans *Nacre C*. Manifeste dans les thèmes, les images et les structures énonciatives de toute la dramaturgie de Parenteau-Lebeuf, elle constitue le ciment de son

Pour autant, la courte pièce de Parenteau-Lebeuf ne se range pas du côté de ces œuvres actuelles qui, selon les mots de Joseph Danan, « ne cherchent plus à créer un “effet de sujet”, comme si, parvenue à un certain degré, la forme “monologue intérieur” se dissolvait d’elle-même³⁶ ». Plutôt, le « sujet » de l’énonciation, ou le personnage, y apparaît toujours, mais se montre *d’emblée* décomposé, érodé par le pouvoir dissolvant d’un Pygmalion (d’ailleurs autobaptisé « Êrod »), et cherchant à faire de la parole l’instrument de sa recomposition. DiffRACTÉE, en miettes, l’unité du sujet parlant cherche ici à se recoudre en petits fragments, toujours provisoires, mouvants, à même une parole s’érigeant à partir du manque, de l’absence. À l’instar de plusieurs pièces monologuées contemporaines, *Nacre C* « joue de cette structure flottante, où les points de repère servent à créer le manque. Un personnage tente de se raconter et parfois une forme d’identité émerge encore de cette incohérence³⁷ ». Une incohérence qui, chez Ellifal, prend la forme d’une non-cohésion, d’une absence à soi-même peu à peu transcendée par le dire.

Ce dire, inséparable de la désagrégation identitaire, se rattache dans la pièce au morcellement du corps : les pieds, puis le corps entier de la jeune femme se trouvent peu à peu recouverts de ces petits éclats de nacre qui viennent modifier, radicalement, le rapport au corps du personnage. Envahie par les fragments miroitants qui incrustent sa chair, Ellifal se scinde bientôt en deux, devenant le témoin insensibilisé de sa lente métamorphose. En effet, la maladie du « Nacre C » (anagramme de « cancer ») induit une perte d’esthésie, une dissolution de la perception sensorielle et, avec elle, un détachement dans le rapport au corps et au monde :

Sentirais rien [...].

M’envolerais.

Ai continué mon chemin.

Serais de la brume.

Sentirais plus rien... plus rien...

Ai marché, claudiqué, peiné, msuis muselée, laminée, changée en tableau inachevé.

Devenue véritablement une œuvre d’art, ai cessé de sentir. (NC, 27)

Séparé du moi, lui-même passablement érodé, le corps, dans l’énonciation, se trouve désinvesti, anesthésié, livré au fantasme aérien de se faire brume, de « se résoudre en rosée³⁸ ». Or, si le corps se défait, ce n’est pas par une accession à l’état gazeux, mais bien par une mise en pièces progressive. Le « Nacre C » isole des parties du corps d’Ellifal — pieds, jambes, épaules — et fait de celui-ci un archipel de membres détachés les uns des autres, un assemblage de fragments livrés au regard, le sien propre

écriture, noyau structurant autour duquel peut se tramer une trajectoire de lecture et de compréhension des pièces. Oscillation organisatrice, refusant toute fixité, cette ambivalence inscrit l’écriture de l’auteure dans un espace discursif tissé de contradictions et d’irrésolutions.

³⁶ Joseph Danan, *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Médianes, coll. « Villégiatures/Essais », 1995, p. 136.

³⁷ Françoise Heulot-Petit, « Présences de l’autre », p. 207.

³⁸ William Shakespeare, *Hamlet*; *Othello*; *Macbeth*, traduit de l’anglais par François-Victor Hugo [traduction révisée sur les textes originaux par Yves Florenne et Elisabeth Duret], Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1984, p. 13.

comme celui d'autrui. Devenu « véritablement une œuvre d'art » (NC, 27), ce corps morcelé peine à se faire matière d'identité, et l'expérience de la corporéité, réduite, s'entrelace à celle de la dissolution identitaire qu'elle contribue à construire.

Par ailleurs, si l'expérience corporelle se dissout, ce mouvement se fait aussi au profit d'une progressive spectacularisation du corps : la corporéité, et toute son épaisseur, s'efface au rythme d'une écriture du corps qui élit la peau comme seul support d'inscription. Objet de contemplation, surface sur laquelle ondoient et progressent les petits éclats brillants, la peau d'Ellifal perd, en effet, sa fonction identitaire, brisant les liens avec l'intériorité pour se faire pure extériorité. Soumise à une transformation involontaire, cette peau est un canevas sur lequel s'écrit un discours non désiré, en rupture avec l'expérience d'être soi. Comme l'écrit David Le Breton :

La peau encloît le corps, les limites de soi, elle établit la frontière entre le dedans et le dehors de manière vivante, poreuse, car elle est aussi ouverture au monde, mémoire vive. [...] La peau est sismographe de l'histoire personnelle. Elle est le lieu de passage du sens dans la relation avec le monde et [...] si la peau n'est qu'une surface, elle est la profondeur figurée de soi, elle incarne l'intériorité. [...] La peau est une surface d'inscription du sens³⁹.

Or, livré à une sorte d'étrangéisation, l'épiderme d'Ellifal échoue à se faire un lieu d'inscription de la signification et à établir le lien avec l'intériorité effritée du personnage. Ici, ce que Didier Anzieu a identifié comme le « Moi-peau » — un « représentant psychique [qui] émerge entre le corps de l'enfant et le corps de la mère⁴⁰ » et qui, plus tard, participe de l'expérience sensorielle de la relation à l'autre et à soi — paraît doublement faire défaut : le moi érodé et le corps anesthésique ne peuvent coïncider, et seule subsiste une peau-surface désinvestie, où se lit un discours étranger.

Qui plus est, ce corps-texte nacré, dont s'empare Érod pour l'exhiber dans les galeries d'art, devient vite, dans la pièce, une sorte de discours dominant : alors que s'étiole l'expérience du monde d'Ellifal, un nombre grandissant de jeunes femmes adhèrent au nouveau diktat du « Nacre C » et contractent volontairement l'affection cutanée qui les transformera en objets de beauté. Avec détachement, le personnage observe :

La vie défile sans ma participation
Sors seulement pour chercher mes pilules chez Molinetti.
Plusieurs cas ont été rapportés.
En croise dans les rues.
Pour les victimes chanceuses du Nacre C — c'est comme ça qu'ils appellent les nouvelles déesses mosaïquées — les médicaments pour arrêter de ne pas sentir sont maintenant en vente libre.
Les boulevards abondent de beautés en état de survie sentimentale. (NC, 26)

39 David Le Breton, *La peau et la trace*, p. 24-26.

40 Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1985, p. 100.

Ainsi standardisé, le « Nacre C » se fait dorénavant construction discursive qui dicte l'aspect des corps. Entre les lignes, l'auteure reconduit ici un certain discours sur la dictature des apparences — et sa persistance — que les littératures féministe⁴¹ et postféministe⁴² ont abondamment alimenté. Pour ce faire, elle privilégie cependant l'écart, l'espacement d'avec la réalité. Le corps fragmenté d'Ellifal, de même que les corps mosaïqués des jeunes femmes qui affluent dans les rues, sont des constructions imaginaires qui disent autrement, métaphoriquement, le mal-être que peut générer la prescription de conformité corporelle, son irrésistibilité, sa force dissolvante.

Au terme de la pièce, l'échappée hors de soi trouve son aboutissement alors que le personnage fait voler son miroir en éclats. Cette destruction laisse entrevoir la possibilité d'un renouveau puisque ce geste s'accompagne d'une réappropriation corporelle et identitaire : Ellifal se défait du « Nacre C », renoue avec son véritable prénom (Marie-Laurence) et se réapproprie, dans l'énonciation, la première personne du singulier.

Ainsi, dans *Nacre C*, tout comme dans *Yukonstyle*, les imaginaires corporels rencontrés déploient, à travers la parole monologuée, un discours sur l'inassignable du rapport au corps et à soi, son impermanence et sa fragilité. Comme on l'a vu, ce discours, souvent endossé par des personnages féminins, passe par des dispositifs d'énonciation particuliers : mécanique dissociative et narrativité mobile chez Sarah Berthiaume ; abolition du « Je » énonciatif chez Parenteau-Lebeuf. De façon différente, chacun de ces procédés rend compte d'un corps désinvesti, provisoirement ou définitivement étranger à lui-même.

Par ailleurs, malgré la singularité de ces dispositifs, on ne saurait manquer de souligner que cet investissement de la parole solitaire pour tenter de saisir et de dire, même furtivement, l'expérience corporelle et, avec elle, l'identité témoigne d'une filiation entre cette dramaturgie et certaines formes du « théâtre des femmes » qui se sont affirmées au tournant des années 1970. Lucie Robert a en effet observé que dans celles-ci, le monologue s'est posé comme la principale structure énonciative du récit de soi. Abandonnant les éléments constitutifs de la dramaticité, tels l'échange dialogique ou le conflit dramatique, cette dramaturgie a plutôt privilégié la narration, se détachant, ce faisant, de l'écriture théâtrale conventionnelle. La chercheuse précise que ces « premiers monologues féministes se différencient du monologue traditionnel en ce qu'ils brouillent les frontières de la fiction : auteure et personnage se confondent, destinataire et public aussi⁴³ ». À partir des années 1980, une instance fictionnelle est restituée comme destinataire de la parole, mais le monologue investit de nouvelles formes de narrativité, reposant sur l'introduction de « passeurs de

41 Voir, notamment, Susan Bordo, *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*, Berkeley, University of California Press, 1993, 361 p., et Naomi Wolf, *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women*, New York, W. Morrow, 1991, 348 p.

42 Lire, entre autres, Jennifer Baumgardner et Amy Richards, *ManifestA. Young Women, Feminism, and the Future*, New York, Farras, Straus and Giroux, 2000, 416 p.

43 Lucie Robert, « Le grand récit féminin ou De quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques de femmes », Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec*, t. II : *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 63-64.

récits⁴⁴» ou de narrateurs fictifs permettant de reconstruire, par le biais de l'anamnèse, «la trame d'une histoire déjà vécue⁴⁵». À bien des égards, les monologues rencontrés dans *Yukonstyle* et dans *Nacre C*, sans relever du «Grand récit féminin», s'inscrivent formellement dans sa continuité en préférant à la dramaticité diverses formes de narrativisation du drame.

Cette narrativisation, enfin, est surtout nouée, dans les deux pièces étudiées ici, à la mouvance des constructions identitaires des personnages, lesquels, lestés par la douleur d'être soi — ou de ne pas être soi —, écrivent, à travers ce corps dont ils s'absentent, un tracé extatique de la séparation et de la perte. Or, au bout de la trajectoire, l'énonciation porte, ou laisse entrevoir, les possibles d'un réinvestissement identitaire, d'une nouvelle présence au monde. Au-delà de son expression dans un tracé fabulaire, cette présence s'affirme dans la persistance du dire. Parler, c'est s'inscrire dans le présent. C'est, à travers un discours adressé à l'autre ou à soi-même, se rendre existant. Dans *Yukonstyle* et dans *Nacre C*, cette inscription de soi dans la durée s'exprime à travers la permanence de l'adresse — fût-elle plurielle ou indéterminée — et l'horizon d'écoute qu'elle suppose. Faisant barrage aux mécaniques dissociatives et dissolvantes de l'énonciation, ce «dire adressé» permet au personnage de persister, de ne pas (encore) disparaître tout à fait.

44 *Ibid.*, p. 80.

45 *Ibid.*

+ + +

ÉTUDE

+ + +

« JE VEUX VIVRE INTENSIVEMENT »

Formes, figures et discours de la vie dans la
collection « Les Romans de la jeune génération »
(1931-1932) ¹

+ + +

ADRIEN RANNAUD

Université Laval/Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises
(CRILCQ)

À bien des égards, l'entre-deux-guerres constitue le point de bascule de la littérature canadienne-française dans la modernité². Des travaux récents ont permis de saisir les modalités des transformations qui s'opèrent dans la vie littéraire des deux décennies — développement de l'activité éditoriale, déploiement de la presse et de la radio, naissance d'une critique laïque et plurielle, essor du genre romanesque ou accès collectif des femmes à la littérature — et qui participent d'un premier mouvement progressif d'autonomisation du champ de production et de réception³. Ces processus semblent se cristalliser au seuil des années 1930 lorsque quatre titres sont publiés dans la collection « Les Romans de la jeune génération », aux éditions Albert Lévesque : *Dans les ombres* (1931) d'Éva Senécal, *La chair décevante* (1931) de Jovette-Alice Bernier, *Dilettante* (1931) de Claude Robillard, et *L'initiatrice* (1932) de Rex Desmarchais⁴. En effet, selon les coauteurs de *La vie littéraire au Québec*, ces romans représentent un « tournant », tant pour leur production et leur composition que pour leur réception au parfum de scandale⁵. Sur ce dernier point, on sait que

- 1 Une première version de ce texte a été présentée dans le cadre du colloque « Lectures de l'exaltation et du débordement » tenu à l'Université du Québec à Montréal en septembre 2016. Je tiens ici à remercier Marie-Andrée Beaudet des discussions que nous avons eues sur cette collection éditoriale.
- 2 La modernité pouvant être entendue comme affirmation du sujet dans le discours, valorisation de la méthode et du progrès, et affranchissement (très relatif, cela va de soi) des impératifs « de l'utile et du patriotique ». Voir Yvan Lamonde et Esther Trépanier (dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture (IQRC), 1986, 319 p. ; et Denis Saint-Jacques, « Montréal, foyer de la vie culturelle au Canada français durant la première moitié du xx^e siècle. Domination et résistance », *Globe*, vol. XV, n^{os} 1-2, 2012, p. 23-40.
- 3 Voir le sixième tome de *La vie littéraire au Québec* pour plus d'informations et de références : Denis Saint-Jacques et Lucie Robert (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. VI : *Le nationaliste, l'individualiste et le marchand, 1919-1933*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, 764 p. À cela s'ajoutent ces travaux : Chantal Savoie, *Les femmes de lettres canadiennes-françaises au tournant du xx^e siècle*, Montréal, Nota bene, coll. « Essais critiques », 2014, 243 p. ; Lori Saint-Martin (dir.), dossier « Voix de femmes des années 1930 », *Voix et Images*, vol. XXXIX, n^o 2, hiver 2014, p. 5-171.
- 4 Désormais, les références à ces quatre ouvrages seront indiquées par les sigles *DO* (*Dans les ombres*), *CD* (*La chair décevante*), *D* (*Dilettante*) et *I* (*L'initiatrice*) suivis du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
- 5 Denis Saint-Jacques et Lucie Robert (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. VI : *Le nationaliste, l'individualiste et le marchand, 1919-1933*, p. 398-401.

les commentateurs, d'abord affolés par *Dans les ombres*, se lancent avec *La chair décevante* dans une polémique sur les orientations morales, esthétiques et sociales de la littérature, ainsi que sur l'écriture des femmes⁶. Toutefois, si on connaît bien la réception critique des romans et son impact sur le secteur éditorial et sur la trajectoire des auteurs publiés⁷, et si on s'entend pour reconnaître que les textes de cette collection font école⁸, on s'est, à l'inverse, très peu intéressé à comparer les quatre romans entre eux sur les plans thématique et formel, exception faite de la synthèse proposée par *La vie littéraire au Québec* :

D'abord, les personnages de ces romans, généralement de jeunes bourgeois, participent à la modernité urbaine ambiante [...]. Ensuite, les héros de ces romans vivent tous [...] une épreuve à caractère initiatique. [...] Enfin, [ils] sont dotés d'une individualité propre qui ne permet pas d'y transposer les types nationaux jusqu'alors esquissés dans le genre romanesque⁹.

C'est en tenant compte de ces observations, et en vue de cerner davantage le « tournant » qu'évoque *La vie littéraire au Québec*, que j'examinerai les « Romans de la jeune génération » à partir de l'unité éditoriale qui les caractérise ainsi que de la diversité des formes et des figures qui y dialoguent, convergent et s'opposent. Plus spécifiquement, j'entends montrer comment la collection inaugurée par Albert Lévesque participe du déploiement de ce qu'Yvan Lamonde nomme l'*épistémè* de la vie et du vivant dans le discours social, et qui agit comme force centripète de la modernité au Québec dans les années 1930¹⁰. C'est cette *épistémè*, me semble-t-il, qui constitue la pierre angulaire des formes et des discours relayés par cette série éditoriale. Comment, dans la texture romanesque, se manifestent « l'individualité » et « la vie » ? Quels sont leurs procédés de mise en récit, leurs images ? Je chercherai ici à mettre en lumière les innovations poétiques portées par « Les Romans de la jeune génération », dans leur dimension à la fois sérielle et singulière. Pour ce faire, j'aborderai les textes en isolant trois variables interreliées : le genre romanesque, la représentation de la parole écrite ou lue, et les figures et discours qui prédominent. On verra comment l'arrimage du roman psychologique avec les dispositifs autoréflexifs infléchit le discours de la vie et du vivant, au sein d'une collection qui irrigue en profondeur l'imaginaire romanesque au Québec.

6 Daniel Chartier, « Jovette-Alice Bernier et Éva Senécal : la morale de deux romancières », *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Saint-Laurent, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2000, p. 177-200.

7 On pourrait d'ailleurs nuancer ce constat, puisque seule la réception critique des titres de Bernier et de Senécal a fait l'objet d'une analyse approfondie.

8 David Décarie, « L'évolution du roman urbain (1934-1945). Du roman bourgeois au roman du peuple », *Voix et Images*, vol. XLI, n° 2, hiver 2016, p. 23.

9 Denis Saint-Jacques et Lucie Robert (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. VI : *Le nationaliste, l'individualiste et le marchand, 1919-1933*, p. 399-400.

10 Yvan Lamonde, *La modernité au Québec*, t. I : *La crise de l'homme et de l'esprit, 1929-1939*, Montréal, Fides, 2011, p. 50-51.

PORTRAIT D'UNE COLLECTION

La publication des « Romans de la jeune génération » en 1931 et en 1932 bénéficie de la coprésence de trois phénomènes qui reconfigurent substantiellement la structure, le personnel et l'imaginaire du champ littéraire — phénomènes que *La vie littéraire au Québec* a déjà largement examinés et documentés. Aussi me permettrai-je de n'en rappeler que les grandes lignes. D'abord, l'entre-deux-guerres marque l'entrée en scène d'une cohorte d'écrivains et d'écrivaines qui rejettent l'esthétique régionaliste en mettant de l'avant la subjectivité individuelle. Composée d'individus nés vers 1900, la « génération perdue¹¹ » se distingue par son désir de liberté, qui se reflète tant dans sa manière d'agir dans le champ que dans ses productions littéraires. Issus de cette génération, les auteurs publiés chez Lévesque ont entre vingt et trente ans en 1931¹². Si les auteurs masculins sont peu connus au sein du champ, les femmes, elles, bénéficient déjà d'une large reconnaissance critique et institutionnelle acquise en poésie. Corrélé à la montée de la « génération perdue » et aux succès des poètes, le deuxième phénomène réside dans l'essor du milieu éditorial. Les années 1920 sont en effet propices à l'apparition et à la consolidation de maisons d'édition qui tendent à échapper aux contraintes cléricales par la mise en place d'une autocensure et d'une « autorégulation du milieu¹³ ». Bien que leurs entreprises s'essouffent au cours des années 1930, Édouard Garand (circuit élargi) et Albert Lévesque (circuit restreint) symbolisent cette émergence d'un commerce du livre qui soit indépendant et apportent une vision moderne du métier d'éditeur. Enfin, on assiste à une redistribution des capitaux et des valeurs au sein de l'économie des genres littéraires, puisque la poésie perd sa relative prépondérance au profit du roman. Au Québec, l'« effet *Maria-Chapdelaine*¹⁴ » se vérifie dans l'augmentation du nombre de textes romanesques publiés en volumes par année, ainsi que dans la réception critique, prête à mesurer chaque titre à l'aune du chef-d'œuvre inégalé. De fait, alors que le roman du terroir et le roman historique tendent à se réinventer, de nouvelles formes font leur apparition, comme les fictions d'aventure. Dans la foulée du *Débutant*¹⁵ d'Arsène Bessette, le roman de formation, quant à lui, poursuit son évolution, précisément en misant sur la psychologie des personnages.

C'est l'enchevêtrement de ces trois conditions qui donne l'élan à la création des « Romans de la jeune génération ». En 1930, Albert Lévesque inaugure un concours censé récompenser les meilleurs romans écrits par les auteurs émergents¹⁶. En plus

11 Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises/Centre de recherche en littérature québécoise », 1989, p. 197.

12 Jovette-Alice Bernier (1900-1981), Éva Senécal (1905-1988), Rex Desmarchais (1908-1974) et Claude Robillard (1911-1968).

13 Jacques Michon (dir.), *Histoire de l'édition littéraire au Québec au xx^e siècle*, t. I : *La naissance de l'éditeur, 1900-1939*, Saint-Laurent, Fides, 1999, p. 392.

14 La réédition du roman chez Grasset consacre le texte et le nom de Louis Hémon sur le plan international. Voir Adrien Rannaud, *De l'amour et de l'audace. Imaginaire générique et pratique du roman chez trois écrivaines des années 1930 au Québec*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2016, f. 35.

15 Arsène Bessette, *Le débutant. Roman de mœurs du journalisme et de la politique dans la province de Québec*, Saint-Jean, éditions du « Canada français », 1914, 257 p.

16 Né en 1900, Lévesque est lui-même issu de la « génération perdue ».

de la somme d'argent qu'ils reçoivent¹⁷, les récipiendaires du premier concours, Éva Senécal et Claude Robillard, voient leurs textes inaugurer la série. Jovette-Alice Bernier et Rex Desmarchais font quant à eux déjà partie de l'écurie de la Bibliothèque de l'Action française, ce qui facilite la publication de leur roman dans la nouvelle collection¹⁸.

Si, comme le soutient Liette Bergeron, «l'arrivée d'un nouveau type de roman à l'enseigne des éditions Albert Lévesque s'est faite [...] par le truchement du Prix Lévesque lancé en 1930¹⁹», il appert que la collection approfondit ce renouvellement romanesque en lui fournissant d'emblée une identité générique. Bien qu'elle ne soit qu'éphémère, la collection «Les Romans de la jeune génération» repose sur un ensemble de caractéristiques qui vont fonder la sérialité de sa composition et jouer sur sa réception dans le champ. Marqueur déterminant de l'identité commune des textes et de leur valorisation dans une perspective commerciale, le titre de la série indique l'effet de génération qui régit le projet et, de façon plus forte encore, son aspect presque manifestaire, puisqu'il s'agit selon Lévesque de «modifier l'orientation de nos œuvres romanesques²⁰». Sa structure polysémique renvoie à la jeunesse des écrivains qui en signent les titres, à celle des personnages présentés dans chaque récit, et à la communauté de lecteurs à laquelle les œuvres s'adressent. En outre, le nom de la collection joue autant sur l'émergence de nouvelles voix romanesques que sur la rupture engendrée par cette «jeune génération» d'avec les codes régionalistes et nationalistes. En ce sens, la série de 1931 est une ramification, tant extensive que contradictoire, de la collection «Les Romans» qui fait les beaux jours des éditions Albert Lévesque, et dans laquelle se côtoient des auteurs patriotiques comme Maxine, Laure Conan et Blanche Lamontagne-Beauregard. Le paratexte vient d'ailleurs souligner ce rapport d'opposition et d'association entre les deux collections : sur la quatrième de couverture, une liste présente conjointement les séries «Romans» et «Romans de la jeune génération». Chose certaine, au-delà de la stratégie commerciale de Lévesque, qui cherche à élargir son champ d'action et son lectorat, une volonté de prendre de la distance vis-à-vis des grandes tendances qui marquent la fiction romanesque de l'époque s'esquisse au travers de cette collection.

La présentation matérielle des quatre romans traduit cet effort de singularité en matière de proposition éditoriale au Québec. Pour le dire avec Stéphanie Danaux, «Les Romans de la jeune génération» se rapproche visuellement des collections françaises de Fayard et de Ferenczi, et des enjeux économiques qui les sous-tendent :

Les ouvrages [...], destinés au grand public et non aux bibliophiles, se caractérisent par des formats *in-octavo* élancés de dix-neuf à vingt-cinq centimètres et de cent cinquante pages (en moyenne) reliées par un encollage assez sommaire. Les

17 Senécal et Robillard remportent respectivement le premier prix (250 \$) et le deuxième prix (150 \$).

18 Jovette-Alice Bernier, *On vend le bonheur*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, coll. «Les chroniques», 1931, 193 p.; Rex Desmarchais, *Attitudes*, paru dans *l'Almanach de la langue française*, 17^e année, 1932, p. 90-328.

19 Liette Bergeron, *Entre tradition et modernité : le chassé-croisé éditorial d'Albert Lévesque (1926-1927)*, thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2001, f. 77.

20 Albert Lévesque, «La vie littéraire. Romans de la jeune génération», *Almanach de la langue française*, p. 257.

premières de couverture, légèrement cartonnées, sont imprimées en couleurs sur fond jaune à beige. [...] [L]’uniformisation de la présentation et des couvertures s’inscrit dans une optique de production en série, en vue d’une baisse des coûts de production et d’une fidélisation du lectorat²¹.

De même, les illustrations présentées dans les volumes cristallisent l’effet de série, du moins pour les trois premiers titres de la collection (on ne trouve aucune image dans *L’initiatrice*). D’une part, elles sont l’œuvre de deux jeunes artistes, Alyne Gauthier et Jean-Paul Audet, formés à Paris et qui utilisent les techniques modernes de la gravure. D’autre part, et dans la perspective qui nous intéresse, soit celle de la représentation de l’individu et de la vie, elles mettent globalement en scène l’inaction des sujets, la contemplation d’un paysage (particulièrement dans *Dans les ombres*), et la douleur ou la nostalgie des personnages. Comme l’écrit Danaux, «Jean-Paul Audet et Alyne Gauthier privilégient une lecture psychologique des romans, ce qui rejoint l’introspection développée par les romanciers. Les deux énoncés — littéraire et plastique — fonctionnent ainsi selon une belle complémentarité²²». Il est très clair que l’objectif d’«exploiter les richesses universelles du cœur humain, tout en s’inspirant des expériences, des mœurs et des tempéraments canadiens²³» est au centre du travail de l’éditeur, de l’auteur, et de l’illustrateur. Plus largement, l’effet de série suggéré témoigne du développement de sensibilités esthétiques communes dans le champ littéraire canadien-français, ainsi que de leur mise en marché par Albert Lévesque.

La présentation éditoriale des «Romans de la jeune génération» appelle irrémédiablement une lecture épousant l’originalité des fictions. À cela s’ajoute le discours promotionnel dynamisé par les éditions Albert Lévesque, et qui met l’accent sur le caractère inédit, vivant et réaliste des romans. *Dans les ombres* est présenté comme une «étude psychologique de l’âme féminine», tandis que *Dilettante*, à la manière d’une «peinture de mœurs vivante», révèle «les façons de vivre et de raisonner de la jeunesse montréalaise en l’an 30²⁴». Contrairement à la série «Romans» où alternent titres historiques (*Comme jadis*, *La sève immortelle*) et récits régionalistes (*La terre vivante*, *Un cœur fidèle*) à valeur moralisatrice (*Nord-sud*), la nouvelle collection passe pour miser sur l’urbanité, la représentation fidèle d’une époque contemporaine, et surtout, l’analyse introspective.

DU ROMAN D’AMOUR AU ROMAN PSYCHOLOGIQUE : HYBRIDATIONS GÉNÉRIQUES

Sans s’attarder sur le résumé des quatre titres, on remarque que chaque récit fonctionne autour d’un personnage ou d’un couple : Camille L’Heureux (*DO*), Didi

21 Stéphanie Danaux, *L’iconographie d’une littérature. Évolution et singularités du livre illustré francophone au Québec, 1840-1940*, Québec, Presses de l’Université Laval, coll. «L’archive littéraire au Québec. Série Approches», 2013, p. 233.

22 *Ibid.*, p. 238.

23 Albert Lévesque, «La vie littéraire. Romans de la jeune génération», p. 257.

24 [S. a.], «Prix Lévesque 1930», *L’Action française*, 25 juin 1931, p. 6.

Lantagne (*CD*), Jérôme et Andrée (*D*), le narrateur et Violaine Haldé (*I*). Issus de l'élite bourgeoise²⁵, tous espèrent trouver dans l'amour leur propre réalisation. Pour Camille, nouvellement mariée à Robert, cet amour prend toutefois le visage et la voix de l'Américain Richard Smith, ouvrant la voie à la tentation de l'adultère, puis au repentir de l'héroïne. *Dilettante*, pour sa part, narre les insatisfactions et frustrations du couple que forment Jérôme et Andrée, avant que cette dernière ne périsse dans un accident de voiture au cours des dernières pages. Dans *La chair décevante*, «l'accident», en tant que tel, s'est déjà produit : Didi est une fille-mère qui cherche à élever son fils tout en espérant renouer avec l'amour, malgré la réprobation sociale. Enfin, dans *L'initiatrice*, le narrateur essaie d'obtenir les faveurs de la mystérieuse Violaine.

Cette «place prépondérante de l'amour²⁶» dans les titres est marquée par l'échec du couple et, plus fortement, par la désillusion conjugale, à l'instar de ce qu'observait déjà Isabelle Boisclair pour l'ensemble de la prose féminine de l'entre-deux-guerres²⁷. La désillusion prolonge le courant néoromantique amorcé en poésie dans les années 1920, auquel étaient associées Bernier et Senécal²⁸, et dont l'esthétique intimiste centrée sur le sentiment amoureux s'inscrivait dans la foulée des poètes romantiques fin-de-siècle français comme Paul Verlaine, Edmond Rostand ou Anna de Noailles²⁹. C'est également un motif qui cristallise toute une peinture plus pessimiste du personnage de fiction et de ses modes de socialisation, comme on peut l'observer à la même époque dans les romans de Harry Bernard³⁰. Dans ce sens, le cheminement amoureux proposé par le récit conduit à un même dénouement que celui proposé par les néoromantiques, marqué par la mort (*D* et *I*), la folie (*CD*), la résignation (*DO*) ou la mise à l'écart de la société; en d'autres termes, par la dérégulation du sentiment amoureux, celui-ci n'étant pas toujours partagé, ni sincère, ni durable, ni capable de coexister avec la prise de conscience du personnage de sa capacité à agir.

La mise à l'épreuve et l'effritement du sentiment et du discours amoureux se confirment sur le plan formel. Si les quatre romans émanent d'une même matrice générique, celle du roman d'amour (pris au sens où l'histoire racontée est celle de la conjonction du couple hétérosexuel³¹), celle-ci s'hybride avec celle du roman psychologique. Ce dernier, pour le dire avec Patrick Guay et François Ouellet, met en scène

25 À noter que l'action se situe à la campagne ou dans des lieux de villégiature : Lac-Mégantic (*DO*), le sommet d'une montagne dominant Montréal (*I*), la maison de campagne de Lombrevault (*CD*). Dans *Dilettante*, l'action se partage entre la métropole et les escapades en région. Aussi, l'urbanité est à nuancer : elle se vérifie dans la socialisation des personnages (sorties mondaines), mais très peu dans le paysage décrit. Le discours sur la ville en témoigne, comme lorsque le narrateur de *L'initiatrice* déplore les tentacules de Montréal (*I*, 9).

26 Liette Bergeron, *Entre tradition et modernité*, f. 193.

27 Isabelle Boisclair, *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Québec, Nota bene, coll. «Littérature(s)», 2004, p. 92.

28 Pensons également à Rosaire Dion, à Simone Routier, à Alice Lemieux, et aux premiers poèmes d'Émile Coderre.

29 Voir Denis Saint-Jacques et Lucie Robert (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. VI : *Le nationaliste, l'individualiste et le marchand, 1919-1933*, p. 372-376.

30 Harry Bernard (1897-1979) produit plusieurs romans d'analyse, également parus chez Albert Lévesque. Voir Guy Gaudreau et Micheline Tremblay, «L'éphémère consécration de Juana, mon aimée, roman de Harry Bernard», *MENS. Revue d'histoire intellectuelle et culturelle*, vol. XV, n° 2, printemps 2015, p. 49-83.

31 Ellen Constans prétend que, pour qu'il y ait roman d'amour (l'auteur privilégie le qualificatif «sentimental»), le couple doit demeurer «l'élément structurel et structurant du système des personnages et de

une conscience malheureuse aux prises avec des figures d'autorité aliénantes, contre lesquelles elle se sent très souvent impuissante; au mieux, elle parvient à esquisser les promesses d'un changement possible. Mais l'échec auquel aboutit habituellement le héros est en soi une contestation³².

Les stratégies énonciatives, comme la focalisation interne (*D* et *DO*), l'usage de la première personne du singulier (*CD* et *I*) ou l'intégration de formes et de discours de l'intime, comme la lettre (*DO*) et le carnet personnel (*CD*), favorisent cette hybridation. Ce recours à la parole pour accéder au moi de chaque personnage, sur lequel on reviendra plus loin, propulse dans le texte une pensée individualiste qui retourne les mélodrames amoureux sur le personnage lui-même. En découle l'expression, parfois métaphorique, d'une douleur, d'une solitude ou d'un difficile positionnement par rapport à la vie.

Sans s'achever sur la conjonction des protagonistes amoureux, la fin des romans semble décroisée, tiraillée entre un dénouement dysphorique où les protagonistes sont marginalisés et la fin d'un cycle pour le héros ou l'héroïne. Deux tendances peuvent être observées. La première, que condensent *Dans les ombres* et *Dilettante*, s'articule autour du motif du retour. Le repentir de Camille est en soi plus proche de la résignation, puisque l'épouse accepte de réintégrer l'ordre social: «Remplir son rôle de femme, simplement, pour l'homme qui l'aime et dont elle est l'épouse, maternellement pour les petits qui viendront avec leurs yeux pleins de ciel...» (*DO*, 149) Ce n'est pas l'amour qui l'emporte, mais plutôt une société axée sur la reproduction, qui oblige une jeune femme à réprimer ses désirs³³ et à revenir «dans la maison qui semble une ombre de plus parmi celles de la nuit commençante» (*DO*, 150). *Dilettante* s'achève sur un même mouvement effectué à rebours: «Une branche cassée barrait le sentier. Plutôt que de l'enjamber, [Jérôme] revint sur ses pas...» (*D*, 180) Ce thème du retour (vers la maison chez Senécal, vers le cimetière où gît Andrée chez Robillard) marque, à l'instar des points de suspension qui ferment le récit de *Dilettante*, l'immobilisme tragique d'une conscience frappée par le deuil et la nostalgie. La deuxième tendance, observable dans *La chair décevante* et *L'initiatrice*, consiste à faire émerger un espace d'action alternatif, quoique précaire, pour le personnage. À l'issue de son internement, Didi, devenue folle, matérialise dans son carnet ce que Lori Saint-Martin a identifié comme «la promesse d'un nouvel ordre discursif³⁴», et où les images du passé se confondent avec les sensations du présent: «Où est Paul? Lucien a remué sous la terre tantôt. Il m'attend, Lucien... Et Jean Vader aussi m'attend. Là, je comprends...» (*CD*, 134) Privée du stylet dont elle se servait pour écrire, l'héroïne rompt progressivement avec le langage pour amorcer un nouveau cycle de vie, qui la conduit lentement vers la mort. Un même constat guide

l'action» (Ellen Constans, «Parlez-moi d'amour». *Le roman sentimental des romans grecs aux collections de l'an 2000*, Limoges, Presses de l'Université de Limoges, 1999, p. 22).

32 Patrick Guay et François Ouellet, «Introduction», François Ouellet (dir.), *Décliner l'intériorité. Le roman psychologique des années 1940-1950 au Québec*, Québec, Nota bene, coll. «Sciences humaines/Littérature», 2011, p. 7.

33 Véronique Lord, «Rompre avec la norme en 1931. Dans les ombres d'Éva Senécal, lieu d'agentivité, d'écriture et de désir féminin», *Voix et Images*, vol. XXXIX, n° 2, hiver 2014, p. 93.

34 Lori Saint-Martin, «La chair décevante de Jovette Bernier: le Nom de la Mère», *Tangence*, n° 47, mars 1995, p. 122.

l'épilogue de *L'initiatrice*, puisque le personnage principal, après la mort de Violaine, cesse son récit et entreprend de partir : « Tout cela c'est le Passé. Il faut s'arracher aux délicieuses et vaines mélancolies, tourner le dos aux morts, si chers soient-ils. Adieu, vous tous, Adieu, Violaine ! » (*I*, 173) Qu'il se caractérise par le retour (*DO* et *D*) ou le départ (*CD* et *I*), l'excipit table sur l'irrésolution des intrigues sentimentales, accentuant davantage les inconforts existentiels d'un personnage qui ne parvient pas, seul ou en couple, à démêler les fils de son parcours diégétique. Chose certaine, on est loin des clausules apothéotiques propres à la collection « Les Romans », publiée dans les mêmes années chez Albert Lévesque.

Ces rapides considérations invitent à réviser le constat de Patrick Guay et François Ouellet selon lequel l'histoire du roman psychologique au Québec commence avec *Angéline de Montbrun* (Conan, 1884), pour continuer, dans les années 1940, avec les romans de l'inquiétude spirituelle (de Robert Charbonneau, de Robert Élie, d'André Giroux)³⁵. Introduit par Laure Conan — qui conserverait ainsi son statut de « pionnière » —, le genre aurait attendu plus de cinquante ans pour se développer et connaître son essor. Dans une perspective historique, cette conception est discutable, puisqu'elle perpétue un récit marqué par les apories et les processus d'exceptionnalisation. Les « Romans de la jeune génération » le montrent bien, il est tout à fait possible d'observer d'autres « consciences malheureuses aux prises avec des figures d'autorité aliénantes » entre *Angéline de Montbrun* et *Ils posséderont la terre*³⁶, à condition que l'on essaie d'examiner les textes dont elles émanent par le prisme du tour de force esthétique qu'ils représentent, et non comme des œuvres d'introspection « hésitantes et maladroites »³⁷. En outre, il convient de remarquer, avant les années 1940, une pratique du roman psychologique qui s'effectue non pas uniquement à l'aune des œuvres de Fiodor Dostoïevski, de Georges Bernanos et de François Mauriac comme ce sera le cas chez Charbonneau et Élie, mais de celles de Pierre Loti ou d'André Gide. D'ailleurs, le phénomène intertextuel qui ponctue trois des quatre « Romans de la jeune génération » (sauf *La chair décevante*) intègre la présence d'auteurs de romans psychologiques français contemporains ou du xix^e siècle : Maurice Barrès (*I*, 18, 26 et 172), Alphonse de Lamartine (*I*, 41-42), André Gide (*I*, 55 ; *D*, 46), André Maurois (*D*, 7), François Mauriac (*I*, 55), Pierre Loti (*D*, 40 ; *DO*, 11) ou Lucie Delarue-Mardrus (*D*, 85)³⁸. Le titre que choisit Robillard pour son roman, *Dilettante*, est un renvoi explicite aux postures des romanciers français du tournant du xx^e siècle, une « attitude de distance au rôle et au monde qui fait l'originalité des adeptes du roman

35 Patrick Guay et François Ouellet, « Introduction », p. 7.

36 Robert Charbonneau, *Ils posséderont la terre*, Montréal, Éditions de l'Arbre, coll. « Le serpent d'airain », 1941, 221 p.

37 Tel est le jugement de Mireille Servais-Marquois à propos des romanciers de l'entre-deux-guerres : Mireille Servais-Marquois, *L'aliénation en littérature. Le roman québécois*, thèse de doctorat, Liège, Université de Liège, 1977, f. 214.

38 On trouve dans la collection une pratique de « la citation à brûle-pourpoint, sur le mode ostensible du "comme disait", ce qui, au-delà de la coquetterie bourgeoise, a pour avantage d'inscrire le texte au sein de la « mosaïque lointaine d'une littérature ou de la littérature » (Pierre Popovic, « Le mauvais flâneur, la gourgandine et le dilettante. Montréal dans la prose narrative aux abords du "grand tournant" de 1934-1936 », Pierre Nepveu et Gilles Marcotte (dir.), *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992, p. 241 ; l'auteur souligne).

psychologique³⁹». Le roman de Bernier, quant à lui, emprunte de façon nette à la prose gidienne, et particulièrement aux *Nourritures terrestres*⁴⁰ : écriture de l'immédiateté, adresse à un destinataire (le fils ou l'Autre chez Bernier; Nathanaël chez Gide), descriptions de lieux exotiques (Venise chez Bernier; Naples chez Gide).

C'est à la lumière de la littérature psychologique française de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle qu'il faut lire « Les Romans de la jeune génération », collection volontairement ouverte sur les œuvres contemporaines, mais outre-Atlantique, et où les récits psychologiques s'échappent hors de l'espace circonscrit par la littérature consacrée au Québec — l'espace de la communauté, de la terre et de la nation — pour s'approprier d'autres formes, d'autres langages, d'autres façons de lire et d'écrire le monde.

DES AMBITIONS LITTÉRAIRES AUX ATTITUDES ROMANESQUES : LES FIGURES DE L'ÉCRIT

Comme je l'ai évoqué, le roman psychologique se construit, dans cette collection, tout particulièrement à partir de la représentation de l'écrit. Les textes de Senécal, de Bernier, de Robillard et de Desmarchais fonctionnent à partir d'une spectacularisation de l'activité scripturale qui vient appuyer le déploiement d'un « je » et, ultimement, déplacer l'intrigue amoureuse vers une introspection plus personnelle et une expérience plus incarnée de l'existence. Ici, le terme de « figure de l'écrit » peut être commode pour appréhender un large système de représentations de la parole, que celle-ci soit écrite ou lue. Par « figure de l'écrit », je fais allusion à l'inscription de marqueurs de l'écriture, et dont la fonction narrative est primordiale⁴¹. On peut distinguer deux sous-ensembles de figures de l'écrit dans la collection : d'une part, la présence de la littérature par le biais de son personnel (aspirant écrivain, critique, etc.) ; d'autre part, l'écriture, en tant que pratique d'individuation ou de socialisation (correspondance, journal intime, témoignage) et son rôle dans les instances du récit. On en conviendra, l'usage des figures ne constitue en rien ni une nouveauté des années 1930 ni une spécificité des « Romans de la jeune génération ». Toutefois, eu égard à l'effet de série et au projet qui alimente la collection mise en place par Lévesque, la recrudescence de ces figures abonde dans le sens d'une mise en abyme du vivant, particulièrement par le truchement d'un effet de réel émanant de cette autoréflexivité.

Dilettante et, dans une moindre mesure, *L'initiatrice* s'apparentent à des romans de la vie littéraire⁴². Dans ces textes, Jérôme (*D*) et le narrateur (*I*) partagent

39 Rémy Ponton, *Le champ littéraire en France, de 1865 à 1905*, thèse de doctorat, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1977, f. 42.

40 André Gide, *Les nourritures terrestres*, Paris, Gallimard, 1942 [1897], 303 p.

41 Louise Milot et Fernand Roy, « Introduction méthodologique », Louise Milot et Fernand Roy (dir.), *Les figures de l'écrit. Relecture de romans québécois, des Habits rouges aux Filles de Caleb*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval. Série "Recherche" », 1993, p. 10-12.

42 Voir GREMLIN (Groupe de recherche sur les médiations littéraires et les institutions) (dir.), *Fictions du champ littéraire*, Montréal, Cahiers « Discours social », vol. XXXIV, 2010, 142 p.

une même passion pour l'écriture, bien qu'ils se destinent à une tout autre carrière. Le jeune héros de *Dilettante*, finissant en droit et convaincu de « l'aridité » (D, 18) de son futur travail, espère « pouvoir faire un jour de la littérature sa seule occupation » (D, 19). Un tel désir n'apparaît pas chez le narrateur de *L'initiatrice*, destiné à devenir médecin comme son père. Toutefois, le personnage, lecteur invétéré, se plaît épisodiquement à rédiger un sonnet en l'honneur de Violaine (I, 39). Les deux héros ont en commun d'être profondément partagés entre leurs choix professionnels et leur désir d'écriture : chez Robillard, Jérôme « aimait réellement son art, mais il n'était pas assez esthète, assez "buveur d'eau" pour vivre de cet art, et pour le placer au-dessus des préoccupations matérielles » (D, 31) ; tandis que le narrateur, chez Desmarchais, se décide à faire des études dans le seul but de « gagner de l'Argent, avoir une occupation fixe, obtenir un rang social pour mériter Violaine » (I, 94). Ces aspirants à la carrière littéraire, sans œuvre existante, mais manifestant une passion certaine pour les lettres, inscrivent dans la fiction certaines caractéristiques d'un imaginaire de l'écrivain : tantôt, ce dernier est solitaire, retransché sur une montagne lui permettant d'observer le monde et la ville cancanière, trouvant dans la littérature la solution à l'amour et aux délits de jeunesse (I) ; tantôt, il caresse l'espoir d'obtenir la distinction sociale et l'argent nécessaire pour vivre de son art et jouir d'un statut aussi privilégié que décrié (D).

Dans les deux romans, l'écriture — qui plus est, l'ambition qui l'active — creuse le lit des relations sociales. Chez Robillard, elle motive la rencontre de Jérôme avec Renaud Beaudry, littérateur sûr de lui et détenteur des règles de l'*illusio* littéraire, rencontre qui pulvérise les attentes du jeune homme tout en affermissant ses croyances en l'amour. Chez Desmarchais, la littérature, source d'« exaltation » et d'« enthousiasme stérile et fécond » (I, 12), guide les premiers échanges entre Violaine et le narrateur. En outre, les deux personnages ont recours à l'écriture privée, soit un journal intime (Jérôme tient « un grand cahier rouge où s'inscrivaient chaque soir ses impressions de la journée » [D, 31]), soit une sorte de témoignage fait *a posteriori*. Néanmoins, alors que le désir d'écrire s'efface progressivement dans *Dilettante*, il constitue le socle du récit de *L'initiatrice*, puisque le roman est structuré autour de ce « bilan personnel⁴³ » : « Avant le départ [pour l'Europe], dressons le bilan de quatre années et racontons-nous, pour ne jamais l'oublier, l'histoire de Violaine, intimement liée à la mienne [...]. Je reprends le stylo. » (I, 12-13⁴⁴)

Le récit de *L'initiatrice* rappelle ici la parole de Didi Lantagne, dans *La chair décevante*. Le roman de Bernier fonctionne comme un carnet personnel où le personnage féminin note ses anecdotes et ses impressions. Sans datation, ce qui le distingue du journal intime, le carnet laisse libre cours à la spontanéité de Didi, dans une voix qui alterne entre le silence du passé et une langueur chuchotante. Alors que, chez Desmarchais, le témoignage était fait pour le narrateur lui-même, constituant *in fine*

43 Denis Saint-Jacques et Lucie Robert (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. VI : *Le nationaliste, l'individualiste et le marchand, 1919-1933*, p. 399.

44 La structure narrative de *L'initiatrice* éveillera plusieurs soupçons sur la nature biographique de l'histoire, ce que ne démentira pas l'auteur en 1932 : « — *L'initiatrice* est donc une autobiographie ? — Oui, ou si l'on préfère, une confession, un récit vrai. » Edmond Lemieux, « Quinze minutes avec Rex Desmarchais », *Quartier latin*, 14 avril 1932, p. 6.

une leçon de vie («Au terme de ces pages, peut-être posséderai-je une meilleure connaissance de moi-même, de mes forces propres, de mes faiblesses...» [I, 13]), l'écriture de *La chair décevante* est portée par un projet communicationnel, celui de *tout dire* à un destinataire : «De tout ce que tu viens de lire, oui, il y a de cela quinze ans, mon fils : j'ai gardé pour ta vingtième année ce secret⁴⁵.» (CD, 30) Tantôt adressée au fils, tantôt adressée à l'homme qu'elle aime — Jean, l'Autre, Lucien —, tantôt encore adressée à soi-même, la parole féminine chez Bernier, quoique trébuchant sur les non-dits et les points de suspension, figure un acte permettant au sujet de réintégrer, même de façon partielle, l'espace social du langage.

Ni basé sur l'écrivain ni fondé sur le témoignage écrit du personnage principal, *Dans les ombres* condense néanmoins l'amour pour la littérature observable chez Desmarchais et Robillard, et la tentative d'expression de soi lisible chez Bernier. Le rapport à la parole écrite se situe sur deux plans. En premier lieu, Camille n'entend pas faire de la littérature, mais bien vivre en littérature. Force est de constater, au gré du roman, l'incorporation du romanesque dans la focalisation interne de l'héroïne : qualifiée de «petite romanesque» (DO, 30), Camille voit la vie «comme dans les contes de fées» (DO, 52), «à travers les livres» (DO, 61). Empreinte d'un état proche du bovarysme («Pour essayer de combler le vide qu'elle sentait autour d'elle, elle s'était mise à lire éperdument, au hasard, sans direction» [DO, 31]), Camille envisage sa vie comme un roman, ce qui a pour conséquence de spectaculariser le récit. En outre, la deuxième moitié du récit s'ouvre sur un échange épistolaire entre la jeune femme et l'Américain. En même temps qu'elles brisent la narration à la troisième personne, ces lettres représentent la seule prise de parole de l'héroïne : Camille y fait sa déclaration d'amour, s'épanche sur ses tourments, et prend position dans un récit où ses actions priment sur sa voix, absente ou inaudible⁴⁶.

On ne peut s'empêcher de voir, dans les quatre romans, combien l'écriture et la parole des femmes s'accomplissent selon des schémas différents de ceux des hommes. Chez Bernier et Senécal, les figures de l'écrit renvoient à l'intimité, à la sphère privée, aux confidences. Chez Robillard et Desmarchais, l'écriture est associée à la profession, à la sphère publique, elle est un art plus qu'un moyen de communication. Dans tous les romans toutefois, l'écriture ou la lecture impose un autre rapport entre le personnage et le monde. La reproduction des lettres ou d'une pratique quasi diaristique distille un effet de réel qui va alimenter l'introspection autour de laquelle fonctionne le roman psychologique. Quant à la littérature, tant dans sa production que dans sa réception, elle est une porte ouverte sur la rêverie et sur la contemplation de l'autre et de soi ; un prisme d'analyse de l'inconfort qui parcourt l'épiderme des personnages de papier. Remarquons enfin combien cette obsession pour la parole — et la posture «romanesque» qui en découle — n'aboutit qu'à un échec, ou du moins à une interruption de l'écriture et de la lecture. Dans *L'initiatrice* et *La chair décevante*, une fois que la vérité du passé éclate (l'identité du père de Paul, le fils

45 Voir Adrien Rannaud, «Du silence au cri. La parole féminine solitaire dans *La chair décevante*», *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. XXXVII, n° 1, 2012, p. 141-152 ; Fernand Roy, «L'interaction de l'anecdote et de l'écriture. Le double exemple de Jovette Bernier (*La chair décevante*) et Suzanne Lamy (*La convention*)», *Québec Studies*, n° 17, automne 1993-hiver 1994, p. 143-149.

46 Sur l'agentivité de Camille dans le récit, voir Véronique Lord, «Rompre avec la norme en 1931», p. 91.

illégitime de Didi ; les causes du décès de Violaine, victime expiatoire de la faute de ses parents), le personnage délaisse l'écriture. En ce qui concerne *Dans les ombres*, la littérature n'y offre qu'un refuge temporaire aux rêves et à la passion de Camille, forcée de quitter l'Américain pour retrouver son mari. Enfin, dans *Dilettante*, la trajectoire de Jérôme trahit un éloignement vis-à-vis du projet de devenir écrivain, le héros se perdant dans des dédales intérieurs qui accusent un autre projet, celui de vivre.

« VIVRE, VIVRE, DÉSESPÉRÉMENT VIVRE... » : FIGURES DU DÉBORDEMENT

Puisant conjointement aux matrices du roman d'amour et du roman psychologique, balisés par plusieurs types de figures de l'écrit spectacularisant la fonction communicationnelle de la littérature, les quatre romans de la collection portent leur focalisation sur un personnage à la subjectivité affolée. Partagés entre les désirs personnels et les exigences de la société, les héros et héroïnes semblent évoluer dans un tiers espace discursif et pratique. Cette évolution est marquée par un état — permanent ou épisodique — de débordement, au sens où les personnages se situent en dehors des limites du code, que celui-ci soit social ou poétique. Or, c'est précisément dans ce débordement et son déploiement discursif que se cristallise le discours sur la vie et le vivant dans les « Romans de la jeune génération ».

Le débordement se manifeste sous différents aspects. Chez Robillard, il est synonyme d'*échauffement* lorsque Jérôme, à la suite d'un long argumentaire sur ses valeurs et son amour pour Renée, s'excuse auprès de son interlocuteur et mentor Renaud Beaudry : « je me suis encore échauffé, dit-il. J'ai été ridicule... [...] J'ai probablement dit des choses contradictoires. » (*D*, 60-62) Quoique contraint par ses accès de cupidité et par sa volonté de se distinguer socialement, Jérôme accuse, en même temps que son innocence, son emportement hors des cadres de l'argumentation. La peur d'être ridicule ainsi que la contradiction dont il se justifie sont les marqueurs d'une exaltation qui va à l'encontre du dilettantisme de Renaud Beaudry. Chez Jérôme, cette tendance au « hors-limite » définit le cadre d'un malaise intérieur, tant face à l'être aimé que face à l'*illusio* littéraire auquel il prétend accéder. La même exaltation se retrouve dans *L'initiatrice*, par le truchement de grandes envolées monologiques de la part du narrateur : « Ô Violaine, ne crains plus ni la solitude hostile, ni les bruits nocturnes ! Je serai près de toi toujours si tu veux m'ouvrir ton cœur et ne plus me dérober une part de ta vie. » (*I*, 52) Outre les lectures lamartiniennes, c'est la jeunesse qui semble servir de prétexte à de tels échauffements, comme l'écrit le narrateur : « On n'est jamais pervers à vingt ans, mais irréfléchi et révolté contre les contraintes. » (*I*, 55) Ce qui fait écho, bien entendu, à la collection éditoriale et à ses principes esthétiques et sociaux. Dans *La chair décevante* et *Dans les ombres*, le débordement est moins explosif, plus latent, mais surtout bien plus subversif. Dans le premier, Didi est une héroïne languissante, maniant un discours de la sensualité qui dévie des cadres de représentation du féminin de l'époque : « J'allais à l'encontre de toutes les lois naturelles : ma taille trop moulée me faisait honteuse ; mon bras

nu était un péché; le regard des hommes brûlait ma chair; j'étais dans mon cœur la plus amoral des femmes sans m'en douter.» (CD, 16) Dans une langue syncopée et libérée des carcans syntaxiques, Didi conjugue sa féminité et sa sensualité au maternel, ce qui, tant dans le roman que dans le Québec de 1931, est véritablement un comportement de la déviance⁴⁷. Pour Camille, dans *Dans les ombres*, le débordement s'apparente plutôt à une fuite dans la nostalgie :

Camille n'avait jamais su vivre dans le présent. Sans cesse l'avenir miroitant déroulait ses arabesques ou le passé captivait, retenait, inexorable. Quand le jour allait finir, elle voulait le reprendre, l'empêcher de fuir, malgré son vide et son néant. Tout ce qu'elle sentait fini lui mettait à la bouche un goût de cendre et d'amertume. (DO, 34)

Dans les quatre romans, l'échauffement, la sensualité et la nostalgie sont des écarts de conduite, volontaires (*I* et *CD*) ou subis par les personnages eux-mêmes (*D* et *DO*). En ce sens, l'accident de voiture, motif romanesque récurrent de la prose des années 1930 et symptomatique de la fascination pour la vitesse et le progrès technique au Québec⁴⁸, est à lire comme une métaphore des détours sentimentaux et psychiques d'un *je* inquiet. Dans *Dans les ombres*, l'accident, qui apparaît au détour d'une analepse au début du récit, est le résultat d'une « fuite joyeuse » (DO, 32) de Camille et Robert, tout juste mariés et convolant en noces. Dans *Dilettante*, il survient au moment où Jérôme et Andrée se réconcilient (*D*, 174-175). À première vue, le motif de l'accident d'automobile met un terme à une situation amoureuse euphorique. Toutefois, pour le dire avec Klaus-Dieter Ertler, la voiture — et la « *speedomanie*⁴⁹ » qui la caractérise — « crée de nouveaux espaces intérieurs qui fonctionnent comme des microsphères de l'intime⁵⁰ ». En ce sens, la vitesse et la perte de contrôle, étroitement liées au débordement d'une individualité initialement comprimée, mais également à l'urbanité et à la modernité en mouvement, sont les marqueurs symboliques des détours et des sorties de route de personnages en quête d'eux-mêmes.

Dans son article sur la naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise, Lucie Robert écrit très justement : « *Angéline de Montbrun* et *la Chair décevante* ont alors ceci en commun qu'ils proposent aussi bien une esthétique qu'une éthique de rupture. Refusant le point de vue traditionnel, Laure Conan et Jovette Bernier refusent du même coup l'écriture traditionnelle⁵¹. » Ce postulat peut être élargi à l'ensemble des « Romans de la jeune génération ». Dynamisées

47 Voir Adrien Rannaud, « Dire "la ferveur de la sensation". Le discours de la sensualité dans *La chair décevante* et *Les masques déchirés* de Jovette-Alice Bernier », *Voix et Images*, vol. XXXIX, n° 2, hiver 2014, p. 101-113.

48 Klaus-Dieter Ertler, « Automobile-auto-voiture-char : les techniques modernes dans les textes narratifs du Québec des années 1930 », *Voix et Images*, vol. XIX, n° 3, printemps 1994, p. 532-544.

49 Terme qui apparaît dans : Rex Desmarchais, *Le feu intérieur*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « Les Romans », 1933, p. 129.

50 Klaus-Dieter Ertler, « Automobile-auto-voiture-char : les techniques modernes dans les textes narratifs du Québec des années 1930 », p. 544.

51 Lucie Robert, « D'Angéline de Montbrun à *La Chair décevante*. La naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », *Études littéraires*, vol. XX, n° 1, printemps-été 1987, p. 109.

par le débordement, ses figures et ses représentations (la voiture, mais aussi, chez Bernier, le bateau de croisière qui amène Didi en Europe), cette éthique et cette esthétique convergent vers l'*épistémè* de la vie et du vivant dont parle Lamonde; vers ce nœud où s'entrelacent tradition et modernité⁵² au cours des années 1930. Tous les personnages clament leur intention, leur nécessité de *vivre*, à l'instar de Jérôme dans *Dilettante*: «Oui, assister à la vie en spectateur, se ficher de tout, s'endurcir le cœur au point de ne souffrir de rien, je conçois qu'une telle mentalité réduise considérablement la part des déceptions et des désillusions; mais elle limite aussi les instants de bonheur.» (D, 58) Les stratégies formelles, élaborées sur le principe de la parole écrite ou lue, et sur les effets de réel qui en découlent, abondent dans cette tentative de coller à la réalité en jouant sur l'autoréflexivité des supports de l'écriture.

Plus spécifiquement, deux titres symbolisent cette problématisation du *vivant*, vu dès lors non plus comme un thème romanesque, mais aussi et surtout comme un idéal philosophique. En effet, un regard s'impose sur la portée manifestaire que recèlent *L'initiatrice* et *La chair décevante*. Dans l'épilogue du roman de Desmarchais, le narrateur fait le compte rendu de son apprentissage — révélant ainsi le sens du titre du roman, puisque Violaine est «l'initiatrice», celle qui aura permis au héros de comprendre le sens de la vie. Concentrées autour de considérations existentielles sur la connaissance de soi, sur la liberté individuelle, sur la mémoire et le sensible, les dernières pages aboutissent à un même réquisitoire en faveur de la Vie, ici personnifiée et exaltée:

La vie studieuse n'est pas toute la Vie. Aujourd'hui, je le comprends, une force toute-puissante me pousse. Je veux vivre intensivement comme toi, Violaine, et si je secoue sans regret la poussière de mes jours sédentaires, si je m'élance en avant, l'intelligence accueillante et le cœur hospitalier, à qui le dois-je sinon à toi ? (I, 174-175)

L'élan de cette clausule pulvérise la fixité du personnage principal, qui est enfin prêt à partir, et du même coup l'activité d'écriture, puisque le témoignage s'interrompt tout de suite après. Il y a, dans ces dernières phrases du narrateur, la promesse d'une vie en dehors de la littérature — constat paradoxal vis-à-vis du système des figures de l'écrit, mais dans lequel se trouve vraisemblablement une des clés de compréhension de la littérature romanesque des années 1930.

Dans le roman de Jovette-Alice Bernier, l'aliénation de Didi ainsi que sa condamnation symbolique par la société ne tablent pas tant sur son statut de fille-mère que sur le fait d'avoir voulu «vivre, vivre, désespérément vivre» (CD, 62). Faisant un usage de la personnification qui rappelle celui de Desmarchais, l'héroïne exprime tout autant sa méfiance que son amour pour la vie:

On aime le rêve, on aime la féerie, on n'aime pas la vie. Tant pis! la vie, en revanche, nous vole ce qu'on aime. (CD, 21-22)⁵³

52 Yvan Lamonde, *La modernité au Québec*, t. I: *La crise de l'homme et de l'esprit, 1929-1939*, p. 285.

53 Cette même phrase est mise en exergue au début du roman (CD, 9).

Il y a quelque chose de plus fort que le courage, la tendresse, le dévouement, le sacrifice; il y a plus fort que toi, l'Amour, et toi, la Mort; plus fort que tout, plus fort que vous tous, il y a la Vie. (CD, 23)

Le texte de Bernier est rempli de ces aphorismes, ce qui permet de lire le roman sur un ton plus essayistique, ou du moins dans son aspect métadiscursif. En témoigne ce rejet constant des masques du théâtre, de l'inventé, de la « féerie », au profit d'une épaisseur du réel dont le roman tente, entre deux mélodrames, de rendre compte. De même, objet mouvant et difficilement perceptible, jamais stable, la « vie » évoque le rebondissement, la péripétie, le changement : les facettes d'un même ordre littéraire, celui du romanesque et du mélodrame.

Soutenus par un éditeur souhaitant mettre en valeur la production d'une nouvelle génération, Bernier, Senécal, Robillard et Desmarchais investissent en l'espace de quelques mois le roman comme le terrain d'une expérimentation poétique et épistémologique. Par le truchement de stratégies énonciatives qui misent sur les effets de réel et sur la réappropriation de la parole, les récits psychologiques publiés pointent inévitablement vers un questionnement et un repositionnement du sujet dans la vie. L'apport de la collection « Les Romans de la jeune génération », où se condensent des modèles et des figures discursives similaires, comme celle du débordement, se mesure ainsi sur d'autres plans que celui du littéraire. Les quatre romans sont branchés sur les préoccupations intellectuelles, spirituelles, voire politiques qui secouent le Québec de la Crise. En particulier, les deux romans de Bernier et de Senécal sont étroitement liés aux bouleversements entourant la condition féminine. Dans ces deux cas, le débordement féminin, sous les traits de la sensualité ou de la nostalgie, ébranle tout autant l'édifice littéraire national qu'un système social et culturel où le féminin est réduit au silence et à la désincarnation.

À la lecture des « Romans de la jeune génération », il apparaît de plus en plus pertinent d'évoquer le brouillage des frontières entre le réel et la fiction qui agite la littérature canadienne-française d'alors. L'émergence du roman psychologique, tout comme cette récurrence formelle et discursive de « la vie », invite à penser la modernité littéraire sous l'angle de la subjectivité, certes, mais aussi à partir d'un rapport nouveau, et parfois assumé, entre l'histoire vécue et celle représentée dans les textes « d'imagination ». Particulièrement, l'illusion biographique dont les romans ont souvent fait l'objet marque assurément ce que Chantal Savoie nomme, à propos de l'accès collectif des femmes à la littérature, la « réconciliation » d'un « habitus littéraire, des postures littéraires adoptées et des textes produits⁵⁴ ». Le phénomène a déjà été observé chez les femmes⁵⁵, mais une lecture prenant en compte les dynamiques de co-construction des genres masculin et féminin est tout aussi envisageable. Dans le cas de la collection éditoriale publiée chez Lévesque, ce sont Bernier et Desmarchais qui en synthétisent le plus la portée esthétique : la première, par ce souci de « l'inconvention » qu'elle partage avec l'héroïne du roman de 1931 ; le second, en exploitant

54 Chantal Savoie, *Les femmes de lettres canadiennes-françaises au tournant du xx^e siècle*, p. 85.

55 Notamment en regard de l'imaginaire générique de l'époque; voir Adrien Rannaud, *De l'amour et de l'audace*.

une deuxième fois l'autoréflexivité et les thèmes croisés de l'amour, de la littérature et de l'attrait pour la vie dans son deuxième roman, *Le feu intérieur* (1933). Cet élargissement des possibles en matière de postures littéraires et de leurs prolongements dans la fiction pourrait bien marquer, de façon collective, l'avènement d'un type de roman à saveur autobiographique, ouvrant la voie, selon des modalités diverses qu'il resterait à décrire dans une double perspective sociologique et poétique, aux *Demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey⁵⁶, à *La plus belle chose du monde* de Michelle Le Normand⁵⁷, ou au *Beau risque* de François Hertel⁵⁸. En d'autres termes, à un décloisonnement généralisé des formes et des discours romanesques traditionnels, et à l'infusion d'une ferveur pour la vie hors la loi (c'est-à-dire qui déborde des cadres clérico-nationalistes) au sein de l'imaginaire des années 1930.

56 Jean-Charles Harvey, *Les demi-civilisés*, Montréal, L'Actuelle, 1970 [1934], 196 p.

57 Michelle Le Normand, *La plus belle chose du monde*, Montréal, Éditions «Le Devoir», 1937, 249 p.

58 François Hertel, *Le beau risque*, Montréal, Éditions Bernard Valiquette, 1939, 136 p.

+ + +

CHRONIQUES

+ + +

ESSAIS/ÉTUDES

Variations sur le thème de l'engagement

+ + +

ANNE CAUMARTIN

Collège militaire royal de Saint-Jean

Avec l'étude *La résistance en héritage*¹, Rachel Nadon porte un regard neuf sur ce lieu incontournable de la littérature québécoise qu'a été *Liberté*. Un rapide recensement des études parues sur le sujet indique que la critique s'est surtout intéressée aux débuts de la revue, l'examinant le plus souvent jusqu'aux années 1980, portant aussi une attention particulière à la figure de l'écrivain et aux représentations de l'intellectuel qui en émanent. Ce geste critique a construit une sorte de glorification des débuts et a scellé un âge d'or de la revue, discréditant en creux ses suites plus éloignées du politique, et étouffant presque l'avenir de *Liberté* avant même qu'il n'advienne, comme si toute nouvelle orientation ne pouvait qu'être vite dépassée, tout projet différant du passé semblant d'emblée nul et non avvenu. Nadon, en montrant son intérêt critique pour la période actuelle (2006-2011, avec la nouvelle direction de Pierre Lefebvre jusqu'à la veille de la refonte de la présentation visuelle de *Liberté*), ouvre en quelque sorte la revue à son avenir.

La démarche de l'auteure tient en une étude, soignée et intelligente, de la filiation. Elle revient sur les collaborateurs de la première heure, sur les diverses figures tutélaires qui ont modelé la revue pour examiner comment s'est opéré l'héritage. C'est donc à une pensée historicisée qu'on a affaire ici alors qu'est présenté le travail de *Liberté* sous la direction de Lefebvre, faisant de cette nouvelle équipe une génération de collaborateurs avec des influences et des orientations particulières. Si le mot «génération» peut parfois être reçu avec circonspection, il faut convenir qu'il est ici davantage qu'une notion commode. On associe trop souvent cette idée à celle des âges, qui eux, supposément, forceraient la cohérence intellectuelle — ce qui a déjà été vrai lorsque la cohérence intellectuelle au Québec était principalement déterminée par l'éducation et le milieu social. Les facteurs de cette cohérence sont aujourd'hui multiples. Les générations ne se réunissent plus autant autour d'une année de naissance, mais il n'en reste pas moins qu'elles existent dans la mesure où, à un moment, des individus se reconnaissent par une vision du monde, une vision de la littérature en l'occurrence, et une façon de s'y insérer en fonction d'influences

1 Rachel Nadon, *La résistance en héritage. Le discours culturel des essayistes de Liberté (2006-2011)*, Montréal, Nota bene, coll. «Prémices», 2016, 224 p.

choisies. C'est d'ailleurs la beauté des filiations intellectuelles : elles peuvent être choisies. Choies horizontalement si on peut dire, comme réseau d'individus qui témoignent semblablement de leur temps, et qui y agissent aussi semblablement. Réside là la force de penser en communauté, de savoir qui sont ses alliés. Elles sont choisies verticalement aussi par l'élection de prédécesseurs inspirants qui ont tracé une voie, par celle d'un lieu qui fournit un cadre à cette parole commune — ce qualificatif étant bien relatif, car on ne peut croire que chacun des membres fait une profession de foi délibérée et explicite. Le sentiment d'appartenance, au groupe comme au lieu, peut être quelque chose de diffus, de difficilement nommable, mais c'est en somme ce pouvoir d'attraction intellectuel qui supporte l'idée de génération, qui fait qu'un témoin est passé d'un moment à un autre et que le jeu d'influences, au-delà de toutes les précautions rhétoriques d'usage lorsqu'on aborde un concept, est bien réel. Après tout, les vignettes Wikipédia fournissent bien sous certaines figures intellectuelles les sous-titres « influencé par » et « a influencé ». Et si Wikipédia le dit, c'est que ce doit être vrai.

Certes, la réorientation de *Liberté* en 2006 a pu mettre à mal l'idée d'une filiation au sein de la revue, la cohésion des groupes intellectuels dans la période contemporaine étant mise en question par certaines figures tutélaires de la revue, dont Jacques Godbout. Lors d'une table ronde en octobre 2014 où il était question de façon générale de l'état de la littérature québécoise contemporaine mais aussi, en particulier, de la transformation de la revue *Liberté*, Godbout affirmait sans ambages que « le projet littéraire, maintenant, n'est plus générationnel² ». L'auteur du *Murmure marchand* estime que la logique de marché est ce qui caractérise maintenant les manifestations littéraires : la littérature québécoise contemporaine n'aurait plus de rôle référentiel, elle est maintenant considérée comme un divertissement. Les publications se multiplient de façon étourdissante, la durée de vie d'une œuvre tient à peine en une saison, les auteurs sont des individus qui « ne se réclament d'aucune génération particulière et d'aucune aventure esthétique ». Pour preuve, les concepts « publicitaires » de littérature migrante ou LGBT font figure d'avant-gardes dans les médias, et une « littérature-monde de toutes les langues représente le nouvel horizon des jeunes auteurs ». En somme, puisque « le paradigme des générations pour la mise en récit de la littérature [lui] semble fort peu pertinent », il serait difficile de croire qu'une communauté critique, qui s'inscrit tout autant dans le champ littéraire, puisse corollairement mettre en scène une pensée articulée par une logique générationnelle.

Pourtant, à *Liberté*, il existe une tradition de l'ouverture aux points de vue divergents pour autant qu'ils cherchent le même horizon, créant de fait une communauté de pensée. Godbout se plaît d'ailleurs à rappeler son bon mot qui, à ceux qui voyaient cette revue comme une chapelle, répondait que *Liberté* était une « cathédrale » — il y a de la place pour tout le monde. S'il y a une cohérence à *Liberté*, elle ne

2 Jacques Godbout, panéliste de la table ronde « La question des générations dans la pensée de la littérature contemporaine », librairie Le port de tête, Montréal, 3 octobre 2014. En ligne : <http://radiospirale.org/capsule/la-question-des-generations-dans-la-pensee-de-la-litterature-contemporaine> (page consultée le 27 octobre 2017).

tient pas tant aux propos, qu'ils soient nationaux ou idéologiques, mais au mouvement même de son ouverture, de son accueil, qui sert essentiellement de relais entre la littérature et la place publique.

Plus prosaïquement qu'à une cathédrale, c'est à la taverne que André Belleau associait *Liberté*, image qui ne s'est jamais réellement effacée. On y entre, on y circule comme bon nous semble. On y parle fort, puis on retourne dans le monde. C'est à ce mouvement que l'équipe de 2006 a en quelque sorte voulu se rattacher en rapprochant la fonction de la publication de celle de l'agora. Cette affiliation claire distingue l'entreprise de 2006 des autres projets de revues du début du millénaire, qui parfois s'essoufflent rapidement malgré leurs appels insistants mais épars aux nécessaires solidarités. Au contraire, la version de *Liberté* que présente Rachel Nadon fait la proposition d'un engagement structuré par la perspective historique de la revue. Ce n'est pas celui que montrait *Liberté* en pleine Révolution tranquille; il ne s'agit plus d'appeler un nouvel ordre, laïque et axé sur la question nationale, mais d'interroger les impératifs du néolibéralisme et de secouer une culture qui est trop souvent tentée par une logique économique et utilitariste. L'objet de préoccupation diffère, mais le lien — l'attention — à la société est assez semblable. S'il y a une désaffiliation — une distinction, une *trahison* — des prédécesseurs, elle se trouve en regard de la période qu'on pourrait nommer «du repli poétique» dans les années 1990. Le référendum de 1980 a eu des répercussions dans le champ culturel qui se sont lentement cristallisées pour sceller un discours dépolitisé au cours de la décennie suivante, les dossiers thématiques à caractère socioculturel se faisant rares pendant une quinzaine d'années à *Liberté*.

L'ouvrage de Nadon met bien en évidence la préoccupation renouvelée envers les considérations sociales de l'équipe de 2006 par son titre même. L'idée de résistance suppose à la fois un souci devant un état du monde et les différents objets d'adversité à circonscrire, et la promotion d'un idéal que peut présenter le discours littéraire. L'auteure montre trois temps de cette démarche à travers les modes discursifs que sont la ferveur, la lutte et la déraison, présentés par Olivier Kemeid un peu avant l'éditorial «Assoiffés de sens», paru en 2006 dans le numéro consacré à «la résistance culturelle»³. L'intention de Nadon est de situer cette nouvelle prise de parole en examinant le lien entretenu avec l'institution qu'est devenue *Liberté* au fil du temps, en examinant aussi la description de cette nouvelle orientation, tout comme les enjeux discursifs que celle-ci expose.

Le premier chapitre est consacré à la scénographie des éditoriaux de la nouvelle équipe. À partir de différents textes d'Olivier Kemeid, on montre comment se formule l'appel à l'engagement dans la nouvelle mouture de la revue. Ces textes deviennent programmatiques, ils remplissent en quelque sorte une fonction de manifeste en établissant les jalons de la *scène d'énonciation* qui se donne à reconstruire. L'auteure explique bien les paramètres de la *scène englobante* qu'est le champ des

3 Olivier Kemeid, «Pour une nouvelle trahison des clercs», *Liberté*, vol. XLVII, n° 2, mai 2005, p. 111-121, dossier «L'intellectuel sans domicile fixe». Ces idées sont reprises rapidement pour représenter l'ensemble de la nouvelle démarche de la revue: [Comité de rédaction], «Assoiffés de sens», *Liberté*, vol. XLVIII, n° 3, septembre 2006, p. 3-5, dossier «La résistance culturelle».

revues, non par les objets de discours qu'elle susciterait, mais plutôt par ce que le type de discours qu'elle permet crée et limite à la fois. Une fois ce passage contextuel franchi, on arrive à une explication plus intéressante et pertinente qui est celle de la *scénographie* ou, en d'autres mots, à un commentaire sur le repositionnement du discours de *Liberté* elle-même. En exposant le texte d'intention de *Liberté* en fonction de ce troisième élément de la topographie du discours chez Dominique Maingueneau, Nadon montre la tension qui s'installe dans l'historicisation de la revue. Un groupe, lorsqu'il s'« empare » d'une revue, « induit une comparaison » avec les manifestations précédentes et « réactive la mémoire du lieu » (41). C'est donc la fonction des textes d'intention des revues qui est appelée à l'évaluation, ces derniers étant conçus comme des éléments de démarcation générationnelle presque indiscutables. Nadon parcourt rapidement la fortune de *Liberté* en fonction des différents comités de direction qui se sont succédé. Il faut noter au passage que l'auteure réalise une synthèse de l'histoire assez vaste d'une institution littéraire, mais plusieurs éléments critiques intéressants sont repoussés dans les notes de bas de page alors qu'ils mériteraient d'être intégrés au corps de la démonstration. À titre d'exemple, le commentaire de Laurent Mailhot dans un article paru en 1991 qui déplorait déjà l'atténuation de la verve des essayistes de *Liberté*, qui s'égarent parfois « dans la dérision systématique, dans les polémiques artificielles ou, au contraire, dans une apparente démission éditoriale » (40-41). Le survol qu'effectue Nadon montre d'ailleurs qu'au fil de ses transformations, la revue apparaît comme « scène "héritée" » (42), le lieu devenant un enjeu, et ce même hors des textes d'intention qui servent en quelque sorte de figures d'insistance ou de matériau plus facilement manipulable pour les études critiques.

Le second chapitre, intitulé « “Penser par soi-même” : une communauté d'héritiers dévoyés », présente quant à lui la façon dont cette génération à *Liberté* s'est située par rapport à ses prédécesseurs. La figure de l'héritier qu'incarnent les collaborateurs de cette période se constitue par « l'activation d'un signe autonome qui fonde une interprétation du texte » (67), façon dont apparaît le geste symbolique de la réception d'un legs culturel au sein de cette institution. Déchirés que sont ces collaborateurs entre le devoir de conquérir un héritage et l'obligation de le trahir, leur geste d'affiliation se fait dans la construction toute rhétorique d'une image de soi. Nadon choisit des exemples éloquents, que ce soit de façon large, dans le champ littéraire, ou au plus près de la revue. Le numéro consacré à Arthur Buies, en permettant des lectures du lien entre politique et littérature, donne l'occasion d'afficher des valeurs — le courage, la combativité, l'insubordination intellectuelle — dont *Liberté* veut faire la promotion et qui, en retour, permettent de la caractériser. Plus directement, le legs se fait aussi par rapport aux équipes précédentes. Le débat qui s'est tenu entre Olivier Kemeid et Jacques Godbout aussi bien dans *Le Devoir* que dans *Liberté* permet de redéfinir la position de la revue. Alors que Godbout représente l'intention initiale de *Liberté*, et bien que l'équipe de 2006 veuille se rapprocher de la pratique littéraire proche de la société qui était caractéristique de cette intention, des révisions s'imposent. La nostalgie de Godbout veut établir la période de fondation comme l'époque où il y avait « une cohésion extraordinaire et un rêve partagé dans la société » (78). Ce rêve est intimement lié à l'accession au pouvoir du Parti québécois en 1976, ce que critique Kemeid, qui voit moins là le désir d'une libération des

anciennes contraintes que la simple mise en place d'un nouveau pouvoir. Les effets de l'immigration auraient pour Godbout anéanti les démarches qui consolidaient la culture québécoise puisque le présent, « inquiétant et complexe », « ne porte plus les traces du passé » (81); pour Kemeid, plutôt, et pour la nouvelle équipe de *Liberté*, « le passé est à relire et à réécrire; c'est la disparition de la culture de l'espace public qui pose problème » (81). Si le but reste le même pour ces deux époques de *Liberté*, la nuance impose un changement de méthode qu'on imagine bien une trahison pour Godbout. La réécriture de l'histoire et le rapport à la culture se définissent maintenant à partir des marges de la société québécoise, et le devoir de mémoire est essentiellement une réinvention des héritages qui refuse le cantonnement national pour intégrer les contributions diverses à la culture québécoise. Enfin, Nadon aborde la forme de l'hommage comme un procédé de resituation générationnelle, voire de trahison du legs. Les numéros bilans⁴ scellent l'espace de la connaissance; l'héritage se donne comme en un bloc qu'il convient de ciseler pour mieux en voir les constituants. La rétrospective, après avoir opéré une sélection, après avoir proposé fortement aussi une manière de lire ses prédécesseurs, crée un pont, voire une uniformisation, entre le passé et le présent. Ces numéros, plus que de simples hommages, « montrent comment l'héritier se construit à partir des bilans critiques et avec une chronotopie de l'"après", de la coupure, du retour et de l'adieu » (99). C'est en somme — c'est moi qui infère ici — une façon d'utiliser le passé puis de le confiner à un temps révolu pour pouvoir occuper librement l'espace discursif actuel.

Le dernier chapitre montre *Liberté* en lectrice. Les figures tutélaires d'écrivains remplissent une fonction d'autodéfinition, et Nadon observe de quelles manières les écrivains et les œuvres citées s'inscrivent dans les numéros, de même que les enjeux (idéologiques, critiques, légitimants) que cela suscite. Au cours des cinq années examinées, seulement quatre écrivains sont mis en valeur dans trois numéros: René Char/Hervé Bouchard, Arthur Buies et Nikos Kachtitsis. Ils ne constituent pas pour autant des ancrages fondamentaux de la pensée littéraire de la nouvelle équipe comme peuvent l'être Aquin et Borduas. Nadon mène une analyse comparative minutieuse entre les époques: ces deux « pères » ne sont pas convoqués jadis et maintenant de la même manière, n'ont pas la même signification. Ils disaient la reconnaissance d'un apprentissage mené par les essayistes; ils sont maintenant appelés pour montrer le lien qu'ils entretenaient avec *Liberté*, son histoire et les idéaux qu'elle veut mettre au jour, permettant une économie du discours en véhiculant un imaginaire et une axiologie qui leur sont propres mais qu'on peut présenter à nouveau sous un angle politique:

L'œuvre n'est pas citée, analysée et étudiée pour elle-même, pour son caractère national, sa complexité formelle ou selon un angle de lecture qui en révélerait un aspect insoupçonné. C'est plutôt à partir d'une refiguration de l'écrivain choisi, des valeurs qui lui sont attribuées, que sont lus les enjeux culturels et politiques. (129)

Ainsi, Aquin permet de concevoir le devenir de la littérature et de la société québécoises, d'une part en fonction d'une tradition d'achoppement de lecture et, d'autre

4 Il s'agit de numéros qui cherchent à aborder sous différents angles des sujets parfois sensibles.

part, en fonction d'un héritage de la revue, comme si Aquin, objet privilégié de la première *Liberté*, accordait quelque droit d'initiés à même de révéler une vérité sur le rôle social de cette figure d'écrivain. La *fonction Aquin* remplacerait en quelque sorte la nécessité de lire l'œuvre, mais sa représentation dans le champ littéraire supporterait la mobilisation sociale que veut promouvoir la nouvelle *Liberté* par l'intermédiaire de la littérature. De la même manière, les figures de Borduas et de *Refus global* sont comparées, et Nadon indique leur *utilité* plus cruciale dans la période actuelle de la revue. Si on accorde moins d'importance au travail pictural de Borduas, une plus grande place est dévolue au manifeste et à la transition qu'il a appelée. Recourir au manifeste sert l'exposition d'une éthique de la littérature, une façon de montrer « la nécessaire et éclatante opposition à l'immobilisme ambiant, aux idées reçues et à la servitude du pouvoir » (149). Cela sert aussi de contre-exemple. Au fil des décennies, le Québec aurait perdu de vue l'héritage du manifeste et de *Liberté* sur les possibles qui auraient pu advenir si les acteurs culturels — ceux de la littérature au premier rang — avaient été plus vigilants. En somme, ces « pères » servent dans la mesure où ils sont ramenés à l'actualité et aux problèmes socioculturels qu'il convient de signaler par le discours littéraire. C'est à travers eux que se rend visible le geste de résistance nécessaire.

C'est un portrait assez complet que brosse Rachel Nadon de la situation de *Liberté* entre 2006 et 2011, de la posture d'héritiers de ses principaux collaborateurs et de sa direction. Quel héritage cette génération est-elle prête à léguer ? Pour ce qui est de la revue elle-même, l'année 2012 a été le moment d'une refonte complète de sa présentation visuelle comme de son organisation, mais la revue demeure fidèle à la directive de l'attention au monde et de l'engagement explicite établie dès 2006. Plus largement, il est permis de croire que *Liberté* a débordé de son cadre, certains collaborateurs importants de son mi-parcours étant au plus près d'autres revues littéraires comme *L'Inconvénient* et *Contre-Jour*. Si certaines trajectoires individuelles mériteraient d'être étudiées (celles de Yvon Rivard et de François Ricard entre autres), la comparaison que présente Nadon entre les lieux que sont *Liberté* et ces autres revues semble parfois artificielle. Certes, ailleurs on fait autre chose. Il n'est pas toujours facile de saisir à quoi sert cette comparaison qui ponctue les chapitres et clôt l'ouvrage au-delà d'une sorte de glorification camouflée de *Liberté*. On sort de cet ouvrage avec la claire compréhension d'une complexe filiation qui se joue à la fois sur les plans politique et esthétique, mais aussi à travers des discours explicites et implicites. L'héritage est lourd en effet dans l'histoire de *Liberté* et, s'il est vrai que ses fantômes sont partout, il est surtout de bon ton de dire qu'ils sont encombrants. Je ne le crois pas deux secondes. Car la beauté des filiations intellectuelles, c'est en effet qu'elles peuvent être choisies.

ROMAN

À la première personne qui m'écouterà

+ + +

DANIEL GRENIER

Université Laval

Fanie Demeule, Kevin Lambert, Antoine Charbonneau-Demers. La première est née en 1990, le deuxième en 1992, le troisième en 1994. Ils publient tous trois leur premier roman, respectivement chez Hamac, chez Héliotrope et chez VLB. Des romans courts, à l'imagerie incisive et aux propos cyniques, que les critiques ont qualifiés de « coup[s] de poing », et dont les auteurs ont été vus, qui comme une « surprise », qui comme une sorte de « prophète de la destruction ».

Le fameux « coup de poing », on sait ce qu'il veut dire. Il est utilisé la plupart du temps pour décrire des récits de fiction ou d'autofiction assez courts, qui (pour utiliser un autre cliché à la peau dure) ne nous laissent ni indemnes ni indifférents. Le texte, ici, est considéré comme presque dangereux, au sens où il nous « frappe de plein fouet » en nous révélant des choses (sur nous, sur notre société) qui étaient jusque-là restées taboues. Nous ne serons plus les mêmes après la lecture : le livre nous aura changés. Et il nous aura donné l'envie de changer le monde. Ce n'est pas tant la prose qui claque (elle peut même être assez classique) que le *sujet* qui agit comme un électrochoc. Demeule, dans *Déterrers les os*¹, s'intéresse aux troubles alimentaires qui affectent la vie d'une jeune femme et vient interroger notre rapport maladif à la nourriture. Ce qui s'ouvre comme la confession d'un individu en lutte avec des démons bien personnels se transforme rapidement en une charge acerbe contre la façon que nous avons tous et toutes de consommer et de jeter.

L'impression de « surprise », voire de « révélation », émerge de l'idée qu'on se fait souvent des jeunes écrivains et écrivaines qui publient pour la première fois : ils sortent de nulle part, tout en arrivant à point nommé, et cette sortie est éclatante, aveuglante, parce qu'on ne l'avait pas prévue. Personne ne nous avait averti qu'un tel talent précoce se dissimulait dans les combles de l'édition québécoise. Antoine Charbonneau-Demers, avec ses vingt-trois ans et son prix Robert-Cliche du premier roman pour *Coco*², fait ici figure d'exemple, lui qui précise en entrevue avoir

1 Fanie Demeule, *Déterrers les os*, Québec, Septentrion, coll. « Hamac », 2016, 112 p.

2 Antoine Charbonneau-Demers, *Coco*, Montréal, VLB éditeur, 2016, 215 p.

le « syndrome de l'imposteur », puisque son ambition principale est d'être acteur de théâtre³. L'écriture romanesque devient par le fait même une sorte de seconde peau que l'on enfle avec un naturel qui fait son effet, qui semble couler de source.

De son côté, Kevin Lambert a asséné plus d'un coup de poing, d'après ce que je lis dans les journaux, avec *Tu aimeras ce que tu as tué*⁴. De nombreuses critiques se sont dits sonnées par la prose cinglante du jeune romancier, ainsi que par les idées véhiculées dans l'œuvre, laquelle aurait ni plus ni moins la force de frappe d'une salve de mitraille. Le ton « apocalyptique » se retrouve chez Lambert dès le titre, en effet, qui annonce, à la fois par son adresse à un interlocuteur (« Tu ») et par l'usage du futur simple, un avènement dont la complexité reste à voir, un carnavalesque revirement des valeurs : la mort et l'amour, intervertis, chamboulés.

+

Ces trois-là partagent bien sûr davantage que les lieux communs malheureux de la critique impressionniste. Si je les ai réunis ici, c'est pour examiner un des aspects de leurs livres, soit leur narration autodiégétique au présent de l'indicatif. En critique romanesque, la voix narrative n'est peut-être pas l'élément qui soulève le plus de passion, elle perd souvent au change contre l'intérêt porté au récit et à la force des images ; mais pour moi, rien n'apparaît plus important et stimulant que de se pencher sur cette dimension particulière de l'œuvre. Il s'agit d'un choix opéré par l'auteur ou l'auteure, une décision délibérée et consciente, qui permet sans aucun doute, sinon de comprendre sa portée, au moins d'analyser le projet d'un livre donné, la direction qu'il a prise et sa destination ultime.

Chaque fois que je rencontre ce type de narration, je suis étonné et fasciné par ce « je » qui s'exprime au présent. Demeule, Lambert et Charbonneau-Demers ne sont pas les premiers à s'en servir, bien au contraire. Ils participent d'une esthétique prise par plusieurs en littérature québécoise, celle de l'intimité et de la proximité entre narrateur et narrataire que permet la première personne. Dans ma chronique précédente⁵, je mentionnais ce même type de narration dans le cas du roman de Christian Guay-Poliquin, *Le poids de la neige* (La Peuplade, 2016), et je n'ai de cesse de le croiser chez les nouvelles plumes faisant leur entrée dans le milieu littéraire. Chez Chloé Savoie-Bernard, Nicholas Giguère, Katherine Raymond, Steph Rivard, etc. C'est le caractère profondément indécidable de cette voix narrative qui m'intéresse ici, sa nature flottante qui oscille entre la pensée qui se construit en direct et l'écrit rétro-spectif et analytique.

Observons les incipits.

Chez Demeule : « Je t'ai déjà dit que je suis arrivée légèrement d'avance. Je pèse quatre livres. Je bronze sous l'incubateur pendant un bon moment, intubée comme un petit poulet qu'il faut vite engraisser. Une fois sortie de l'hôpital, je ne reste pas

3 Voir Marie-France Bornais, « Une candidature de dernière minute qui s'avère payante », *Journal de Québec*, 9 octobre 2016, en ligne : <http://www.journaldequebec.com/2016/10/09/une-candidature-de-derniere-minute-qui-savere-payante> (page consultée le 10 octobre 2017).

4 Kevin Lambert, *Tu aimeras ce que tu as tué*, Montréal, Hélio tropé, 2017, 209 p.

5 Daniel Grenier, « Sous la neige et les bombes », *Voix et Images*, vol. XLII, n° 2, hiver 2017, p. 161-167.

chicot longtemps. Je tête sans arrêt.» (9) La temporalité de ce passage est paradoxale, puisque ce qui commence par une adresse à un «tu» qui évoque un temps passé, en l'occurrence celui de la naissance, est aussitôt suivi par une description en direct des événements vécus durant cette naissance. La narratrice, ici, *pense* des choses tout en les *évoquant* simultanément. Autrement dit, elle *est* ce bébé qui dit un peu plus loin : «Je suis un bébé en mode aspirateur» (9), tout en étant la personne adulte qui regarde ce bébé en retranscrivant ce qu'il pourrait avoir pensé. Ce double état sera reconduit tout au long du livre, et l'effet de distance s'amenuisera à mesure que le temps du récit et le temps de l'écriture se rapprocheront. Demeule, en optant pour ce temps grammatical, construit sa narration sur l'idée du souvenir qui hante, qui prend plus de place que la réalité présente, jusqu'à envahir à la fois l'esprit et la mémoire.

Ensuite, chez Charbonneau-Demers : «Mon père stationne la voiture devant l'ancien presbytère, où deux ombres discutent à la fenêtre derrière un rideau de dentelle jaune. Il avait refusé de me dire où il m'emmenait, et il s'était mis à pleuvoir sur le chemin. Il a la peau du visage trouée, mon père, criblée de remords et d'attente.» (9) Encore une fois, c'est à une double temporalité que l'on a affaire ici, alors que ce père et ce fils se font face dans la voiture et dans l'écriture. Au moment décrit, le narrateur, qui sera plus tard surnommé Coco, a une dizaine d'années, mais ses observations (sur le visage de son père, sur ses joues creusées par les remords) sont celles d'une entité nécessairement plus mature, aux propos plus acérés, en contrôle de ses métaphores, qu'on ne rencontrera jamais vraiment à l'intérieur de l'économie du livre. Cette entité sera toujours présente, pourtant, dans les propos tenus par le narrateur-enfant, dont la voix sera marquée d'un côté par une naïveté reproduisant l'immaturité et de l'autre par un sens de l'ironie et une causticité attribuables au détachement du souvenir.

Finalement, chez Lambert : «Dans la classe, la professeure entre. Elle porte une canne et son autorité fêlée, on rit d'elle dans son dos, la vieille sorcière, on est en deuxième année.» (11) Par l'inversion syntaxique assez osée et le zeugme (autorité; canne) qui la suit immédiatement, on constate illico que le narrateur, ici, est à la fois très proche et très loin de ce qu'il raconte. On a affaire en même temps à un gamin ayant du mal à contrôler ses figures de style, qui se moque de sa professeure avec ses camarades de classe, et à un jeune écrivain en pleine possession de ses moyens, qui revient sur des événements du passé. Impossible de savoir lequel des deux est réellement aux commandes de la narration, puisque Lambert s'amuse à brouiller les pistes constamment : ce que nous lisons est-il *écrit*, *composé a posteriori*, où est-il simplement vécu ? Contrairement à ses collègues Demeule et Charbonneau-Demers, toutefois, Lambert sème ici et là des traces assez explicites d'un temps de l'écriture postérieur. Son narrateur nommé Faldistoire y va de phrases énigmatiques comme : «Plus loin dans l'histoire, je serai confronté tous les jours à ses folies fantomales quand ma mère mourra et que je serai forcé d'aller vivre chez mes grands-parents, à Rivière-du-Moulin, jusqu'à mes douze ans.» (32) Rapidement, d'ailleurs, la temporalité du récit de Faldistoire se fait délibérément brumeuse, alors que différents moments sont racontés simultanément.

Ces quelques particularités narratives apportent avec elles ce qu'il convient d'appeler un mode commun : celui de l'onirisme. Cette première personne du

singulier qui s'exprime, en effet, c'est celle qu'on utilise quand on décrit un rêve, et les récits qui m'occupent ici ont tendance à passer du réalisme le plus cru au sur-réalisme assumé, sans avertissement. C'est-à-dire qu'ils portent en eux la promesse d'un univers diégétique auquel les lecteurs adhèrent au départ, mais qui pourrait se déglisser d'un moment à l'autre pour sombrer dans le rêve ou le cauchemar. De la même manière que la temporalité du récit et celle de l'écriture tendent à fusionner, le réel et le fantasme s'imbriquent jusqu'à devenir inextricables. Une scène de *Déterrés les os*, de Demeule, est particulièrement éloquente à cet égard, alors que la mort s'immisce soudain dans le récit de vie de cette jeune femme qui a pris la parole pour nous décrire son angoisse existentielle. De vivante, elle passe à morte et devient un *corps*, tout en conservant la faculté de ressentir et de dire :

La journée a été chaude et le temps est pesant. Ça sent les herbes fraîchement fauchées. J'ai les écouteurs enfoncés dans les oreilles. Ma mère apparaît dans le cadre de la porte patio. Le souper est prêt. Je ne bouge pas. Ma mère s'impatiente, me crie dessus plus fort. Je reste immobile, une revue ouverte sur les genoux. Ma mère sort, elle s'avance vers moi en maugréant contre les maudits écouteurs parce qu'il faut toujours s'époumoner à cause d'eux.

C'est là qu'elle se rend compte que quelque chose cloche. Elle s'arrête. Observe l'angle erratique de mon cou, ma tête tombée sur le côté, détachée. Sa main s'empare de mon épaule pour la secouer. Mon corps s'affale, révélant mon visage aux orbites blanches et à la bouche béante.

Ma mère recule d'un bond en hurlant.

Mon père intervient, me brasse comme on secouerait un pommier et mon crâne revole dans tous les sens. Un peu de bave gicle sur ma joue. Mon père répète « Non, non, non, non. » Mon frère et ma sœur se lèvent de table, mais restent hébétés derrière le portique entrouvert. Ma mère gît au sol.

Une bruine légère se met à tomber. Mon père renonce. C'est fini. Les pages de ma revue *Seventeen* tournent sous les bourrasques de vent, zootrope de nymphettes sveltes et souriantes.

On étend mon corps dans le gazon ras et piquant, tapissé de pissenlits chiffonnés. Mon père m'enroule dans la toile de protection de la piscine hors terre. Il laisse seulement émerger mon visage au bout, parce que c'est la dernière chose que l'on veut voir disparaître chez quelqu'un. On pleure autour de mon suaire, sauf ma mère qui demeure évanouie.

À trois, ils hissent mon corps dans le sapin derrière chez nous, sur ses hautes branches qui donnent en plongée sur la fenêtre de la cuisine. Lorsque ma mère fera la vaisselle ce soir, ce sont mes yeux qui l'éclaireront. Mon visage s'émaciera de plus en plus, jusqu'à s'effacer définitivement. (108-109)

On pourrait presque entendre la voix qui ajoute au début de la scène : « J'ai fait un rêve bizarre... je te le raconte. » Et pourtant, non. Ici, comme chez Lambert et chez Demers-Charbonneau, c'est dans le non-dit que se jouent la disparition soudaine des repères et la dissolution d'une identité. Cette façon de faire se rencontrer la réalité et le fantasme, de les mettre sur un même plan, de les faire se croiser jusqu'à

assumer une seule et même forme, un seul et même ton, sert à illustrer l'arbitraire du monde, voire son absurdité. Demeule et ses collègues assument volontiers ce nivellement : en-dehors de celui-ci, point de salut, point de littérature. La vie d'un individu ne saurait se résumer aux événements réels qui la ponctuent, il faut également en montrer les illusions, les fantasmes et les fantômes. De là le ver solitaire qui dévore tranquillement mais sûrement les entrailles du narrateur de *Coco* ; de là les enfants revenants qui peuplent la ville de Chicoutimi, dans *Tu aimeras ce que tu as tué*, et qui y reviennent pour mieux la faire exploser.

Paradoxalement, ces livres qui carburent à l'onirique et à l'incantatoire puisent leur force d'évocation dans la multiplication des effets de réel. L'usage d'anthroponymes, par exemple, est très important, dans la mesure où il vient contrebalancer l'anonymat ou l'absence de personnalité tangible des narrateurs, ou encore le flou entourant les lieux du récit. Lorsque, dans *Coco*, les personnages se mettent à imiter les prouesses physiques d'Anne-Marie Losique (58), c'est la communauté télévisuelle québécoise qui est sollicitée et qui nous offre un point d'appui où poser l'indécidabilité de cette petite ville éloignée des grands centres, là où se situe l'intrigue — cette ville, jamais nommée, désignée simplement par le syntagme péjoratif « racoin du monde » (17). À l'inverse, dans *Tu aimeras ce que tu as tué*, c'est le « racoin » lui-même qui fait office d'effet de réel catalyseur : la ville de Chicoutimi, plus que sommairement nommée, devient un personnage de l'histoire, une entité tentaculaire, créant une disparité non seulement avec la description des événements aussi terrifiants qu'abracadabrants qui y ont lieu, mais également avec l'existence réelle de la ville dans la topographie québécoise. Sans parler du fait que le narrateur choisit délibérément de semer la « destruction » (210), comme il le dit lui-même, à Chicoutimi, un espace géographique abondamment investi ces dernières années par des écrivains québécois ayant connu le succès, comme Geneviève Pettersen, Samuel Archibald et Larry Tremblay. Sous la plume de ces derniers, la ville du Saguenay n'était pas carrement glorifiée, mais on en exploitait le caractère quasi mythique, sa force d'évocation dans l'imaginaire social du Québec. Il va sans dire que c'est dans un tout autre registre que Kevin Lambert assène ses « coups de poing », en forme de scènes brèves, souvent violentes, qui se lisent comme des tentatives virulentes de révéler une vérité enfouie non pas dans notre imaginaire collectif, mais plutôt dans notre inconscient collectif : nous vivons dans une société qui repose sur des apparences et des faussetés. Sous ce vernis craquelant se cache notre véritable nature homophobe, raciste et toujours prête à écraser le plus faible. Lambert a également recours, comme Charbonneau-Demers, à des références culturelles communes, souvent choisies pour leur aspect populaire, voire « cucul ou kitsch », nous permettant par le fait même de nous approprier le discours lapidaire du narrateur tout en créant une distance salutaire entre les critiques de celui-ci et notre propre rapport au monde :

Toutes les fois qu'elle est nommée, elle lève son grand sourire plein de gencives pour aller montrer son nouveau linge et son beau t-shirt Mixmania devant tout le monde, et c'est d'une insupportable injustice de la voir remporter tous les honneurs, alors que plein d'élèves normaux auraient pu aussi gagner un certificat et les billets de cinéma donnés avec. (94)

Oscillant constamment entre le mépris puéril de l'enfant (proche de l'intimidateur) et le rire sardonique de l'écrivain (proche du juge), le narrateur s'en tire à bon compte : sa misanthropie est justifiée, on la lui a injectée de force depuis sa naissance.

+

Stylistiquement parlant, les trois œuvres sont similaires, mais n'ont pas toutes le même impact. Par l'entremise de leur narration, toutes trois partagent un désir de créer à la lecture un effet d'instantanéité et de proximité. Le mode onirique y est privilégié dans la mesure où celui-ci procure une profondeur aux événements mondains qui font et défont une vie humaine. J'aimerais insister, en terminant, sur certaines caractéristiques qui distinguent les démarches respectives de ces jeunes écrivains. C'est à travers ces distinctions que se révèlent les forces de chacun de ces romans.

Les dialogues de Charbonneau-Demers, par exemple, sont extrêmement efficaces, rendus dans une oralité qui fait honneur à l'oreille du jeune écrivain. Non seulement sont-ils efficaces d'un point de vue esthétique, mais ils sont aussi extrêmement importants dans le rythme du récit, agissant presque comme de la ponctuation. Intercalées entre des blocs narratifs où l'écriture se fait plus conventionnelle, les lignes de dialogue sans incises dans *Coco* jouent d'abord sur les contrastes et les différents registres, ne souffrant ni du maniérisme qu'on retrouve souvent dans les romans québécois, ni de la grandiloquence souvent associée aux dialogues de théâtre. Bien sûr, pour revenir à mes lubies narratologiques, on finit par se demander si ces paroles sont simplement *prononcées* dans le présent du récit ou si elles sont *écrites* dans le futur de l'écriture, mais ça n'enlève rien, au bout du compte, à leur exactitude. Voici un exemple, parmi tant d'autres, où on arrive à ressentir d'une manière très directe la complexité des sentiments de la mère du narrateur :

- Tu vas pas le faire ?
- Pourquoi pas ? Si j'ai besoin...
- Tu vas le faire ?
- Je sais pas, oui...
- Est pas barrée de te demander ça... Je peux pas croire... Ça fait des mois que je te dis que ça serait plus beau court, pis tu m'écoutes pas, pis là une bonne femme inconnue t'a convaincu...
- Mais j'ai pas vraiment le choix.
- Oui, t'as toujours le choix mon amour.
- Ben ça me tente.
- Crisse... Tu vas te faire marcher sur les pieds toute ta vie, mon grand.
- Toi aussi tu veux que je me les fasse couper !
- OK, fais ce que tu veux... Mais on la connaît pas, cette coiffeuse-là, elle est peut-être vraiment mauvaise.
- Maman...
- Quoi «maman»? Y'a pas de «maman», tu fais ce que tu veux, je t'ai dit.
- T'es fâchée.
- Non, c'est correct, je t'ai dit. (25)

Du côté de Demeule, c'est la fluctuation entre les marqueurs de la culture d'élite et de la culture populaire qui étonnent et détonnent. Avec l'assurance post-moderne d'une écrivaine qui ne boude pas son plaisir bien qu'elle relate des événements lourds de conséquences, Demeule n'hésite pas à superposer les nombreuses influences (littéraires ou autres) qui sous-tendent son écriture, en multipliant les références et les hommages. Ici, c'est Hubert Aquin qui est subtilement cité, alors que la narratrice « retourne au fond des choses » (37) ; là, c'est la vie parallèle créée par le jeu vidéo *Les Sims* qui provoque la découverte par la narratrice de Marguerite Duras et des vies parallèles que son œuvre nous offre : « C'est plus décourageant qu'autre chose, à vrai dire, jouer aux Sims. [...] Je lis *Moderato Cantabile* sur la chaise longue dans ma cour au temps des déflagrations de magnolia. C'est mon premier Duras. Je crois tout saisir. Je deviens Anne Desbaresdes. » (45)

Des trois auteurs, Lambert est celui qui travaille le plus efficacement cette idée de rupture de ton qui, finalement, semble être un autre point commun aux trois œuvres. Dans *Tu aimeras ce que tu as tué*, le langage est toujours double et duel, il tire d'un côté et s'élance de l'autre, montrant les crocs. Les harangues emphatiques se disloquent pour laisser place à un babillage adolescent qui cède aussitôt le pas à une charge apocalyptique, la plupart du temps dans une même tirade :

J'étais attiré par sa peau foncée comme une insolence envers le racisme latent de Chicoutimi, ses cheveux et ses yeux noirs : un majeur long et raide enfoncé profond dans l'anus de notre charmante ville et remué jusqu'à sa jouissance abondante et involontaire. J'aimais l'effet esthétique de nos noms accolés : Almanach et Faldistoire, deux noms pas possibles [...]. Ses parents sont des craquepottes qui étudient les roches à l'université, qui les cognent avec leurs marteaux et les regardent avec leurs loupes, qui cherchent de l'or et des diamants, son père est même venu du Maroc juste pour cogner les roches de Chicoutte, il y en a des vraiment spéciales, ça a l'air, mais ça fait du chemin pareil pour regarder de la garnotte dans un micro-scope. » (102-103)

Il n'y a pas de résolution possible entre ces deux registres, mais c'est sans anicroche qu'ils cohabitent dans l'univers restreint de la fiction. Et c'est quelque part entre le « racisme latent de Chicoutimi », « l'anus de notre charmante ville » et « les roches de Chicoutte », quelque part entre la pure provocation et le cri primal, que se cache la vérité de ce narrateur fuyant et instable qu'est Faldistoire. Son créateur ne nous y donne jamais accès et nous abandonne à notre sort, entre ses mains.

POÉSIE
Le sens mou

+ + +

NELSON CHAREST
Université d'Ottawa

Dans une postface au recueil *Nul mot* de Guido Molinari, Patrick Lafontaine note ceci :

[C]omme avec la couleur propre au *Hard Edge*, il faut prendre le mot non pas en deçà de lui-même, mais pour lui-même dans tout son corps, sa matérialité qui, signe oblige, vient aussi avec le sens, l'irréversible possibilité de faire sens. C'est face à elle que nous sommes mis à rude épreuve, car Molinari mène son lecteur non pas à la limite du sens, mais en son cœur même, tant le sens, en surface, s'encroûte d'habitudes alors que son noyau est tout tendre, mou et fragile dans son doute¹.

Si bien sûr le « corps » et la « matérialité » des mots, surtout à propos d'un peintre, sont choses bien connues, je ne crois pas qu'on ait beaucoup discoursu sur la « mollesse » du sens ; terme que je préfère ici, au moins parce qu'il est plus neuf que sa « fragilité » et son « doute », eux aussi plus courants. Et aussi, parce que c'est bien autour de cette « mollesse » que se file la métaphore, lorsqu'il est question, de façon toute lumineuse, des sens qui « s'encroûtent » en « surface », carapace dont le centre reste moelleux. Or la mollesse semble cibler quelque chose d'absolument essentiel à l'expérience, au frottement de l'art plastique et de la littérature, comme des deux versants du poème, sa visibilité et son sens. Ce que Lafontaine décèle chez Molinari, c'est beaucoup plus qu'un questionnement attendu, sur les sons des mots par exemple, leur disposition sur la page, le tracé de leur graphie, les possibilités de la typographie, etc. Tous ces éléments sont certes là, dans les poèmes du peintre. Mais il se fait, par *en dessous*, si je puis me permettre, un questionnement beaucoup plus essentiel : sur nos habitudes, sur nos usages, et sur la possibilité qui nous est offerte de toujours revenir à une origine du sens. Et une fois introduite cette mollesse du sens, on ne peut que l'approuver, devant ce qu'elle implique de malléabilité, de versatilité, de porosité également, de transport. Il faudra toujours, pour communiquer, donner forme au sens, le faire parler à travers des images ;

1 Patrick Lafontaine, « Molinari Laminier », Guido Molinari, *Nul mot*, préface de Gilles Daigneault, postface de Patrick Lafontaine, Montréal, Éditions du Noroît, 2017, p. 124.

mais cette forme et cette image, n'émanent-elles pas de ce noyau mou que pointe Lafontaine ?

Je le crois pour ma part, et le découvre de multiples façons (et parfois à la négative) dans quelques recueils récents, qui interrogent tous, à leur manière, les possibilités poétiques qu'offre la plasticité, dans son sens le plus général (du dessin cursif à la performance, en passant par la mise en page). D'emblée chez Molinari, dès le deuxième poème (23) de *Nul mot* (le premier des trois recueils réunis ici, pour la première fois, dans le recueil éponyme ; les deux autres sont *Rosevi* et *Ça*). Le procédé est très simple, et pourtant, il bouscule tout un pan de l'histoire poétique, signe des révolutions les plus profondes. Molinari a tout bonnement excédé la ligne poétique, cette ligne qui est restée maîtresse après qu'on a abandonné le vers métrique, et qui est donc apparue comme un intouchable. Il a disposé son poème, légèrement décentré vers la gauche, comme un bloc carré, ce qui s'est souvent vu. Mais voilà, quelques mots débordent, et du coup nous entrons dans cet espace qui était resté vierge jusque-là, ce « blanc » où on mettait beaucoup de poésie silencieuse. Et ce blanc lui-même se brise, ou plutôt montre sa « mollesse », son tracé n'étant plus rigide et laissant pénétrer des vagues de mots.

Si ce procédé reste encore dans les limites convenues des expérimentations spatiales attendues d'un peintre qui pratique la poésie, procédé qu'on pourrait donc indexer à de la naïveté, d'autres éléments montrent bien que Molinari avait pleinement conscience du tremblement qu'il faisait subir au sens. Ainsi dans le recueil *Ça*, consacré très sciemment au désir et à la relation au corps, Molinari développe, à côté des dessins anthropomorphes faits d'arabesques et de courbes entrelacées, une réflexion et une mise à l'épreuve de l'expressivité des mots. Il est très conscient que le *Ça* est l'objet censuré par excellence, qu'il ne peut surgir dans la parole sans la bousculer, la défaire, la faire craquer. Et de fait on voit à l'œuvre une déconstruction de l'orthographe et de la syntaxe (« ce cri quoi ho et plus loin » [75]), des associations libres de sons et de graphies (« aux frottis des/mâches hivers ce faux fo pas s'ennuie » [75]), une absence de ponctuations (dans ce cas-ci, les seules ponctuations qu'on retrouve dans le poème sont une majuscule au début et un point d'interrogation à la fin) — absence associée, dans à peu près la moitié des poèmes, à un allongement de la ligne, qui fait voir une coulée indéfinie de mots, qui mime le *stream of consciousness* du désir inconscient. Et au cœur de ce poème, filée tout au long, une réflexion sur le mot :

quelle joie d'être assis là où se tient quoi de plus mou que ce
souvenir d'avoir vu et touché à ces mots qui assis sur la meule
des joies qui elles ne voulaient s'abstenir de ricocher sur ce
paraient des murs sifflant à l'angoisse déjà à la sourde oreille [...] (75)

Je découpe ici ce mouvement qui se continue et suggère la rigidité des renvois infinis des mots, lorsque ceux-ci se dégagent du centre mou du sens qui les génère et les propulse. C'est au « souvenir » que se tient la « joie » du poète, à l'antériorité « molle » des mots, avant qu'ils ne « ricochent » sur les « paraient » et les « murs ». À ce point d'origine, le « cri quoi ho » ou le « faux fo » ne sont pas que jeux innocents de sons ou

de graphies ; ils sont la juste liberté du sens qui s'élabore et qui, par exemple, montre que l'homme « coï » est un homme qui s'interroge (et dit « quoi ? »), que le « haut » est constamment une exclamation (« ho ! »).

+

On trouvera, de même, au centre du parcours de Maude Pilon² un accès à la mollesse. Son recueil *Quelque chose continue d'être planté là*, traduction du terme innu « *etapikapau* », se présente également comme un long trait continu commencé à la première page et se terminant à la dernière. Aucune strophe, aucun blanc intercalaire entre les poèmes, mais seulement des lignes centrées et alignées à gauche, plutôt comme une longue prose continue à laquelle on appliquerait la typographie du vers. La véritable démarcation se fait entre le bas et le haut, car de nombreuses notes de bas de page viennent enrichir le matériau poétique, pour honorer un texte ancien, une discussion récente ou un enseignement reçu. Ces extraits cités avec une certaine liberté sont bien sûr plus prosaïques, mais ils ont surtout comme fonction de fragiliser les frontières et de donner l'impression que le poème est poreux et qu'il entre en communication avec les discours extérieurs. Je suis particulièrement ravi qu'on ait noté que « l'index de la forêt », publié par le jésuite Jean-Baptiste de la Brosse, en 1767, le fut dans un « petit cahier de papier mou » (12), qui rappelle discrètement l'origine végétale du papier. Et entre cet « index », dans le corps du texte, et ce « petit cahier », en note, je ne sais plus très bien où est le poème et où est la note savante. (Mais je ne peux manquer d'ajouter que le poème précise juste avant : « Il vaut/parfois mieux laisser le mot/dans son nœud » (12), ce qui n'est pas sans rappeler le centre mou de Molinari.)

Au centre du recueil, on retrouve encore cette mollesse, d'une manière bien moins accessoire : elle est plus insistante d'abord, mais surtout, elle est intimement associée au titre, et donc au projet même du recueil. Car l'*etapikapau*, cette « chose plantée là » qui demeure, c'est le mot, l'indication laissée par les voyageurs dans l'environnement naturel, le sol et la neige principalement ; mot éphémère donc, appelé à disparaître, mais surtout mot *intermittent* qui, nous dit la poète, « non trouvé, continue d'être là, muet jusqu'à ce que quelqu'un le "lise" » (« Note de l'éditeur », 43). Or cette image reçoit une autre formulation, au centre du parcours que représente le recueil. Le poème dit d'abord : « Elle (enseignante) savait qu'on enfilait des becs d'oiseaux autour de l'arbre. » (16) Après quoi, une note explicite l'anecdote en présentant le dialogue qui suit :

- C'était pour dire qu'on était là. Tu laissais ça sur l'arbre pour dire qu'on était là, qu'on reviendrait, qu'on était partis. Ça continuait d'être là après qu'on soit partis.
- C'est une belle histoire. — Je ne te l'avais pas contée ? — Non. C'est une belle histoire. — C'était accroché comme une affaire molle, comme ça, un collier au cou, mou. C'était un arbre, le cou c'était un arbre. Et ils le trouvaient, et quand ils le trouvaient, ils savaient le lire. (18)

2 Maude Pilon, *Quelque chose continue d'être planté là*, Montréal, Le lézard amoureux, 2017, 43 p.

Le mot au sol a beau être une chose « plantée » là, il n'a rien de rigide, rien d'un pieu ou d'un poteau, par exemple, qui servirait à fixer un espace. Il est bien au contraire volatil, soumis aux aléas de la nature, toujours susceptible de disparaître, d'être oublié. C'est pourquoi le « collier mou » y répond parfaitement et diamétralement, selon une logique du *bas* et du *haut* que reprend le recueil : il y a le mot en bas, au sol, et le mot en haut, perché dans l'arbre.

Maude Pilon étant une artiste de performance, on voit bien dans son recueil l'importance de l'espace et du mouvement, l'écriture se faisant pèlerinage vers un lieu nordique, aux environs de Sept-Îles. Loin du *road trip*, quoique quelques notations laissent deviner l'autoroute, c'est plutôt la ductilité du sol qui l'intéresse, et au premier chef l'impression laissée par le passage humain, et la forme de communication qui s'ensuit. Non pas *aux dépens* des éléments naturels, mais avec leur participation, car ils collaborent au sens humain, non seulement comme support, mais aussi parce qu'ils peuvent changer la trace des mots et des signes qu'on y laisse. Jouant ainsi sur le double sens du terme « impression », la poète montre que ce qui est creusé dans le sol en jaillit tout aussi bien, et inversement :

La durée. L'impression que
la plaine se place autour de
la montagne est semblable à
l'impression que la montagne
se pose au centre de la
plaine ou que la montagne
se gonfle dans la plaine. (8-9)

Si l'esprit aura compris assez rapidement l'idée ici énoncée, il faut à la poésie parcourir chacun de ses linéaments, car le chemin parcouru est un objet d'expérience beaucoup plus que d'intellection. Et à rebours, l'esprit pourra ainsi comprendre, vraiment, ce qu'est la « durée », dans sa fibre d'expérience. C'est pourquoi je placerais en parallèle cet extrait plus tardif, où la cadence marie, dans un même mouvement, l'écriture et la marche, l'intellection du « récit » et l'expérience du « geste ». Et toujours, sous les modalités de la mollesse, de l'impression, du creusement :

[...] Les
espaces sont pris pour ce
qu'ils sont : quittés. Il reste
beaucoup de solitude au sol ;
l'inhabité s'étend comme un
enfant interminable. Mais
les récits de pas et les arts
de gestes continuent. [...] (27)

Si je ne suis pas choqué de lire que les espaces sont faits pour être « quittés », comme s'il s'agissait d'en effacer l'étendue, c'est que ce geste souverain ne s'oppose pas à la découverte, qu'au contraire il encourage : car quitter *des* espaces, c'est bien sûr en

découvrir d'autres et y pénétrer. Ce geste souverain s'oppose bien plutôt à tous ces autres, beaucoup plus habituels : *fonder, mesurer, saisir, conquérir, détruire, consommer*, etc. Ainsi se révèle que quitter des espaces constitue la plus haute forme de respect qu'on peut leur rendre : c'est se refuser à en *jouir* et laisser seulement, en guise d'hommage, un collier mou au sol, précaire et malléable.

+

Pratiquement tout oppose ces deux projets d'un autre recueil, qui se situe pourtant, lui aussi, à la jonction de l'écrit et du visuel. Le livre intitulé *Vers libres*³, publié par les Éditions du Noroît en collaboration avec le centre de diffusion d'art multidisciplinaire DARE-DARE, regroupe les poèmes du projet *Écritures publiques*, placés sur des affiches (faussement) publicitaires à la sortie du métro Saint-Laurent et près du marché Atwater, entre le 17 mai 2012 et le 28 mars 2017. C'est donc l'espace statique qui est ici exploré et rendu dans le format du livre, où se succèdent les dates d'affichage en ordre chronologique. Le mouvement est donc toujours le même : on arrive et on fait face à ces mots, qui miment l'agression publicitaire pour la condamner, du moins le croit-on. Ce même mouvement, cette même rencontre avec l'affiche nouvelle se répétera chaque semaine. Or le livre, pour témoigner de cette expérience, se fonde sur le blanc qui sépare chaque poème et qui tient lieu de l'espace temporel de la semaine écoulée entre chaque nouvelle affiche. Ce recueil regroupe plusieurs auteurs (vingt-huit en tout) ; il n'a pas, non plus, la marque d'un style unique, même si la contrainte donne des airs de parenté à certaines voix.

Et de fait, la mollesse n'est pas au rendez-vous ici, sinon en négatif, derrière cette « dureté » indéniablement péjorative : « Les gendarmes/nous attendent/leurs matraques bien dures/ils font la queue/et la danse des boucliers » (Cynthia Girard [52]). C'est comme si la luminosité de l'affiche, même prise à contre-courant, ne pouvait que figer et glacer les mots qui s'y fixent, les coupant ainsi de la volatilité du sens mou reconnu plus tôt. Ainsi, Daniel Canty tente de déconstruire les lieux communs mais peine à les interroger vraiment : « 03 Red shift./Lily est une rose/est une rose rouge. » (34) Marc-Antoine K. Phaneuf semble poursuivre son œuvre habituelle, sans que l'affichage n'y change rien : « La combustion humaine/spontanée n'a rien/à voir avec les/brûlements d'estomac. » (38) D'ailleurs, cet aspect anthologique et monumental est clairement énoncé dans le cas de Nicole Brossard et de Josée Yvon, pour qui l'on présente des extraits déjà parus. Arkadi Lavoie Lachapelle propose une suite de poèmes construits sur le même patron, dont le pouvoir de découverte s'amenuise toujours plus (90-93). Pour la dernière entrée, Céline Huyghebaert présente une série de « listes », comme si l'entreprise se résolvait par une concession totale au diktat de l'usage, suggérant ainsi que l'offre marchande aura finalement eu le dessus sur l'entreprise poétique : « Liste des mots/de passe/déjà/utilisés » (168). Or ces contradictions et ces écueils ne me semblent jamais aussi criants que dans le titre même du livre, dont la graphie ne vient pas à bout du dogmatisme de ce qu'il

3 Collectif, *Vers libres. Cinq ans d'écritures publiques sur l'enseigne lumineuse de DARE-DARE*, préface de Sherry Simon, Montréal, Éditions du Noroît/DARE-DARE, 2017, 187 p.

énonce : *Vers libres*. Il me semble évident qu'on ne vise pas tant la forme bien connue de l'écriture versifiée que la « liberté » qu'on veut voir affichée dans ces poèmes. On sait bien, depuis au moins Jacques Roubaud⁴, que le vers libre n'a pratiquement plus rien de libre aujourd'hui, qu'il est un diktat au moins aussi pesant que celui qui a pesé, jadis, sur le vers métrique. On devrait savoir que ce syntagme n'a plus rien de révolutionnaire aujourd'hui; et il serait même dépassé de dire qu'il sent un peu le ranci.

C'est peut-être pourquoi, dans sa préface, Sherry Simon n'a pas cru bon faire une seule remarque sur le livre, que son texte introduit pourtant. La seule chose qui importe ici est l'événement qui en est l'origine, soit l'affichage urbain des mots. On aurait pourtant pu voir que le livre n'était pas seulement le miroir fidèle de l'événement passé, mais qu'il présentait aussi la possibilité de le poursuivre, de lui donner une nouvelle inflexion, de le déplacer. Étrangement, ce sont les artistes visuels, émergents ou consacrés, qui semblent avoir le mieux saisi les potentialités littéraires de l'affichage, et de la brièveté qui s'ensuit :

merci
plaisirs improvisés (Soufia Bensaïd, 50)

Observatoire
Lookout (Chloé Beaulac, 110)

Il me semble
peu probable
qu'elle vienne. (Marie-Line Laplante, 114)

Ce que j'ai vu sur internet,
enfin bref
On s'en fout. (Claire Burelli, 136)

Radio rock détente
L'accident de l'intercom
Les pièces de balavoine
En téléchargement gratis (Stéphanie Requin Tremblay, 150)

+

C'est sur le bord de ce paysage quotidien que se tient également Clémence Dumas-Côté, qui s'agrippe aux objets pour mieux confronter l'autre en soi, juge et observateur. Dans cet *Alphabet du don*⁵, prendre et donner se répondent et font basculer un sujet vacillant aux contours mal assurés :

4 Jacques Roubaud, *La vieillesse d'Alexandre : essai sur quelques états récents du vers français*, Paris, Maspero, 1978, 215 p.

5 Clémence Dumas-Côté, *L'alphabet du don*, Montréal, Les Herbes rouges, 2017, 73 p.

On se commande un sandwich aux pelures
le lichen pousse, tu bégaias
te rappelles-tu l'heure ?

je perdrais
derrière les contours flous
une photo
les néons
l'asphalte
et leur alphabet du don. (31)

Cette dualité est donc agonistique et elle hypertrophie les conflits, entre les deux voix du moi, entre le soi et les objets, entre la perte et le don. La poète a placé au cœur de sa démarche LE « mou », clairement désigné comme tel, mais sans en retenir la porosité et la malléabilité; c'est plutôt le monstre intérieur dont on s'effraie, le cœur censuré qu'on contourne, le feu qui brûle plutôt que d'éclairer :

Donne-moi une occasion impossible
mes vingt-cinq sous sonnants
on fermente

je guette l'aide violente
je suis une bâtisse cernée
rentrée dans le mou
hissée de force

tu m'empêches d'emprunter aux tisons
ce qui pourrait me sauver

toi, tambourinant :
fais signe quand tu as fini. (65)

+

Cette diversion de la mollesse du sens, qui fait ici tout le drame de l'entreprise poétique de Dumas-Côté, apparaît comme un projet conscient et concerté chez Bahman Sadighi. Son recueil *Catabase*⁶, en plongeant au fond des Enfers, se situe aux antipodes d'une exploration ouverte, réciproque et malléable. C'est plutôt le tranchant de la descente qui prévaut ici, l'incandescence des attaques bien senties envers les maux de notre temps, la lourdeur aussi, il faut le dire, d'un message appuyé qui répugne aux incertitudes. Sadighi joue certes avec la disposition des mots sur la page, mais la plasticité de ce procédé n'est jamais prise à partie; comme si l'espace n'était que le serviteur docile des mots. Souvent, des syntagmes de même famille s'échelonnent

6 Bahman Sadighi, *Catabase*, Montréal, Éditions du Noroît, 2016, 191 p.

sur plusieurs paliers, dans une forme vite lassante. Parfois on s’amuse à déconstruire la ligne horizontale, les lettres se disposant vers le haut, vers le bas ou les deux à la fois. Sinon les tabulations sont constantes et se marient la plupart du temps aux cellules grammaticales, d’une manière qui, assez vite, ne bouscule plus vraiment les habitudes de lecture. C’est dire que le pari initial de Sadighi était par plusieurs voies prometteur, mais que son recueil, particulièrement long, y échoue assez rapidement. Plutôt que de se placer dans la mollesse, la versatilité et la précarité du sens, Sadighi choisit une convention déstabilisante, certes, mais qui en vient à se stabiliser par la répétition de ses moyens. Il faut craindre une contestation qui se fige sur ses positions, surtout si elle emprunte les voies de la poésie et de l’art pour s’exprimer. C’est pourquoi les recueils précédents, pourtant peu politiques dans leur propos, ont à mon avis un pouvoir de transformation sociale plus grand. Et la mollesse, en ces temps où le pouvoir montre suffisamment ses revers et ses pièges, est peut-être l’éclaircie dont a le plus besoin notre espace social.

+ + +

LIVRES REÇUS

+ + +

RÉSUMÉS

+ + +

ABSTRACTS

+ + +

RESÚMENES

+ + +

BIOBIBLIOGRAPHIES

+ + +

INDEX DU VOLUME XLII

+ + +

LIVRES REÇUS

+ + +

ESSAIS / ÉTUDES

CHARLES, Jean-Claude, *Le corps noir*, Montréal, Mémoire d'encrier, coll. « Essai », 2017, 175 p.

LOISELLE, Marie-Claude, *La communauté indomptable d'André Forcier*, Montréal, Les Herbes rouges, 2017, 192 p.

NADEAU, Simon, *Le philosophe contrebandier. Introduction à l'œuvre de Michel Morin*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « La vie parallèle », 2017, 261 p.

TREMBLAY, Joëlle, *L'inéducation. L'industrialisation du système d'éducation au Québec*, Montréal, Somme toute, coll. « Brefs essais », 2017, 96 p.

POÉSIE

AUDET, Ariane, *Déjà la horde de chair se tait*, Montréal, l'Hexagone, 2016, 103 p.

BLAIS, Geneviève, *La rivière jusqu'aux genoux*, Montréal, Poètes de brousse, 2015, 63 p.

BOUDREAU, Geneviève, *Comme on tue son chien*, Montréal, Éditions du Noroît, 2017, 65 p.

BRAULT, Jacques, *Images à Mallarmé*, Montréal, Éditions du Noroît, 2017, 142 p.

BRUNET DRAGON, Sarah, *À propos du ciel, tu dis*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Initiale », 2017, 136 p.

CHABOT, Jean-Philippe, *Comment finissent les arbres*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Initiale », 2017, 154 p.

CYR, Véronique, *Forêt d'indices*, Montréal, Les Herbes rouges, 2017, 77 p.

DESGENTS, Jean-Marc, *Strange fruits*, Montréal, Poètes de brousse, 2017, 50 p.

DIONNE, Charles, *La main invisible*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2016, 102 p.

DUMAS-CÔTÉ, Clémence, *L'alphabet du don*, Montréal, Les Herbes rouges, 2017, 70 p.

DUMONT, François, *Battements*, Montréal, Éditions du Noroît, 2017, 108 p.

FERRIER, Ian, *Quel est ce lieu*, Montréal, Éditions du Noroît, 2017, 56 p.

GARCIA, Flavia, *Anthologie de poésie argentine contemporaine*, Montréal, Triptyque, 2017, 293 p.

GIROUX, Robert, *Les ombres passantes suivi de Le projet formulé*, Montréal, Triptyque, 2017, 85 p.

LAMY, Jonathan, *La vie sauve*, Montréal, Éditions du Noroît, 2016, 87 p.

LAPIERRE, René, *Les adieux*, Montréal, Les Herbes rouges, 2017, 416 p.

LEPAGE, Mahigan, *Le fleuve colère*, Montréal, Éditions du Noroît, 2017, 176 p.

LEROUX-PICARD, Olyvier, *Passage de la mer noire*, Montréal, Poètes de brousse, 2017, 66 p.

MOLINARI, Guido, *Nul mot*, Montréal, Éditions du Noroît, 2017, 128 p.

OHO BAMBE, Marc Alexandre, *De terre, de mer, d'amour et de feu*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2017, 117 p.

PILON, Maude, *Quelque chose continue d'être là*, Montréal, Le lézard amoureux, 2017, 39 p.

POIRIER, Simon, *Particules mélancoliques*, Montréal, Le lézard amoureux, 2017, 80 p.

QUINN, Judy, *Pas de tombeau pour les lieux*, Montréal, Éditions du Noroît, 2017, 90 p.

COLLECTIF, *Vers libres. Cinq ans d'écritures publiques sur l'affiche lumineuse de DARE-DARE*, préface de Sherry **SIMON**, Montréal, Éditions du Noroît/DARE-DARE, 2017, 187 p.

THIBAUT, Louis-Jean, *Le cœur prend lentement mesure du soleil*, Montréal, Éditions du Noroît, 2017, 77 p.

YVON, Josée, *Pages intimes de ma peau*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2015, 153 p.

F I C T I O N S

DESROCHERS, Jean-Simon, *Les inquiétudes*, Montréal, Les Herbes rouges, 2017, 591 p.

MARCHAND, Alain Bernard, *Sept vies, dix-sept morts*, Montréal, Les Herbes rouges, 2017, 200 p.

Œ U V R E S H Y B R I D E S

DE GAULEJAC, Clément, *Les artistes*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2017, 95 p.

LANDRY, Pierre-Luc et Stefania **BECHEANU**, *Silence-décomposition à l'écoute d'une ville*, Montréal, Notabene, coll. « Indiscipline », 2017, 146 p.

R E V U E S

Canadian Literature, « Emerging scholars 2 », n° 228/229, printemps/été 2016, 269 p.

Études françaises, « Présences de Gilles Marcotte », vol. 53, n° 1, 2017, 169 p.

Études littéraires, « Espionnage, complots, secrets d'état : l'imaginaire de la terreur », vol. 46, n° 3, printemps 2017, 203 p.

Le Sabord, n° 107, juin 2017, 61 p.

Mæbius, « Ses plaisirs n'ont pas de remède, et ses joies restent sans espoir », n° 153, avril 2016, 97 p.

R É S U M É S

+ + +

ANNE ÉLAINE CLICHE ÉCRIRE POUR PARLER LA PAROLE. FERRON, BEAULIEU, LA ROCQUE

Jamais détachée de sa performance, qui est aussi sa fonction symbolique, la parole est adressée, elle va de l'un à l'autre quelle que soit la valeur de son dit, indissociable de sa valeur de tessère. La parole a pour destin de passer, de circuler, de faire lien, d'être prise et reprise, répétée, rapportée, détournée. Que la parole soit oralité ne veut pas dire qu'elle s'oppose à la lettre et à l'écrit. Pour la Bible, elle est une écriture qui s'incorpore, comme nous le montrent Ézéchiel et Jean à Patmos. La parole est ce dehors qui *se parle* en moi. Cet article analyse le statut de la parole chez Gilbert La Rocque en passant rapidement par Jacques Ferron et Victor-Lévy Beaulieu. Dans cette écriture aimantée par la bouche d'ombre du maternel, l'inter-dit est indissociable du dire que le sujet assume contre sa propre mort. Pour La Rocque, les surgissements du passé se donnent à entendre comme des sortes d'îlots prosodiques faisant retour telle une multiplicité du « moi » qui les entend et les raconte. La mémoire ne sauve pas, elle est ce qui, dans la voix qui parle, témoigne de la violence immanente de l'Autre.

+

CATHERINE CYR MOUVANCES IDENTITAIRES ET INFLEXIONS CORPORELLES DE LA PAROLE DANS *YUKONSTYLE* DE SARAH BERTHIAUME ET *NACRE C* DE DOMINICK PARENTEAU-LEBEUF

«Le corps est le bougé de l'âme», écrit le philosophe Jean-Luc Nancy dans ses *58 indices sur le corps et Extension de l'âme*. Au théâtre, cette mouvance d'une intériorité qui affleure sur le corps trouve sur la scène, dans le jeu et la présence de l'acteur, sa pleine incarnation. Or, en amont de celle-ci préexiste souvent au corps de chair un corps de papier. En effet, entre les pages du texte dramatique que préoccupe la corporéité y a-t-il souvent un « déjà-là » du corps qui s'énonce. Tissé de mots, ce corps est à la fois tout entier tendu vers la scène et indépendant de toute actualisation scénique (dont il pourra, néanmoins, se révéler un ressort important). Porteur de différents discours — souvent noués à la question de l'identité —, le corps qui se déploie sur la page se donne à lire à travers différentes poétiques d'énonciation qui,

peu à peu, en tracent les contours. Cet article analyse les rapports qui se nouent entre ces poétiques énonciatives et les imaginaires du corps rencontrés dans les pièces *Yukonstyle*, de Sarah Berthiaume, et *Nacre C*, de Dominick Parenteau-Lebeuf. Il s'agit d'étudier la dynamique établie entre l'imaginaire corporel et l'énonciation, et de voir comment, par le biais de poétiques énonciatives différentes — mécanique dissociative et narrativité mobile chez Sarah Berthiaume, abolition du «Je» énonciatif chez Parenteau-Lebeuf —, chaque pièce propose, à travers la trajectoire de la parole, un parcours *extatique*, soit une échappée hors de soi, et parfois hors du monde. Cyr observe comment cette parole, dissociée, inassignable ou fractionnée, rend compte d'un corps désinvesti, provisoirement ou définitivement étranger à lui-même.

+

LOUIS-DANIEL GODIN RACCROCHER LE NOM AU CORPS : UNE FONCTION DE LA PAROLE DANS MAILLOUX D'HERVÉ BOUCHARD

Dans son ouvrage *Le nom propre. Fonctions logiques et inconscientes*, le psychanalyste Gérard Pommier (grâce à ce que Jacques Lacan met en place avant lui) souligne la dimension du refoulement à l'œuvre dans tout acte de langage que la linguistique saussurienne ne prend pas en charge. Pour s'énoncer, le sujet doit posséder un patronyme et le refouler constamment. L'écriture littéraire n'est pas soumise à cette même contrainte, et cet article mesure au sein de la poétique bouchardienne le désir de faire apparaître cette absence signifiante. Si un sujet ne peut pas à la fois énoncer «je» et son patronyme, l'écrivain peut en jouer la superposition, ce qui est d'ailleurs un motif récurrent de *Mailloux*. Mailloux ne dit pas seulement «je», mais plutôt «Mailloux moi», «Je moi Mailloux Jacques» ou «Mailloux Jacques moi»; il ne tombe pas, il se «renvers[e] tout le Mailloux dessus»; son corps n'est pas baigné d'urine, «il se noie l'Mailloux». C'est ainsi que Bouchard tente de ressaisir, par l'écriture, une position infantile : celle d'un temps de l'enfance qui précède la parole, où le nom et le corps ne coïncident pas tout à fait. La voix narrative bouchardienne raccroche constamment le nom propre au corps, comme si le sujet de l'écriture était en voie de se défaire, comme s'il n'était pas dupe du fait que la consubstantialité de l'image du corps et de la parole ne tenait que par le nom (du père).

+

LUCIE ROBERT RACONTER POUR NE PAS VIEILLIR. LA PEAU D'ÉLISA DE CAROLE FRÉCHETTE

La peau d'Élisa est le résultat d'une commande adressée à Carole Fréchette par le projet *Écrire la ville*, organisé conjointement par le Centre des auteurs dramatiques de Montréal et l'Atelier Sainte-Anne de Bruxelles. La conception du projet date de 1995, la création de 1998 au Théâtre d'Aujourd'hui. Il y a certes un choix étonnant à ce que ce projet qui vise à «écrire la ville» prenne la forme du souvenir raconté à haute voix, «avec des petits détails qui donnent des frissons», et que ces souvenirs, qu'on emprunte au besoin («Vous n'auriez pas, comme ça, tout de suite, un souvenir à me prêter?»), aient aussi pour fonction de protéger la peau du vieillissement. L'article

interroge cette étrange relation entre le corps, la parole et la ville, qui engendre la transformation de l'actrice en conteuse, voire en rhapsode, livrant en ses propres mots les souvenirs des autres, pour ne pas avoir à répondre des siens propres, et à ce que, à travers ces souvenirs, ce soit, somme toute, la ville de Bruxelles qui se trouve redessinée.

+

LAURANCE OUELLET TREMBLAY ENTRE LE *POCAILLE* ET LE POÈTE : LA RUSE DE L'ÉCRIVAIN DANS LE SCÉNARIO COMMENTÉ DE *LA BÊTE LUMINEUSE* DE PIERRE PERRAULT

Au-delà de l'emblématique équipée de chasse à l'original qu'elle met en scène, *La bête lumineuse* de Pierre Perrault raconte surtout l'histoire d'une grande chamaille, celle d'un conflit langagier faisant s'affronter deux ordres de la parole sourds l'un à l'autre ; celui des *pocailles*, chasseurs d'originaux rompus au rite de la chasse, et celui du poète Stéphane-Albert, chasseur néophyte et non-initié. Grand amateur de littérature classique, le chasseur-poète décidera effectivement d'écrire et de réciter un poème ayant pour but d'exalter l'expérience vécue en forêt, geste qui ne sera pas sans causer une cassure irréparable au sein de la communauté des chasseurs. Car en plus d'exposer la part latente d'érotisme contenue dans l'acte cynégétique et habituellement sublimée dans le geste du *call*, l'énonciation de ce poème leur demandera également de révéler les lois tacites régissant le déploiement de la parole *pocaille*, mélange de hardiesse orale et de pudeur sentimentale. À travers une lecture du scénario commenté de *La bête lumineuse*, cet article cherche à démontrer que le geste d'écriture de Perrault vient, au sein de cet objet textuel, réconcilier, voire transcender la dichotomie entre parole vive et écriture faisant loi au cœur du film.

+

ADRIEN RANNAUD « JE VEUX VIVRE INTENSIVEMENT ». FORMES, FIGURES ET DISCOURS DE LA VIE DANS LA COLLECTION « LES ROMANS DE LA JEUNE GÉNÉRATION » (1931-1932)

Dans cet article, l'auteur met en lumière les innovations poétiques opérées par les quatre textes publiés dans la collection « Les Romans de la jeune génération » (1931-1932). Plus spécifiquement, il montre comment « la vie », vue comme idéal philosophique structurant de l'espace social canadien-français de la décennie 1930, s'infuse dans les formes et les discours romanesques des quatre titres qui composent l'éphémère collection créée par l'éditeur Albert Lévesque : *Dans les ombres*, d'Éva Senécal ; *La chair décevante*, de Jovette-Alice Bernier ; *Dilettante*, de Claude Robillard ; et *L'initiatrice*, de Rex Desmarchais. Après une présentation des auteurs et du contexte sociolittéraire entourant la création de la collection, Rannaud aborde les textes en isolant trois variables : le genre romanesque, la représentation de la parole écrite ou lue, et les thèmes et discours dominants de la série.

ABSTRACTS

translated by Catherine Browne

+ + +

ANNE ÉLAINE CLICHE ÉCRIRE POUR PARLER LA PAROLE. FERRON, BEAULIEU, LA ROCQUE

(WRITING TO SPEAK SPEECH. FERRON, BEAULIEU, LA ROCQUE)

Never detached from its performance (which is also its symbolic function), speech is addressed: it goes from one to the other, regardless of the value of what it says, which cannot be dissociated from its value as tessera. It is the fate of speech to pass, to circulate, to create bonds, to be taken up again and again, to be repeated, reported, distorted. The fact that speech is oral does not mean that it is the opposite of writing or the letter. For the Bible, speech is writing made flesh, as Ezekiel, and John at Patmos, show us. Speech is that outside that *speaks itself* inside me. After quickly passing over the work of Jacques Ferron and Victor-Lévy Beaulieu, this article analyzes the status of speech in the work of Gilbert La Rocque. In La Rocque's writing, magnetized by the shadow mouth of the maternal, the "*inter-dit*" — meaning in French both "what is forbidden" and "said in between" — cannot be dissociated from "*le dire*," "the saying," which the subject takes up against his or her own death. For La Rocque, moments when the past rises up are heard as prosodic islands that return like a multiplicity of the "I" that hears them and relates them. Memory does not save us: it is what, in the speaking voice, bears witness to the immanent violence of the Other.

+

CATHERINE CYR MOUVANCES IDENTITAIRES ET INFLEXIONS CORPORELLES DE LA PAROLE DANS *YUKONSTYLE* DE SARAH BERTHIAUME ET *NACRE C* DE DOMINICK PARENTEAU-LEBEUF

(BODILY INFLECTIONS OF SPEECH AND IDENTITARIAN MOVEMENTS IN *YUKONSTYLE* BY SARAH BERTHIAUME AND *NACRE C* BY DOMINICK PARENTEAU-LEBEUF)

"The body is the shifting of the soul," as philosopher Jean-Luc Nancy poetically put it in *58 indices sur le corps et Extension de l'âme*. On stage, in the theatre, the movement of an interiority that comes to the surface of the body is fully embodied

in the actor's presence and acting. Before that moment, however, a body of paper often predates the body of flesh. In the pages of the dramatic text preoccupied by corporeity, the body's "already-there" is often uttering itself. Woven of words, this body is at once entirely focused on the stage and independent of any stage actualization (although it may, nonetheless, reveal itself a key element of stage life). Carrying a range of discourses often related to the issue of identity, the body that deploys itself on the page offers itself to be read through a variety of poetics of utterance that gradually trace its contours. In this article, the author analyzes the relationships between these poetics and bodies as imagined in the plays *Yukonstyle*, by Sarah Berthiaume, and *Nacre C*, by Dominick Parenteau-Lebeuf. What she finds interesting is not the body as theme but the dynamic established between the bodily imaginary world and utterance. In particular, she examines how, through the use of different poetics of utterance—dissociative mechanics and mobile narrativity in the case of Sarah Berthiaume, abolition of the speaking "I" on the part of Parenteau-Lebeuf—each play proposes, through its trajectory of speech, an *ecstatic* route: an escape out of oneself, and sometimes out of the world. Cyr observes how this speech, dissociated, unassignable, or fragmented, accounts for a body that is disinvested, temporarily or permanently a stranger to itself.

+

LOUIS-DANIEL GODIN RACCROCHER LE NOM AU CORPS : UNE FONCTION DE LA PAROLE DANS MAILLOUX D'HERVÉ BOUCHARD
(RE-ATTACHING THE NAME TO THE BODY: A FUNCTION OF SPEAKING IN MAILLOUX BY HERVÉ BOUCHARD)

In his work *Le nom propre. Fonctions logiques et inconscientes*, psychoanalyst Gérard Pommier (using what Jacques Lacan had put into place before him) sheds light on the repression that is an aspect of any speech act not in the realm of Saussurian linguistics. To speak himself or herself, the subject must have a patronym and constantly repress it. Literary writing is not subject to the same constraint, and this article analyzes the desire, within Bouchard's poetics, to cause this signifying absence to appear. While a subject cannot, at one and the same time, say "I" and his or her patronym, the writer can superimpose the two, and this, in fact, is a recurring motif in *Mailloux*. Mailloux does not say "je," but rather "Mailloux moi," "Je moi Mailloux Jacques," or "Mailloux Jacques moi;" he does not fall, he "[se] renvers[e] tout le Mailloux dessus;" his body is not bathed in urine, "il se noie l'Mailloux." In this way, Bouchard attempts to re-appropriate, through writing, an infantile position: that of a time in childhood that comes before speech, and in which name and body do not quite coincide. Bouchard's narrative voice keeps on re-attaching the proper name to the body, as if the writing subject were coming apart, as if he were not taken in by the fact that consubstantiality between speech and the image of the body is held together only by the name (of the father).

+

LUCIE ROBERT RACONTER POUR NE PAS VIEILLIR. *LA PEAU D'ÉLISA* DE CAROLE FRÉCHETTE

(TELLING STORIES TO AVOID GROWING OLD. *LA PEAU D'ÉLISA* BY CAROLE FRÉCHETTE)

La peau d'Élisa is the outcome of a commission given to Carole Fréchette by *Écrire la ville*, a project jointly organized by the Centre des auteurs dramatiques de Montréal and the Atelier Sainte-Anne in Brussels. The project was conceived in 1995 and first performed in 1998 at the Théâtre d'Aujourd'hui. There is certainly something surprising about the fact that a project intended to "write the city" takes the form of memories related out loud, "avec des petits détails qui donnent des frissons," and that these memories, which in some cases are borrowed ("Vous n'auriez pas, comme ça, tout de suite, un souvenir à me prêter?" also serve to protect skin from aging. The article questions the strange relationship between the body, speech and the city that causes the actress to become a storyteller, or perhaps even a rhapsodist, conveying in her own words the memories of other people so as to avoid having to answer for her own; strangely, also, in the end, it is the city of Brussels that is redrawn through these memories.

+

LAURANCE OUELLET TREMBLAY ENTRE LE *POCAILLE* ET LE POÈTE: LA RUSE DE L'ÉCRIVAIN DANS LE SCÉNARIO COMMENTÉ DE *LA BÊTE LUMINEUSE* DE PIERRE PERRAULT

(BETWEEN THE *POCAILLE* AND THE POET: THE WRITER'S CUNNING IN THE ANNOTATED SCRIPT OF PIERRE PERRAULT'S *LA BÊTE LUMINEUSE*)

Beyond the iconic adventure of the moose hunt represented in Pierre Perrault's *La bête lumineuse*, the film essentially relates the story of a great quarrel—a linguistic conflict between two antagonistic orders of speech that are deaf to each other: the speech of the *pocailles*, moose hunters steeped in the rite of the hunt, and the speech of the poet Stéphane-Albert, the novice, uninitiated hunter. The poet/hunter, a lover of classical literature, decides to compose and recite a poem that will glorify the hunters' experience in the forest—an act that leads to an irreparable break within the community of the hunters. For in addition to disclosing the latent eroticism contained in the act of hunting, which is usually sublimated in the "call," the poem, when it is spoken, also requires them to reveal the unspoken laws governing the deployment of the "pocaille" way of speaking—a mixture of oral boldness and sentimental modesty. Through a reading of the film's annotated script, this article seeks to demonstrate that Perrault's act of writing, within this textual object, reconciles or even transcends the dichotomy between spoken word and writing that is enacted as law at the heart of the film.

+

ADRIEN RANNAUD « JE VEUX VIVRE INTENSIVEMENT ». FORMES, FIGURES ET DISCOURS DE LA VIE DANS LA COLLECTION « LES ROMANS DE LA JEUNE GÉNÉRATION » (1931-1932)

(“I WANT TO LIVE INTENSIVELY.” FORMS, FIGURES, AND DISCOURSE ON LIFE IN THE “ROMANS DE LA JEUNE GÉNÉRATION” COLLECTION [1931-1932])

In this article, the author sheds light on poetic innovations in four texts published in the collection known as “Les romans de la jeune génération” (1931-1932). Specifically, it shows how “life,” seen as a philosophical ideal shaping French-Canadian social space in the 1930s, appears in the novelistic discourses and forms of the four works in the ephemeral collection created by publisher Albert Lévesque: *Dans les ombres*, by Éva Senécal; *La chair décevante*, by Jovette-Alice Bernier; *Dilettante*, by Claude Robillard; and *L’initiatrice*, by Rex Desmarchais. After presenting the authors and the social and literary context in which the collection was created, the article analyzes the texts, focusing on three variables: the novelistic genre, the representation of speech either written or read, and the themes and discourses that are dominant in the series.

RESÚMENES

traducidos por Francine Bertrand González

+ + +

ANNE ÉLAINE CLICHE ÉCRIRE POUR PARLER LA PAROLE. FERRON, BEAULIEU, LA ROCQUE

(ESCRIBIR PARA QUE LA PALABRA HABLE. FERRON, BEAULIEU, LA ROCQUE)

Nunca despegada de su prestación, que también es su función simbólica, la palabra va dirigida, yendo de uno a otro, cualquiera que sea el valor de su dicho indisociable de su valor de tésera. La palabra tiene como destino pasar, circular, hacer de vínculo, ser tomada y retomada, repetida, traída de nuevo, desviada. Que la palabra sea oral no quiere decir que se oponga a la letra y a lo escrito. Para la Biblia, es una escritura que se incorpora, como nos lo muestran Ezequiel y Juan en Patmos. La palabra es este exterior que *se habla* dentro de mí. Este artículo analiza el estatus de la palabra en Gilbert La Rocque, pasando rápidamente por Jacques Ferron y Victor-Lévy Beaulieu. En esta escritura imantada por la boca de sombra de lo materno, lo entredicho es indisociable de lo dicho que asume el sujeto contra su propia muerte. Para La Rocque, lo que emerge del pasado se da a entender como especies de islotes prosódicos que se transforman en una multiplicidad del “yo” que los oye y los narra. La memoria no salva; es lo que, en la voz que habla, demuestra la violencia inmanente del Otro.

+

CATHERINE CYR MOUVANCES IDENTITAIRES ET INFLEXIONS CORPORELLES DE LA PAROLE DANS *YUKONSTYLE* DE SARAH BERTHIAUME ET *NACRE C* DE DOMINICK PARENTEAU-LEBEUF

(INFLUENCIAS IDENTITARIAS E INFLEXIONES CORPORALES DE LA PALABRA EN *YUKONSTYLE*, DE SARAH BERTHIAUME, Y *NACRE C*, DE DOMINICK PARENTEAU-LEBEUF)

“El cuerpo es el moverse del alma”, escribe oportunamente el filósofo Jean-Luc Nancy en sus *58 índices sobre el cuerpo y Extensión del alma*. En el teatro, esta influencia de una interioridad que aflora sobre el cuerpo encuentra en el escenario, en el juego y la presencia del actor, su plena encarnación. Ahora bien, antes que ésta, existe con frecuencia en el cuerpo de carne un cuerpo de papel. En efecto, entre las páginas del texto dramático preocupado por la corporeidad, hay frecuentemente un “ya allá”

del cuerpo que se enuncia. Tejido con palabras, este cuerpo está a la vez totalmente tendido hacia el escenario e independiente de cualquier actualización escénica (de la cual podrá resultar, no obstante, un impulso importante). Portador de discursos diversos –muchas veces ligados a la cuestión de la identidad–, el cuerpo que se despliega en la página se da a leer a través de diferentes poéticas de enunciación que, poco a poco, delinean los contornos. En el presente artículo, me dedicaré a analizar las relaciones que se tejen entre estas poéticas enunciativas y las imaginarias del cuerpo encontradas en las obras *Yukonstyle*, de Sarah Berthiaume, y *Nacre C* (Nâcar C) de Dominick Parenteau-Lebeuf. Por lo tanto, lo que me interesa aquí no es el tema del cuerpo, sino más bien la dinámica que se establece entre el imaginario corporal y la enunciación. Estudiaré particularmente cómo, a través de poéticas enunciativas diferentes –mecánica disociadora y narratividad móvil en Sarah Berthiaume, abolición del «Yo» enunciativo en Parenteau-Lebeuf–, proponiendo cada obra, a través de la trayectoria de la palabra, un recorrido *extático*, esto es, una escapada fuera de sí, y a veces fuera del mundo. Observaré cómo esta palabra, disociada, inasignable o fraccionada, da cuenta, aquí, de un cuerpo desinvertido, provisional o definitivamente extraño a sí mismo.

+

LOUIS-DANIEL GODIN RACCROCHER LE NOM AU CORPS : UNE FONCTION DE LA PAROLE DANS MAILLOUX D'HERVÉ BOUCHARD
(ASOCIAR EL NOMBRE AL CUERPO: UNA FUNCIÓN DE LA PALABRA EN MAILLOUX, DE HERVÉ BOUCHARD)

En su obra *Le nom propre. Fonctions logiques et inconscientes* (El nombre propio. Funciones lógicas e inconscientes), el psicoanalista Gérard Pommier (gracias a lo que Jacques Lacan plasmó antes que él) pone de relieve la dimensión de la represión presente en todo acto de lenguaje y del cual la lingüística saussuriana no se hace cargo. Para enunciar, el sujeto ha de poseer un patronímico y reprimirlo constantemente. La escritura literaria no está sometida a esta misma limitación, y en este artículo se mide, en el seno de la poética de Bouchard, el deseo de lograr que aparezca esta ausencia significativa. Si bien un sujeto no puede enunciar a la vez “yo” y su patronímico, el escritor puede jugar la superposición de los mismos, lo cual es, por cierto, un motivo recurrente de *Mailloux*. Mailloux no sólo dice “yo”, sino más bien “Mailloux yo”, “Yo Mailloux Jacques” o “Mailloux Jacques yo”; no se cae, sino que “se le cae todo el Mailloux encima”; su cuerpo no está bañado en orina, sino que “se le aniega el Mailloux”. Es así como Bouchard trata de recuperar, mediante la escritura, una posición infantil: la de un tiempo de la infancia que precede al habla, ahí donde el nombre y el cuerpo no coinciden totalmente. La voz narrativa de Bouchard asocia constantemente el nombre propio al cuerpo, como si el sujeto de la escritura estuviera en vías de deshacerse, como si no fuera víctima del hecho de que la substancialidad de la imagen del cuerpo y de la palabra no se mantuviese tan sólo por el nombre (del padre).

+

LUCIE ROBERT RACONTER POUR NE PAS VIEILLIR. *LA PEAU D'ÉLISA* DE CAROLE FRÉCHETTE

(NARRAR PARA NO ENVEJECER. *LA PIEL DE ELISA*, DE CAROLE FRÉCHETTE)

La peau d'Élisa (*La piel de Elisa*) es el resultado de un encargo que se dio a Carole Fréchette mediante el proyecto *Écrire la ville* (*Escribir la ciudad*), organizado conjuntamente por el Centro de Autores Dramáticos de Montreal y el Taller Sainte-Anne de Bruselas. La concepción del proyecto se remonta a 1995, con la creación de 1998 en el Théâtre d'Aujourd'hui. Lo cierto es que hay una opción extraña para que dicho proyecto, que aspira a "escribir la ciudad", adopte la forma del recuerdo narrado en voz alta, "con pequeños detalles que dan escalofríos", y que estos recuerdos a los cuales se recurre cuando haga falta ("¿No podría usted así, ahora mismo, prestarme algún recuerdo?"), tengan también como función proteger la piel del envejecimiento. En este artículo, se interroga uno acerca de esta extraña relación entre el cuerpo, la palabra y la ciudad, que engendra la transformación de la actriz en narradora, incluso en rapsoda, al entregar con sus propias palabras los recuerdos de otros, por no tener que responder de los suyos propios, y acerca de que sea, en suma, a través de dichos recuerdos, la ciudad de Bruselas la que se vuelve a diseñar.

+

LAURANCE OUELLET TREMBLAY ENTRE LE *POCAILLE* ET LE POÈTE: LA RUSE DE L'ÉCRIVAIN DANS LE SCÉNARIO COMMENTÉ DE *LA BÊTE LUMINEUSE* DE PIERRE PERRAULT

(ENTRE EL *POCAILLE* Y EL POETA: LA ASTUCIA DEL ESCRITOR EN EL ARGUMENTO COMENTADO DE *LA BÊTE LUMINEUSE*, DE PIERRE PERRAULT)

Más allá de la emblemática aventura de caza del alce que escenifica, *La bête lumineuse* (La bestia luminosa), de Pierre Perrault, cuenta sobre todo la historia de una gran pelea, la de un conflicto lingüístico en el cual se enfrentan dos órdenes de la palabra, sordos el uno hacia el otro: el de los *pocailles*, cazadores de alces experimentados en el rito de la caza, y del poeta Stéphane-Albert, cazador neófito y no iniciado. Gran aficionado a la literatura clásica, el cazador-poeta decide, efectivamente, escribir y recitar un poema cuyo objetivo es exaltar la experiencia vivida en el bosque, gesto que no dejará de causar una ruptura irreparable en el seno de la comunidad de cazadores. Pues además de exponer la parte latente de erotismo contenida en el acto cinagético y habitualmente sublimada en el gesto del reclamo, el enunciado de este poema les pedirá también que revelen las leyes tácitas que rigen el despliegue de lo que denominaré *pocaille*, mezcla de audacia oral y pudor sentimental. A través de una lectura del argumento comentado de *La bête lumineuse*, este artículo busca demostrar que el gesto de escritura de Perrault viene, dentro de este objeto textual, a reconciliar, incluso a trascender la dicotomía entre palabra viva y escritura que manda en el corazón de la película.

+

ADRIEN RANNAUD «JE VEUX VIVRE INTENSIVEMENT». FORMES, FIGURES ET DISCOURS DE LA VIE DANS LA COLLECTION «LES ROMANS DE LA JEUNE GÉNÉRATION» (1931-1932)
 (“QUIERO VIVIR INTENSIVAMENTE”. FORMAS, FIGURAS Y DISCURSOS DE LA VIDA EN LA COLECCIÓN “LES ROMANS DE LA JEUNE GÉNÉRATION” [1931-1932])

En este artículo, el autor pone de relieve las innovaciones poéticas que produjeron los cuatro textos publicados en la colección “Les romans de la jeune génération” (“Novelas de la generación joven”) (1931-1932). Más específicamente, muestra cómo “la vida”, vista como ideal filosófico estructurante del espacio social canadiense francés de la década de 1930, se infunde en las formas y los discursos novelescos de los cuatro títulos que integran la efímera colección creada por el editor Albert Lévesque: *Dans les ombres* (En las sombras), de Éva Senécal; *La chair décevante* (La carne decepcionante), de Jovette-Alice Bernier; *Dilettante* (Diletante), de Claude Robillard; y *L’initiatrice* (La iniciadora), de Rex Desmarchais. Tras la presentación de los autores y del contexto social y literario que rodean la creación de la colección, aborda los textos aislando tres variables: el género novelesco, la representación de la palabra escrita o leída, y los temas y discursos dominantes de la serie.

BIOBIBLIOGRAPHIES

+ + +

LUCIE BOURASSA est professeure à l'Université de Montréal depuis 1994. Ses cours portent sur la théorie littéraire (littérature et linguistique, poétique), la poésie française et québécoise et les poétiques d'auteur. Dans ses recherches, elle s'est d'abord intéressée au rythme du discours, puis aux modes de structuration et de représentation du temps dans la littérature contemporaine. Elle a publié trois livres sur ces questions: *Rythme et sens, des processus rythmiques en poésie contemporaine* (Balzac, 1993; réédition: Rhuthmos, 2015), *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme* (Bertrand-Lacoste, 1997; réédition revue et augmentée: Rhuthmos, 2015) et *L'entrelacs des temporalités. Du temps rythmique au temps narratif* (Nota bene, 2009). Ses travaux actuels se partagent entre deux projets: le premier porte sur les relations entre les théories du langage et les formes de l'écriture chez les poètes contemporains, le second, sur les notions d'articulation et de rythme dans les écrits de Wilhelm von Humboldt. Ces dernières recherches ont reçu l'appui de la fondation Alexander von Humboldt pour deux séjours à la Freie Universität de Berlin, l'un à l'été 2010 et l'autre à l'automne 2013.

+

ANNE CAUMARTIN est professeure agrégée au Département des humanités et des sciences sociales du Collège militaire royal de Saint-Jean. Elle est membre régulière du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) et du groupe de recherche «La vie littéraire au Québec». Ses travaux portent sur l'essai et le roman québécois pour aborder la conception de la culture québécoise, les modalités de filiation, la notion de responsabilité en littérature et les relations entre mémoire et perspectives d'avenir.

+

NELSON CHAREST est professeur de poésie moderne à l'Université d'Ottawa. Il a publié aux éditions Nota bene un essai intitulé *Vaisseau, le grand poème*, un numéro de la revue *Études littéraires* portant sur «Le verset moderne» ainsi que le collectif *Genres*

littéraires et peinture. Il a en outre publié des études sur Pierre Morency, Pierre Perrault, James Sacré, Coleridge, Nelligan, Loranger, Verlaine et Mallarmé, notamment. Il prépare un ouvrage sur la brièveté en poésie. Il a aussi publié aux éditions Le Léopard amoureux un recueil intitulé *Les icônes démodées*.

+

ANNE ÉLAINE CLICHE est professeure au Département d'études littéraires de l'UQAM. Elle est romancière et essayiste. Ses essais et son enseignement convoquent entre autres la psychanalyse (Freud et Lacan), la Bible et le judaïsme. Elle a publié plusieurs articles sur la littérature contemporaine québécoise et française. De ses recherches sont issus quatre livres, dont les deux suivants : *Dire le Livre. Portraits de l'écrivain en prophète, talmudiste, évangéliste et saint* (XYZ, 1998) et *Poétiques du Messie. L'origine juive en souffrance* (XYZ, 2007). Son premier roman, *La pisseuse* (Triptyque, 1992) a remporté le Grand Prix du livre de Montréal. Elle a ensuite publié *La sainte famille* (Triptyque, 1994), et *Rien et autres souvenirs* (XYZ, 1998). Son quatrième roman, *Mon frère Ésaü* (XYZ, 2009) a été finaliste au prix Ringuet de l'Académie des lettres du Québec en 2010. Elle a enfin fait paraître, aux éditions du Quartanier, *Jonas de mémoire* (2014, finaliste au Grand prix du livre de Montréal) et *Tu ne te feras pas d'image*. Duras, Sarraute, Guyotat (2016).

+

CATHERINE CYR est professeure au Département d'études littéraires de l'UQAM. Ses recherches actuelles portent sur les imaginaires du corps dans la dramaturgie contemporaine des femmes. En plus de collaborer à divers ouvrages collectifs, elle a dirigé plusieurs dossiers thématiques pour *Jeu, revue de théâtre*, notamment *Paysages du corps* (2007), *Subversion* (2009), *Théâtres de la folie* (2010) et *Corps atypiques* (2014). Depuis l'automne 2016, elle est codirectrice de la revue *L'Annuaire théâtral*.

+

LOUIS-DANIEL GODIN est doctorant au Département d'études littéraires de l'UQAM. Sous la direction d'Anne Élaïne Cliche, il termine actuellement la rédaction d'une thèse provisoirement intitulée « Les père-mutations du sujet : écritures totémiques et enfants totems (Hervé Bouchard et Michael Delisle) ». Privilégiant une approche psychanalytique dans ses recherches, il s'intéresse particulièrement au statut de l'enfant dans la littérature et les discours critiques québécois. Il est l'auteur de divers articles et comptes rendus publiés notamment dans les revues *Spirale*, *Liberté* et *Fabula*.

+

DANIEL GRENIER est traducteur et romancier. Il a fait paraître trois livres aux éditions du Quartanier : *La solitude de l'écrivain de fond* (essai, 2017), *L'année la plus longue* (roman, 2015, Prix littéraire des collégiens, finaliste aux Prix du Gouverneur

général et au Prix des libraires) et *Malgré tout on rit à Saint-Henri* (nouvelles, 2012). Il a publié chez divers éditeurs plusieurs traductions d'auteurs canadiens-anglais. Il a rédigé une thèse de doctorat à l'Université du Québec à Montréal sur l'histoire des représentations du romancier dans la fiction américaine du dix-neuvième et du vingtième siècle. Il est présentement en stage postdoctoral à l'Université Laval, où il travaille sur la littérature afro-américaine et les romans de la Renaissance de Harlem.

+

LAURANCE OUELLET TREMBLAY est chargée de cours en littérature à l'Université du Québec à Chicoutimi. Elle a soutenu en février 2016 à l'UQAM une thèse portant sur la question de l'engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau. Elle a également publié deux recueils de poésie, *Était une bête* (La Peuplade, 2015 [2010]) et *salut loup!* (La Peuplade, 2014). Son prochain livre, un récit en prose intitulé *Henri de ses décors*, paraîtra en février 2018 aux éditions La Peuplade.

+

ADRIEN RANNAUD est détenteur d'un doctorat en études littéraires de l'Université Laval et a récemment effectué un stage postdoctoral à l'Université de Sherbrooke. Il est maintenant chargé de cours à l'Université Laval et à l'Université du Québec à Rimouski, et chercheur associé au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Il s'intéresse à la littérature québécoise, aux rapports de genre dans l'histoire littéraire, à la poétique du magazine, et aux études sur la célébrité. Sa thèse de doctorat, qui portait sur les écrivaines québécoises des années 1930, paraîtra prochainement aux Presses de l'Université de Montréal. Il a remporté en 2016 le Prix jeune chercheur de la revue *Voix et Images*.

+

LUCIE ROBERT est membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) et enseigne la littérature québécoise à l'Université du Québec à Montréal. Codirectrice de *La vie littéraire au Québec, 1764-1947* (Presses de l'Université Laval, six volumes parus depuis 1991), elle dirige l'équipe de recherche «Interdisciplinarité, multidisciplinarité et transdiscursivité dans la vie artistique au Québec (1895-1948)». Son plus récent ouvrage, *Apprivoiser la modernité théâtrale. La pièce en un acte. De la Belle Époque à la Crise*, est paru chez Nota bene en 2012.

INDEX DU VOLUME XLII

+ + +

BÉDARD, Mylène, « Flattée et pourfendue. Représentations de la figure de la lectrice dans *Le Pionnier de Sherbrooke* », 3, p. 40-52.

BÉLANGER, David, Jean-François **CHASSAY** et Michel **LACROIX**, « André Belleau : relire l'essayiste », 1, p. 11-17.

BÉLANGER, David, Jean-François **CHASSAY** et Michel **LACROIX**, « André Belleau : le texte multiple », 2, p. 7-12.

BIRON, Charlotte, « Deux Canadiens français dans la course autour du monde », 3, p. 85-100.

BIRON, Michel, « “Chez nous, c’est la culture qui est obscène” », 1, p. 67-75.

BOISVERT-DUFRESNE, Élise, « Qui a peur d’être désuet et quétaine ? », 1, p. 19-29.

BRASSARD, Denise, « Le poème retourné contre soi », 3, p. 137-145.

BROCHU, André, « Un mot de la fin », 1, p. 127-131.

CAMBRON, Micheline, « André Belleau à la radio ou La théorie littéraire dialoguée », 2, p. 59-70.

CAMBRON, Micheline et Mylène **BÉDARD**, « Les genres médiatiques dans le Québec du XIX^e siècle : essais de poétique », 3, p. 9-11.

CAUMARTIN, Anne, « Territoires féconds », 2, p. 153-159.

CHABOT, Julien-Bernard, « L’essayiste “fictif”. Autoportrait d’André Belleau en silène à lunettes », 1, p. 53-65.

CHAREST, Nelson, « Dense est l’air », 2, p. 169-177.

CHASSAY, Jean-François, « André Belleau, lecteur de Norbert Wiener », 2, p. 47-58.

CLICHE, Anne Élane, « Avant-propos. Prix jeune chercheur *Voix et Images* », 3, p. 5.

CLICHE, Anne Élane, avec la collaboration de Carmélie **JACOB**, « Avant-propos. André Brochu, chroniqueur », 1, p. 5-7.

DION, Robert, « André Belleau à l’épreuve de l’étranger. L’exemple de l’Allemagne », 2, p. 71-84.

DUMONT, François, « La poésie à distance », 2, p. 35-45.

GAGNON, Alex, « Mémoire traumatique et mémoire collective dans *Kamouraska* », 2, p. 137-150.

GILL, Louis-Serge, « La constitution du littéraire en contexte médiatique. La critique littéraire québécoise, 1860-1900 », 3, p. 53-69.

GRENIER, Daniel, « Sous la neige et les bombes », 2, p. 161-167.

JAROSZ, Krzysztof, « Maîtres et amis », 3, p. 119-124.

LACROIX, Michel, « Douze textes brefs sur Belleau », 2, p. 103-116.

LAMBERT, Vincent, « Servir et alléger. L'art du chroniqueur », 3, p. 25-37.

LEFORT-FAVREAU, Julien, « Portrait de l'intellectuel "intermédiaire". Engagement de la parole et du geste chez André Belleau », 2, p. 13-23.

LIVVERNOIS, Jonathan, « Papineau, "celui qui n'écrit pas". L'inscription de l'homme politique dans l'histoire littéraire québécoise », 1, p. 97-111.

LIVVERNOIS, Jonathan, « Tout plein d'effets de réel », 1, p. 115-119.

LIVVERNOIS, Jonathan, « "Un coup délivré de Trudeau..." À propos de la correspondance entre André Belleau et Pierre Vadeboncoeur (1978-1985) », 2, p. 85-94.

LIVVERNOIS, Jonathan, « Lettre d'"une famille qui a tendance à se péter dans les portes ouvertes" », 3, p. 125-128.

MELANÇON, Benoît, « Les "Cahiers de lecture" (1963-1986). André Belleau inédit », 1, p. 87-93.

MELANÇON, Benoît, « Bibliographie d'André Belleau », 2, p. 117-134.

NEPVEU, Pierre, « Rabelais au pluriel. André Belleau et l'unité perdue », 2, p. 95-102.

PARENT, Marie, « Trahir Belleau, ou Y a-t-il une intellectuelle dans la salle? », 2, p. 25-34.

PINSON, Guillaume, « Le Québec dans le système francophone de l'information au XIX^e siècle », 3, p. 13-24.

POPOVIC, Pierre, « La théorie, la politique, Bakhtine et la sociocritique. Relire Belleau », 1, p. 77-85.

RIENDEAU, Pascal, « "Un essaim d'idées-mots". André Belleau et la pensée de l'essai », 1, p. 31-41.

ROBERT, Lucie, « Comédie, la mal-aimée », 2, p. 179-184.

ROBERT, Lucie, « Du fait divers à la critique. Variations sur un objet culturel dans la presse périodique : le cas du théâtre », 3, p. 71-83.

ROBERT, Lucie, « Le monde, comme un théâtre », 3, p. 147-153.

RONDEAU, Frédéric, « Petite philosophie d'André Belleau », 1, p. 43-52.

SELAO, Ching, « La fin du monde, la fin d'un monde », 1, p. 121-126.

SELAO, Ching, « Fiction et politique », 3, p. 129-136.

THÉRIAULT, Patrick, « Un hommage "colloquiallement" distingué. "Le tombeau de Charles Baudelaire" de Nelligan », 3, p. 103-116.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

APPEL D'ARTICLES

La revue *Voix et Images* publie des articles sur tout aspect de la littérature québécoise (analyse d'une œuvre, d'un auteur, d'une époque, d'un genre, d'une problématique). Les articles (16 à 20 pages) doivent respecter le protocole de rédaction de la revue décrit sur notre site Web et être accompagnés d'un résumé d'environ 800 caractères, espaces comprises, et d'une notice biobibliographique de 7 à 9 lignes. Le tout doit nous parvenir par courriel, en pièces jointes, à l'adresse voix.images@uqam.ca. Tous les textes sont évalués par au moins deux spécialistes. Ce processus est anonyme et exige six mois en moyenne. La revue contacte les auteurs dès que les résultats de l'évaluation sont disponibles.

PROPOSITION DE DOSSIER

Toute proposition de dossier consacré à un auteur québécois ou à une problématique doit nous parvenir par courriel (voix.images@uqam.ca) et comprendre toutes les informations suivantes : le nom des responsables du dossier et de leurs institutions d'attache ; le titre (même provisoire) du dossier, la liste des collaborateurs (que leur participation soit confirmée ou non), une table des matières ainsi qu'une description brève mais précise du contenu : corpus, problématique ou thématique, enjeux, etc. Un dossier d'auteur doit aussi comprendre un entretien, un court inédit et une bibliographie (de l'œuvre et de la production critique). Le dossier compte généralement de 100 à 125 pages (double interligne). La proposition sera soumise au comité de rédaction de la revue, qui l'évaluera à l'occasion de l'une de ses trois réunions annuelles.

Les dossiers doivent être dirigés par un maximum de deux chercheurs, dont au moins un est professeur d'université.

Prière d'envoyer toute correspondance à la revue par courrier ou par courriel à : **ANNE ÉLAINE CLICHE**, directrice, *Voix et Images*, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, C.P. 8888, succursale Centre-ville, Montréal (Québec), H3C 3P8 ou voix.images@uqam.ca.



Presses de l'Université du Québec

On a tous besoin de savoir
POUR AGIR

Littérature

COLLECTION De Vives Voix

COLLECTION DE VIVES VOIX

Publiée par les Presses de l'Université du Québec et la revue *Voix et Images*, la collection « De vives voix » réunit en un volume une sélection critique d'articles sur un auteur ou une problématique parus dans la revue *Voix et Images*. En redonnant accès à des textes marquants, elle révèle l'évolution du discours critique sur les écrivains et les courants majeurs de la littérature québécoise.



201 PAPIER

LE THÉÂTRE QUÉBÉCOIS EN REVUE

Sous la direction de Shawn Huffman* et Lucie Robert

L'ouvrage offre un portrait historique et critique des pratiques d'écriture destinées au théâtre, telles qu'elles ont été traitées par les collaborateurs de la revue *Voix et Images*. Les 15 études qui le composent, parues entre 1974 et 2009, permettent de saisir le caractère singulier de cette écriture, appréhendée dans son rapport à la littérature aussi bien que dans son rapport à la scène, autour de quelques auteurs majeurs.

2014 | 248 pages | 978-2-7605-4081-0



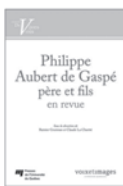
201 PAPIER

GABRIELLE ROY EN REVUE

Sous la direction de Lori Saint-Martin

Auteure d'une douzaine de romans et de recueils de nouvelles, ainsi que d'une vaste autobiographie, Gabrielle Roy (1909-1983) a marqué la littérature québécoise. Son œuvre a fait l'objet de très nombreuses études critiques, tant au Québec qu'au Manitoba, au Canada anglais et à l'étranger. Les études réunies ici portent sur ses grands romans comme sur ses textes plus intimistes, sur ses contes pour enfants et sur ses nombreux inédits, qui éclairent d'une lumière singulière les livres publiés. Diverses perspectives critiques – entre autres psychanalytique, sociocritique, féministe, formelle – donnent à voir les multiples facettes de sa production littéraire. À ce recueil d'articles présentés chronologiquement s'ajoute une bibliographie des principaux travaux sur Roy publiés en d'autres lieux.

2011 | 220 pages | ISBN 978-2-7605-3324-0



201 PAPIER

PHILIPPE AUBERT DE GASPÉ PÈRE ET FILS EN REVUE

Sous la direction de Rainier Grutman* et Claude La Charité

Philippe Aubert de Gaspé, le père comme le fils, sont assurément les premiers auteurs classiques de la littérature québécoise. Les neuf études reproduites dans ce recueil, parues entre 1972 et 2010 dans la revue *Voix et Images*, abordent l'œuvre de ces auteurs selon des approches et des perspectives fort variées, allant de la narratologie à la psychanalyse et de l'analyse du discours à la génétique littéraire.

2013 | 176 pages | 978-2-7605-3682-1



20^e PAPIER

SAINT-DENYS GARNEAU EN REVUE

Sous la direction de François Dumont
et André-Anne Giguère

Auteur de poèmes, d'un journal, de quelques articles et de plusieurs lettres, Hector de Saint-Denis Garneau (1912-1943) est reconnu comme l'un des principaux écrivains de la littérature québécoise. Son œuvre a suscité un grand nombre de commentaires, des plus élogieux aux plus critiques, et une multitude d'interprétations. Si plusieurs critiques se sont attachés au personnage mythique que Garneau est rapidement devenu, d'autres se sont davantage penchés sur les textes eux-mêmes, comme on l'observe dans la plupart des articles parus dans la revue *Voix et Images*. Les études rassemblées dans le présent volume explorent diverses perspectives, qui vont du comparatisme à la sociocritique. À ce recueil d'articles présentés chronologiquement s'ajoute une bibliographie des principaux travaux sur Garneau publiés en d'autres lieux.

2010 | 194 pages | ISBN 978-2-7605-2684-6



20^e PAPIER

ANNE HÉBERT EN REVUE

Sous la direction de Janet M. Paterson et Lori Saint-Martin

Le présent recueil d'articles témoigne des multiples facettes de l'œuvre d'Anne Hébert (1916-2003) auxquelles se sont intéressés, entre 1975 et 2002, les collaborateurs de la revue *Voix et Images*. Ces derniers ont proposé des lectures très différentes des articles, selon une approche narrative, psychanalytique ou féministe. Parmi les constantes, la captivité intérieure et le désir de libération constituent une dualité thématique importante de la production d'Anne Hébert. Les études que l'on trouvera réunies ici conservent toute leur pertinence et forment une excellente introduction à cette œuvre majeure des lettres québécoises, laquelle ne cesse de fasciner les lecteurs et les critiques du monde entier.

2006 | 244 pages | ISBN 2-7605-1371-8



20^e PAPIER

RÉJEAN DUCHARME EN REVUE

Sous la direction d'Élisabeth Haghebaert
et Élisabeth Nardout-Lafarge

Réjean Ducharme, né en 1941, a créé une œuvre inépuisable qui, tour à tour, enchante ou inquiète, exprime quelque chose d'essentiel sur la société et l'époque, mais qui résiste à l'analyse. Elle constitue presque un passage obligé de la critique au Québec. Les études réunies ici, choisies parmi une production abondante, portent surtout sur les romans de Ducharme. Outre la dimension ludique du langage, l'une des principales caractéristiques de son écriture, elles font ressortir la complexité de sa création littéraire.

2006 | 216 pages | ISBN 2-7605-1401-3



20^e PAPIER

HUBERT AQUIN EN REVUE

Sous la direction de Jacinthe Martel et Jean-Christian Pleau

Acclamée par la critique, l'œuvre de l'écrivain et intellectuel Hubert Aquin (1929-1977) figure parmi les plus commentées de la littérature québécoise. Tant sa richesse formelle que sa valeur symbolique le justifient. Le présent ouvrage propose une sélection de textes critiques publiés sur une période de trente années, en privilégiant les études récentes. Le premier numéro de *Voix et Images*, justement consacré à Hubert Aquin, contenait une de ses rares entrevues, ici reproduite aux côtés de documents inédits.

2006 | 200 pages | ISBN 2-7605-1402-1

voixetimages

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

Distribution

Canada : Prologue inc.
Belgique : Patrimoine SPRL

France : SODIS / AFPU-Diffusion
Suisse : Servidis SA

Les Presses de l'Université du Québec reconnaissent l'aide financière du gouvernement du Canada et du Conseil des Arts du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada pour leurs activités d'édition. Elles remercient également la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) pour son soutien financier.



418 657-4399 | puq@puq.ca

Plus de
1 300 livres
à feuilleter

PUQ.CA



Presses
de l'Université
du Québec

L'étude de la littérature québécoise en accès numérique libre



Tous les articles publiés dans la revue depuis la création de *Voix et Images du pays* en 1967 sont maintenant **librement accessibles** en format numérique.

Ainsi, tout en poursuivant la publication imprimée de ses trois numéros par année, la revue assure la diffusion de plus de **20000** pages d'articles sur les œuvres et les auteurs québécois.



Visitez le site www.erudit.org/revue/vi

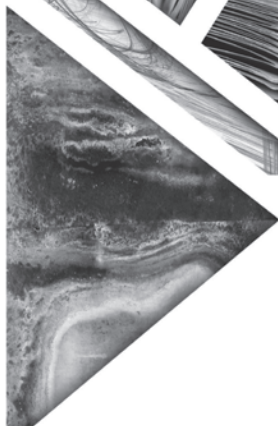
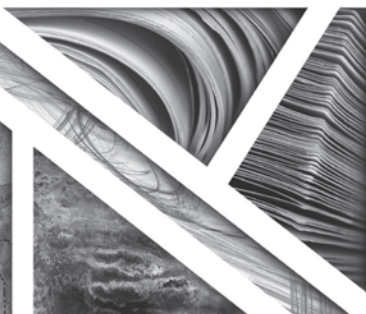


érudit VOIXetimages

UQÀM
Université du Québec à Montréal

CULTURE LA REVUES

ARTS VISUELS CINÉMA CRÉATION LITTÉRAIRE
CULTURE ET SOCIÉTÉ HISTOIRE ET PATRIMOINE LITTÉRATURE
THÉÂTRE ET MUSIQUE THÉORIES ET ANALYSES



sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois

SODEP.QC.CA

GLOBE

REVUE INTERNATIONALE D'ÉTUDES QUÉBÉCOISES

École des médias

Université du Québec à Montréal

Case postale 8888, Succursale Centre-ville

Montréal (Québec), Canada H3C 3P8

courriel : contact@revueglobe.ca

<http://www.revueglobe.ca>

PRÉSENTE DANS PLUS DE 20 PAYS

Volume 18

2015

Numéro 1

L'ANTISÉMITISME AU QUÉBEC

Introduction. L'antisémitisme au Québec • Pierre Ancil et Ira Robinson

Influence et rayonnement international d'Adrien Arcand • Hugues Théorêt

La contribution des conservateurs à la longue survie des organisations fascistes d'Adrien Arcand. Un élément d'explication • Jonathan Tremblay

L'Église catholique québécoise face à l'antisémitisme des années 1930 • Alexandre Dumas

« Personne n'est antisémite, mais tout le monde est opposé à l'immigration ».

Les discours des responsables politiques québécois sur les réfugiés juifs, 1938-1945 • Sandra Dubé

Le Congrès juif canadien et l'hostilité à l'immigration juive dans l'immédiat après-guerre (1945-1948) • Antoine Burgard

René Lévesque. La haine du préjugé racial et de l'antisémitisme • Jean-François Beaudet

« Maîtres chez eux ». La grève des internes de 1934 revisitée • Ira Robinson

***Le Devoir* et les Juifs. Complexités d'une relation sans cesse changeante (1910-1963)** • Pierre Ancil

ÉTUDES LIBRES

Le docteur Rieux d'Albert Camus : un mentor au Québec, de la réalité à la fiction cinématographique • Sophie Bastien

Vers une société nouvelle. Fernand Dumont, Michel de Certeau et les années soixante-huit • Daniel Poitras

PERSPECTIVE

Le pluralisme religieux à l'épreuve de l'antisémitisme • Yolande Cohen

RECENSIONS

PARUTIONS RÉCENTES EN ÉTUDES QUÉBÉCOISES

Directeur : Pierre Barrette

Coordonnatrice à l'édition : Marie Fortin

Comité de rédaction : Micheline Cambron, Linda Cardinal, Daniel Chartier, Karine Collette, Guy Lachapelle

Responsable des comptes rendus : Stéfany Boisvert

On peut se procurer la revue
en s'adressant au secrétariat : contact@revueglobe.ca

CiNéMAS

Pasolini, cinéaste civil

Volume 27, numéro 1, automne 2016

Présentation. À quoi bon des poètes...

Silvestra Mariniello

Pasolini, années 1940-1942 :
généalogie d'une poétique antifasciste

Anne-Violaine Houcke

Un cinéma blessé : Pasolini et le mythe
de la ville intacte

Marco Bertozzi

« Seuls les marxistes aiment le passé » :
le tiers-mondisme de Pier Paolo Pasolini
dans le genre des *appunti*

Luca Caminati

Le Pasolini des derniers temps dans
le « maintenant » de sa lisibilité

Hervé Joubert-Laurencin

Du développement du capitalisme
à l'infini plan-séquence : les quatre
« utopies » de *Porno-Teo-Kolossal*

Julie Paquette

Cinémas est une revue universitaire essentiellement consacrée aux études cinématographiques. Elle entend diffuser des travaux théoriques ou analytiques visant à stimuler une réflexion pluridisciplinaire sur un objet protéiforme en croisant différentes approches, méthodes et disciplines (esthétique, sémiotique, histoire, communications, sciences humaines, histoire de l'art, etc.). Une attention particulière est accordée aux recherches visant à analyser les mutations en cours, tant au sein des pratiques créatrices que des discours théoriques.

revue-cinemas.info

erudit.org

sodep.qc.ca



Littérature *canadienne*

Un périodique de critique et d'analyse

Appel de textes rédigés en français

La revue publie des poèmes ainsi que des comptes rendus et des articles critiques en français portant sur des oeuvres littéraires canadiennes. Cependant nous ne publions pas de fiction narrative.

Pour soumettre des textes en français à
Littérature canadienne, visitez notre site :
www.canlit.ca/submit

Pour annoncer dans *littérature canadienne*

Aux éditeurs et aux périodiques désireux de réserver une annonce publicitaire dans nos pages, nous signalons qu'il reste de l'espace disponible dans notre numéro sur Gabrielle Roy, à paraître prochainement.

Veuillez contacter nos services de vente :
Matthew Gruman
www.canlit.ca/mediakit
cl.info@ubc.ca

*Littérature
canadienne*
Université de la
Colombie-Britannique
Buchanan E158
1866 Main Mall
Vancouver, BC
V6T 1Z1
Tél: 604.822.2780
Fax: 604.822.5504
can.lit@ubc.ca
www.canlit.ca



Littérature canadienne tient à remercier vivement le Fonds du Canada pour les magazines (FCM) pour son aide financière.

LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE VOUS PASSIONNE ?

ABONNEZ-VOUS À *lettres québécoises*

Entrevues, portraits d'auteurs, critiques
et comptes rendus de romans, de recueils
de nouvelles et de poésie, d'essais et plus !



Conseil des arts
et des lettres
Québec

Canada



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



1 AN / 4 NUMÉROS

INDIVIDU	INSTITUTION
----------	-------------

Canada 30\$	Canada 40\$
-------------	-------------

États-Unis 45\$	États-Unis 60\$
-----------------	-----------------

Étranger 60\$	Étranger 80\$
---------------	---------------

2 ANS / 8 NUMÉROS

INDIVIDU	INSTITUTION
----------	-------------

Canada 50\$	Canada 70\$
-------------	-------------

États-Unis 75\$	États-Unis 100\$
-----------------	------------------

Étranger 100\$	Étranger 135\$
----------------	----------------

3 ANS / 12 NUMÉROS

INDIVIDU	INSTITUTION
----------	-------------

Canada 72\$	Canada 95\$
-------------	-------------

États-Unis 108\$	États-Unis 144\$
------------------	------------------

Étranger 144\$	Étranger 192\$
----------------	----------------

Les prix sont toutes taxes comprises
et sont sujets à changement sans préavis.

Nom _____

Adresse _____

Ville _____

Code postal _____ Tél. _____

Courriel _____

Ci-joint ☐ Chèque ☐ Visa ☐ Mastercard

N° _____ Exp. _____

Signature _____ Date _____

Voix & Images

ATTENTION : SVP libeller votre chèque à : SODEP / Lettres québécoises

RETOURNER À : SODEP • Service d'abonnement • Lettres québécoises
C.P. 160, succ. Place d'Armes, Montréal (Québec) H2Y 3E9
tél. : 514-397-8670 • téléc. : 514-397-6887 • abonnement@sodep.qc.ca

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

Des analyses approfondies et variées sur la production ancienne et contemporaine;
des entrevues avec des écrivains du Québec et des inédits; des chroniques sur l'actualité.

Direction

Anne Élane Cliche

Comité de rédaction

Luc Bonenfant, Philippe Charron, Jane Everett,
Dominique Garand, Stéphane Inkel et Jean Morency

NUMÉROS DISPONIBLES: Raoul DUGUAY (I, 2); Gérard BESSETTE (I, 3); Fernand LEDUC (II, 1); Jean ÉTHIER-BLAIS (II, 3); Pierre PERRAULT (III, 3); Rina LASNIER (IV, 1); Louis-Philippe HÉBERT (IV, 3); Yves THÉRIAU (V, 2); Jean-Claude GERMAIN (VI, 2); Philippe HAECK (VI, 3); Adrien THÉRIO (VII, 1); Jacques FERRON (VIII, 3); Guy DUFRESNE (IX, 1); Roland GIGUÈRE (IX, 2); Monique BOSCO (IX, 3); Yolande VILLEMAIRE (XI, 3; 33); Yves BEAUCHEMIN (XII, 3; 36); Suzanne LAMY (XIII, 1; 37); Roger DES ROCHES (XIII, 2; 38); PRATIQUES ILLICITES (XV, 2; 44); Gilbert LA ROCQUE (XV, 3; 45); LES CORRESPONDANTS LITTÉRAIRES D'ALFRED DESROCHERS (XVI, 1; 46); Jovette MARCHESSAULT (XVI, 2; 47); François CHARRON (XVI, 3; 48); Louky BERSIANIK (XVII, 1; 49); L'ÂGE DE LA CRITIQUE, 1920-1940 (XVII, 2; 50); Paul-Marie LAPOINTE (XVII, 3; 51); LES ÉCRITURES MASCULINES (XVIII, 1; 52); Francine NOËL (XVIII, 2; 53); LIONEL GROULX ÉCRIVAIN (XIX, 1; 55); SCIENCE ET FICTION AU QUÉBEC: l'émergence d'un savoir (XIX, 3; 57); ARCHÉOLOGIE DU LITTÉRAIRE AU QUÉBEC (XX, 2; 59); André BROCHU (XX, 3; 60); Gilles HÉNAULT (XXI, 1; 61); Suzanne JACOB (XXI, 2; 62); LE BAVARDAGE DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE (XXI, 3; 63); Henri-Raymond CASGRAIN (XXII, 2; 65); Gilbert LANGEVIN (XXII, 3; 66); Madeleine OUELLETTE-MICHALSKA (XXIII, 1; 67); LA CENSURE 1920-1960 (XXIII, 2; 68); LE RÉCIT LITTÉRAIRE DES ANNÉES QUATRE-VINGT ET QUATRE-VINGT-DIX (XXIII, 3; 69); Yves PRÉFONTAINE (XXIV, 1; 70); POÉSIE QUÉBÉCOISE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE (XXIV, 2; 71); LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE SOUS LE REGARD DE L'AUTRE (XXIV, 3; 72); RÊVER L'ENFANCE. LITTÉRATURE ET PSYCHANALYSE (XXV, 1; 73); LE CHAMP LITTÉRAIRE DE LA JEUNESSE AU CARREFOUR DE LA RECHERCHE UNIVERSITAIRE (XXV, 2; 74); Normand CHAURETTE (XXV, 3; 75); Denise DESAUTELS (XXVI, 2; 77); GÉNÉALOGIES DU PATRIOTE 1837-1838 (XXVI, 3; 78); Fernand DUMONT (XXVII, 1; 79); LA SOCIABILITÉ LITTÉRAIRE (XXVII, 2; 80); Daniel POLIQUIN (XXVII, 3; 81); Noël AUDET (XXVIII, 1; 82); Monique LARUE (XXVIII, 2; 83); Gilles CYR (XXVIII, 3; 84); Claire MARTIN (XXIX, 1; 85); LE LABORATOIRE DE L'ÉCRITURE: MANUSCRITS ET VARIANTES (XXIX, 2; 86); France DAIGLE (XXIX, 3; 87); LE PSEUDONYME AU QUÉBEC (XXX, 1; 88); LES AVATARS DU BIOGRAPHIQUE (XXX, 2; 89); LA LITTÉRATURE ANGLO-QUÉBÉCOISE (XXX, 3; 90); FIGURES ET CONTRE-FIGURES DE L'ORIENTALISME (XXXI, 1; 91); Gilles ARCHAMBAULT (XXXI, 2; 92); Élise TURCOTTE (XXXI, 3; 93); Denis VANIER (XXXII, 1; 94); FÉMININ/MASCULIN. JEUX ET TRANSFORMATIONS (XXXII, 2; 95); LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE QUÉBÉCOIS ET SES MODÈLES EUROPÉENS (XXXII, 3; 96); Michel Marc BOUCHARD (XXXIII, 1; 97); Michel BEAULIEU (XXXIII, 2; 98); GERMAINE GUÈVREMONT. NOUVELLES SURVENANCES (XXXIII, 3; 99); Pierre NEPVEU (XXXIV, 1; 100); Louise DUPRÉ (XXXIV, 2; 101); TRAJECTOIRES DE L'AUTEUR DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN (XXXIV, 3; 102); Herménégilde CHIASSON (XXXV, 1; 103); DE L'ANTHOLOGIE (XXXV, 2; 104); LES MÉMORIALISTES QUÉBÉCOIS DU XIX^e SIÈCLE (XXXV, 3; 105); NARRATIONS CONTEMPORAINES AU QUÉBEC ET EN FRANCE: REGARDS CROISÉS (XXXVI, 1; 106); Dany LAFERRIÈRE (XXXVI, 2; 107); ROMANCIERS «FRANÇAIS» AU QUÉBEC, «CANADIENS» EN FRANCE (XXXVI, 3; 108); Marie-Claire BLAIS (XXXVII, 1; 109); LA GUERRE DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE (XXXVII, 2; 110); Nicole BROSSARD (XXXVII, 3; 111); RELECTURES D'HUBERT AQUIN (XXXVIII, 1; 112); Louis DANTIN (XXXVIII, 2; 113); Michael DELISLE (XXXVIII, 3; 114); THÉÂTRE ET MÉDIAS (XXXIX, 1; 115); VOIX DE FEMMES DES ANNÉES 1930 (XXXIX, 2; 116); LES ESSAIS QUÉBÉCOIS CONTEMPORAINS AU CONFLUENT DES DISCOURS (XXXIX, 3; 117); Daniel DANIS (XL, 1; 118); POÈTES ET POÉSIES EN VOIX AU QUÉBEC (XX^e-XXI^e SIÈCLES) (XL, 2; 119); André MAJOR (XL, 3; 120); Louis HAMELIN (XLI, 1; 121); LA RÉVOLUTION LITTÉRAIRE DES ANNÉES 1940 AU QUÉBEC (XLI, 2; 122); DESTINS DE L'HÉRITAGE CATHOLIQUE (XLI, 3; 123); ANDRÉ BELLEAU I: RELIRE L'ESSAYISTE (XLII, 1; 124); ANDRÉ BELLEAU II: LE TEXTE MULTIPLE (XLII, 2; 125); LES GENRES MÉDIATIQUES (1860-1900) (XLII, 3; 126); POÉTIQUES DE LA PAROLE. LE PARLER DANS L'ÉCRIT (XLIII, 1; 127).

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

(INCLUANT LES TAXES ET/OU LES FRAIS DE PORT ET DE MANUTENTION)

QUÉBEC/CANADA

1 AN (3 NUMÉROS): étudiant **30 \$** _____
individu **50 \$** _____
institution **125 \$** _____

ÉTRANGER

1 AN (3 NUMÉROS): étudiant **45 \$** _____
individu **70 \$** _____
institution **150 \$** _____

ABONNEMENT

(taxes et/ou frais de poste inclus)

Je désire m'abonner (me réabonner) à partir du vol. _____

OU DU VOLUME COURANT _____

1 TOTAL POUR L'ABONNEMENT = _____ \$

ACHAT DE NUMÉROS

(19 \$, taxes incluses)

Je désire recevoir les numéros suivants: _____

Frais de port et de manutention = 6,00 \$

SOUS-TOTAL = _____ \$

2 TOTAL POUR L'ACHAT DE NUMÉROS = _____ \$

1 + 2 GRAND TOTAL = _____ \$

JE PAIE PAR :

☐ chèque*

☐ mandat postal*

☐ Visa

N° _____ exp. ____/____

☐ Mastercard

N° _____ exp. ____/____

NOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PROVINCE/ÉTAT _____

PAYS _____ CODE POSTAL _____

COURRIEL _____

* LES CHÈQUES OU MANDATS DOIVENT ÊTRE FAITS À L'ORDRE DE: SODEP (VOIX ET IMAGES) ET TRANSMIS À L'ADRESSE: SODEP (SERVICE DES ABONNEMENTS), C.P. 160, SUCCURSALE PLACE D'ARMES, MONTRÉAL (QUÉBEC), H2Y 3E9. TÉLÉPHONE: 514.397.8670, COURRIEL: ABONNEMENT@SODEP.QC.CA, SITE INTERNET: WWW.SODEP.QC.CA

UQÀM

Achevé d'imprimer en novembre deux mille dix-sept
sur les presses de



Gatineau (Québec), Canada.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

127 AUTOMNE 2017

DOSSIER

Poétiques de la parole. Subjectivation et incarnation

¶ LUCIE BOURASS et LAURANCE OUELLET TREMBLAY

Écrire la parole. Entretien avec Mathieu Arsenault et Hervé Bouchard

¶ LAURANCE OUELLET TREMBLAY

Écrire pour parler la parole. Ferron, Beaulieu, La Rocque ¶ ANNE ÉLAINE CLICHE

Raccrocher le nom au corps. Une fonction de la parole dans *Mailloux*

d'Hervé Bouchard ¶ LOUIS-DANIEL GODIN

Entre le pocaille et le poète. La ruse de l'écrivain dans le scénario commenté
de *La bête lumineuse* de Pierre Perrault ¶ LAURANCE OUELLET TREMBLAY

Raconter pour ne pas vieillir. *La peau d'Élisa* de Carole Fréchette ¶ LUCIE ROBERT

Mouvances identitaires et inflexions corporelles de la parole dans *Yukonstyle* de
Sarah Berthiaume et *Nacre C* de Dominick Parenteau-Lebeuf ¶ CATHERINE CYR

ÉTUDE

« Je veux vivre intensivement. » Formes, figures et discours de la vie dans la
collection « Les Romans de la jeune génération » (1931-1932) ¶ ADRIEN RANNAUD

CHRONIQUES

Essais/Études Variations sur le thème de l'engagement ¶ ANNE CAUMARTIN

Roman À la première personne qui m'écouterà ¶ DANIEL GRENIER

Poésie Le sens mou ¶ NELSON CHAREST

LIVRES REÇUS

RÉSUMÉS

ABSTRACTS

RESÚMENES

BIOBIBLIOGRAPHIES

INDEX DU VOLUME XLII

La revue *Voix et Images* est entièrement
publiée sur du papier recyclé 100 %
post-consommation.



19 \$ TTC

ISSN 0318-9201



9 770318 920000



27