

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

ESPACE DÉMOCRATIQUE
DE LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE CONTEMPORAINE

136 AUTOMNE 2020



LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

VOLUME XLVI NUMÉRO 1 (136)
AUTOMNE 2020

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
Luc Bonenfant, directeur
Université du Québec
à Montréal
Dominique Garand
Université du Québec
à Montréal
Stéphane Inkel
Université Queen's
Frédéric Rondeau
Université du Maine
Chantal Savoie
Université du Québec
à Montréal
Nathalie Watteyne
Université de Sherbrooke

SECRÉTAIRES
DE RÉDACTION
Erika Leblanc-Belval
Charles-Antoine Mallette
Université du Québec
à Montréal

CONSEIL
Jacques Allard
Université du Québec
à Montréal
Bernard Andrès
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
Anne Éline Cliche
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

CORRESPONDANTES 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 Kwaterko
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 Nerhu,
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.
Image en couverture
Marc-Antoine K. Phaneuf,
Drapeau, 2013-2014. Drapeau
officiel du Québec et macarons
vintages, 125 cm × 170 cm ×
5 cm. Collection de l'artiste.
Crédit photo: Caroline Cloutier.

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*, la
*Canadian Literary Periodicals
Index* et *MLA Directory of
Periodicals*.

ISSN 0318-9201
ISBN version imprimée :
978-2-924587-39-3
ISBN version pdf :
978-2-924587-40-9
ISBN version ePub :
978-2-924587-41-6

Tous droits de reproduction, de
rédaction et d'adaptation
réservés, 2020.

Dépôt légal — 4^e trimestre 2020
Bibliothèque et Archives
nationales du Québec.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

DOSSIER

- 7 Espace démocratique de la littérature québécoise contemporaine

STÉPHANE INKEL et JULIEN LEFORT-FAVREAU

- 13 Entretien avec Pierre Nepveu

STÉPHANE INKEL et JULIEN LEFORT-FAVREAU

- 23 L'écriture et le phénomène populiste.

Figures d'intercesseurs et frontières antagoniques chez Lise Tremblay, Maude Veilleux et Erika Soucy

STÉPHANE INKEL

- 43 Villes détruites, espoirs ruinés.

Lecture du vivre-ensemble dans trois romans québécois contemporains

MARTINE-EMMANUELLE LAPOINTE

- 55 Éthique de la fiction. La fabrication de la preuve chez François Blais et Catherine Leroux

CASSIE BÉRARD et MARIE-PIER LAFONTAINE

- 69 Entre catastrophisme et euphorie :

L'évasion d'Arthur ou La commune d'Hochelaga de Simon Leduc

LOUIS-DANIEL GODIN

- 85 Les esthétiques démocratiques en question.

Représentation du travail et mémoire ouvrière dans *La mémoire du papier* et *Querelle de Roberval*

RACHEL NADON

ÉTUDE

- 105 Sanglantes trilogies. L'écriture d'un contre-récit historique dans *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin et *L'amour, la fantasia* d'Assia Djébar

JULIA GALMICHE-ESSUE

- ROMAN 123 Racisme et discrimination : les défis du roman social

DOMINIQUE GARAND

POÉSIE	133	L'autre nom de l'enfance
		DENISE BRASSARD
LIVRES REÇUS	143	
RÉSUMÉS	145	
ABSTRACTS	149	
RESÚMENES	153	
BIOBIBLIOGRAPHIES	157	

DOSSIERS EN COURS DE PRÉPARATION

« Regards critiques sur la littérature autochtone au Québec »

« L'art du conte dans la culture contemporaine au Québec »

+ + +

DOSSIER

+ + +

ESPACE DÉMOCRATIQUE DE LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE CONTEMPORAINE

+ + +

sous la direction
de Stéphane Inkel et Julien Lefort-Favreau

+ + +

ESPACE DÉMOCRATIQUE DE LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE CONTEMPORAINE

+ + +

STÉPHANE INKEL

Université Queen's

JULIEN LEFORT-FAVREAU

Université Queen's

L'on assiste depuis la fin du xx^e siècle à un éclatement des pratiques littéraires (une diversification des genres, une porosité entre la fiction et la non-fiction, un développement du volet documentaire), au Québec au même titre qu'en France ou aux États-Unis. Dans la mesure où la littérature est l'un des modes de narration du réel, tout à la fois une modalité d'écoute du monde en lui-même et d'élaborations de narrations alternatives, il semble possible de mettre en rapport un tel fractionnement des pratiques avec la multiplication des discours et des identifications politiques cherchant à contester les pouvoirs hégémoniques.

Nombre de réflexions récentes tentent de valoriser la place de la littérature au sein de l'espace social dans une volonté affirmée de compenser une perte d'influence présumée. Certains confèrent aux écrits littéraires une visée éthique, un rôle *capabilisant*¹. D'autres préfèrent lui accorder des vertus actualisantes ou transitionnelles². La littérature serait également dotée d'une capacité à aider tout un chacun à inventer des *formes de vie*, à mener son existence différemment, guidé par les mots des écrivains³. Ces contributions significatives tracent les contours d'un imaginaire démocratique de la littérature dans lequel les écrivains ont des pouvoirs émancipateurs et participent à un large espace que l'on peut qualifier de délibératif ou, dans la foulée des travaux des philosophes Chantal Mouffe et Ernesto Laclau, d'agonique⁴.

1 Martha Craven Nussbaum, *L'art d'être juste. L'imagination littéraire et la vie publique*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Solange Chavel, Paris, Climats, 2015, 275 p.

2 Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, préface de François Cusset, Paris, Amsterdam, 2007, 363 p.; et Hélène Merlin-Kajman, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2016, 317 p.

3 Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2011, 288 p., et Styles. *Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2016, 355 p. Voir aussi, dans une perspective pragmatique encore plus affirmée, Florent Coste, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2017, 368 p.

4 Voir Ernesto Laclau et Chantal Mouffe, *Hégémonie et stratégie socialiste. Vers une démocratie radicale*, traduit de l'anglais par Julien Abriel, Paris, Les solitaires intempestifs, 2009 [1985], 336 p. De Chantal Mouffe, voir aussi *Le paradoxe démocratique*, traduit de l'anglais par Denyse Beaulieu, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, coll. « N.B./D'art en questions », 2016, 152 p., et *Agonistique. Penser politiquement le monde*, traduit de l'anglais par Denyse Beaulieu, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, coll. « D'art en questions », 2014, 164 p.

Reste à savoir dans quelles conditions s'exercent ces pouvoirs et dans quelle temporalité ils s'inscrivent.

Plutôt que de considérer la littérature comme un reflet fidèle des débats politiques qui agitent l'espace public, nous tenterons, dans le présent dossier, de saisir la manière dont elle forme un espace démocratique alternatif qui, sans être autonome, oppose une forme de concurrence aux discours hégémoniques et prend en charge des débats non résolus dans l'espace public ou qui n'ont pu surgir que dans ses marges. Plus précisément, nous chercherons à baliser l'interaction entre une démocratie agonique (telle que théorisée par la philosophe belge Chantal Mouffe) — un espace de «litige» où, comme le précise Jacques Rancière, le conflit porte autant sur «la situation même de l'interlocution⁵», c'est-à-dire sur l'identité propre des interlocuteurs admis au sein de l'espace démocratique, que sur les enjeux de cette interlocution — et la littérature en tant que lieu d'élaboration d'une conflictualité souvent refoulée ou repoussée dans les marges du discours social. Il s'agira donc de sonder l'espace litigieux que l'écriture cherche à relayer au sein de la représentation. Une telle tendance se manifeste par résistance à la reprise des outils de la narration par les forces idéologiques, au discours gestionnaire, à l'aliénation du monde du travail et aux discours identitaires.

L'une des manières d'envisager cet espace à l'échelle du littéraire consisterait à repérer les modalités d'inscription d'une fracture politique ou sociale à l'intérieur des textes. Pensons ici au travail de Lise Tremblay, qui, dans *La héronnière* ou *L'habitude des bêtes*, s'applique à dessiner des divisions entre villageois et «estivants» (résidents urbains ayant une demeure secondaire en région), superposant à cette division toute une série de manières de faire ayant trait à la justice, à la circulation de la parole, etc. Pensons également à l'œuvre de Michael Delisle, qui texte après texte retrace une dichotomie sociale entre les classes populaires et les classes privilégiées afin de la remettre en mémoire à l'heure où la banlieue semble le lieu hégémonique de la classe moyenne. Pensons encore au cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais, qui ouvre son espace dialogique à l'entrelacs de voix multipliant non seulement les positions sociales, mais aussi les «demandes», au sens où l'entend Ernesto Laclau, c'est-à-dire toute une série d'affects allant de la simple pétition à de véritables exigences, devant trouver leur place dans le discours afin de pouvoir mener à la constitution d'identités politiques. Il en va de même dans les textes récents de Kevin Lambert (*Querelle de Roberval*) ou d'Erika Soucy (*Les murailles*), où des demandes liées au genre et ayant trait à l'intime se superposent à des conflits sociaux comme une grève, l'hégémonie du discours patronal, le caractère arbitraire de grands projets (miniers, hydro-électriques) assurant la survie de régions mono-industrielles, etc., composant de fait, dans l'espace polyphonique de leur représentation, ce qu'Ernesto Laclau appelle une «chaîne d'équivalence», c'est-à-dire la mise en commun de demandes populaires par ailleurs hétérogènes, mais constituant, une fois rassemblées, «une frontière antagoniste⁶» proprement politique.

5 Jacques Rancière, *La méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, coll. «La philosophie en effet», 2002 [1995], p. 141.

6 Ernesto Laclau, *La raison populiste*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Ricard, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Ordre philosophique», 2008, p. 93.

Ces divisions, ces lignes de fracture peuvent servir de grille d'analyse à nombre de productions contemporaines. En fait, il faut y insister, les exemples ne manquent pas, tant l'on retrouve, au sein de la littérature contemporaine, de narrations tissées à même les discours constituant les demandes hétérogènes au fondement de la division proprement politique, « plurielle » (Mouffe), de l'espace social, qu'il s'agisse de l'exploration du rôle des « appareils narratifs » individuels dans notre inscription au sein de cet espace social à laquelle nous convie *Histoires de s'entendre* de Suzanne Jacob ou de l'exploitation ludique des travers du libéralisme contemporain de Renaud Jean dans *Rénovation*. Catherine Ocelot (*La vie d'artiste*) ou Julie Delporte (*Moi aussi je voulais l'emporter*), quant à elles, imposent un féminisme mélancolique, irrigué par la vague #metoo, qui reformule à nouveaux frais le slogan « le privé est politique » si cher aux féministes de la seconde vague. Marie Saur, dans *Les tricoteuses*, montre les réminiscences des luttes syndicales du passé dans une intrigue policière aux effluves libertaires. *Ouvrir son cœur* d'Alexie Morin se construit comme un roman d'apprentissage avec en son cœur — justement — l'exclusion sociale, la violence symbolique telle qu'elle se joue dans une petite communauté de l'Estrie. *Forêt contraire* d'Hélène Frédérick figure un conflit de codes violent entre la civilisation et la forêt, entre le monde économique et la désobéissance civile. Patrick Nicol, dans *Terre des cons*, *Vox populi* et *Les manifestations*, tente de cerner ce qui est mortifère dans le discours social, les effets de l'aliénation collective dans l'intimité de personnages moroses. Sans compter tous les écrivain.es qui ont intégré les événements de la grève étudiante de 2012 à leurs romans : Élise Turcotte, *Le parfum de la tubéreuse* ; Simon Brousseau, *Synapses* ; Stéphanie Clermont, *Le jeu de la musique*. Évoquons finalement l'émergence, depuis une vingtaine d'années, d'une littérature autochtone (mentionnons Joséphine Bacon, Natasha Kanapé-Fontaine, Louis-Karl Picard-Sioui) qui vient redécouper ce qui est pensable et dicible en littérature québécoise, donnant une parole à ceux et celles qui ont été historiquement exclus de l'espace artistique tout en nommant avec une acuité renouvelée le territoire québécois — en un mot : qui vient donner un sens renouvelé au mot « souveraineté ». Autant d'exemples qui montrent que le politique préoccupe la littérature québécoise d'aujourd'hui, mais sans projet téléologique, plutôt comme un faisceau de questions démocratiques difficiles trouvant des solutions langagières le temps d'un texte.

Les pratiques politiques de la littérature contemporaine sont, nous le postulons, foisonnantes. Il semblerait que c'est plutôt la critique qui tarde à faire écho à cette multiplication des pratiques participant à la joute des discours actuels. Dans un constat qui a de l'âge, mais qui n'a pas été réfuté par les travaux critiques des dernières années⁷, François Dumont relevait, à l'occasion d'une chronique portant

7 Du moins si l'on se fie aux dossiers des revues savantes consacrées en tout ou en partie à la littérature québécoise, très peu nombreux à avoir mis le politique au cœur de leurs recherches. Les dossiers « Éthique et littérature » (*Études littéraires*, vol. XXXI, n° 3, été 1999) et « Responsabilités de la littérature : vers une éthique de l'expérience » (*Études françaises*, vol. XLVI, n° 1, 2010) offrent l'exemple d'un glissement du politique vers l'éthique traduisant notamment l'essoufflement du prisme national. Un dossier de la revue *Études littéraires*, « Le littéraire et le politique : points d'ancrage » (vol. XXXIII, n° 1, automne-hiver 2001), ne porte quant à lui que partiellement sur la littérature québécoise (un article sur Pierre Vadeboncoeur et un autre sur *Les manuscrits de Pauline Archange* de Marie-Claire Blais).

notamment sur *Langagement* de Lise Gauvin, que « [t]out se passe comme si, du moins du point de vue de la langue, le temps de la politique était passé et n'était plus qu'un mauvais souvenir⁸ ». Le présent dossier souhaite ramener la conflictualité fondamentale de l'espace démocratique au cœur de l'analyse de la littérature québécoise contemporaine.

Dans l'entretien qu'il nous accorde pour ce dossier, Pierre Nepveu fait un retour sur son œuvre poétique et critique afin de saisir les configurations politiques dans la littérature québécoise actuelle. De son « dépaysement » de Miron jusqu'aux lignes aériennes de Mirabel, son travail est tout entier voué à faire voir une hétérogénéité de la culture québécoise. Mais pour Nepveu, la littérature n'est pas politique au sens où elle serait « embarquée » : elle précède même parfois le social en formulant « sur le mode de la protestation, de la dénonciation », mais aussi du témoignage de la pluralité des points de vue et de la discontinuité (historique, sociale, identitaire). Selon Nepveu, elle dépasse le conflit pour le résoudre dans le langage.

Faisant l'hypothèse, suivant la définition qu'en a donnée récemment Chantal Mouffe, d'un « moment populiste » repérable dans la fiction québécoise contemporaine, Stéphane Inkel cherche à repérer l'établissement de nouvelles « frontières sociales » qu'une telle panne de la représentation politique suppose à travers le travail de subjectivation à l'œuvre dans l'écriture. Partant des œuvres récentes de Lise Tremblay, d'Erika Soucy ou de Maude Veilleux, l'auteur se penche sur ce que révèle la distance propre à ce que Fernand Dumont appelait la « culture seconde » lorsque les protagonistes de ces œuvres reviennent sur la régionalité du monde de l'enfance. Cette posture privilégiée, à la fois dans et hors des classes populaires qui s'y trouvent représentées, donne à voir des agencements discursifs au cœur des processus de subjectivation par lesquels s'effectuent le brouillage et le déplacement des frontières sociales dessinant le discours hégémonique.

Dans son article, Martine-Emmanuelle Lapointe s'intéresse à trois « fictions de l'après » et à la « logique de la ruine des systèmes démocratiques » que toutes trois, sur le modèle des projections dysphoriques des problèmes du présent que l'on trouve dans nombre de récits d'anticipation, s'appliquent à représenter. Or le rétrécissement de l'espace public s'accompagne d'une négation de l'avenir qui, sous les visions de destruction presque désinvoltes que ces romans incarnent, annonce peut-être une « rédemption » possible à partir des ruines mêmes que ces visions révèlent ; un reste de solidarité ou un surcroît de révolte à partir desquels repenser les luttes d'aujourd'hui.

Dans une étude portant sur la mise en fiction d'une violence extrême commise contre deux femmes, Cassie Bérard et Marie-Pier Lafontaine montrent comment Catherine Leroux et François Blais cherchent par leur projet à redonner une dimension politique à cette violence — en raison de son caractère « sériel et systémique » — que son classement sous la rubrique « fait divers » avait pour effet d'oblitérer. Éclatement narratif et polyphonique faisant le procès des insuffisances des institutions policière et judiciaire n'ayant pas réussi à restituer une histoire à une femme trouvée morte près de l'hôpital Royal Victoria ; ambiguïisation de l'autorité chez François Blais par

8 François Dumont, « Politiques littéraires », *Voix et Images*, vol. XXVI, n° 1, automne 2000, p. 170.

l'articulation de la compulsion documentaire de tout ce qui aura entouré la disparition de Mélanie Cabay, en 1994, et d'une pratique de l'autobiographie dérisoire et autodénigrante; les autrices montrent qu'une « démocratie littéraire », qui est aussi une éthique, surgit de l'agencement et de la dislocation des voix visant toutes deux les formes de hiérarchie qui sont celles de l'hégémonie.

À travers l'analyse des différentes figures politiques horizontales nées d'une crise de l'autorité dans le roman récent de Simon Leduc, *L'évasion d'Arthur ou la commune d'Hochelaga*, Louis-Daniel Godin se propose d'explorer les modes opératoires de la « tierceté » dans « les nouvelles formulations de la grammaire sociale » (note 9, p. 70) postmoderne issues de l'ébranlement de la « maison du Père ». L'auteur montre à travers son article comment la littérature peut être comprise comme un espace démocratique de subjectivation, c'est-à-dire un lieu où les sujets s'inventent malgré, voire à partir de la place vide du père, s'inventant, plus précisément, à travers les nouveaux tiers qu'ils instaurent, en constante redéfinition.

C'est à un double parcours que nous convoque pour sa part Rachel Nadon. Elle nous propose d'abord le « récit d'une absence » dans l'histoire de la littérature québécoise, qui est surtout une absence critique face à une représentation du travail plus présente que ne le laisse entendre la réception diffuse qu'elle a occasionnée. À la recherche des « esthétiques démocratiques », relevées par Nelly Wolf dans les représentations littéraires du peuple en France, tant dans la littérature québécoise de la seconde moitié du ^{xx}e siècle que dans deux exemples contemporains, l'autrice remarque la difficulté pour ces représentations de s'affranchir de la matrice typée du « roman social ». Elle s'applique ensuite à repérer si les exemples contemporains de ces « esthétiques démocratiques » parviennent à échapper à une telle matrice. *Querelle de Roberval* de Kevin Lambert, par son mélange des genres et des postures — sexuels autant que discursifs — comme des références, parviendrait à « dérange[r] le cours normal des choses » et des représentations entourant le *topos* du conflit syndical; un espace ambigu « qui n'antagonise ni ne célèbre » la classe populaire, mais la problématise pour la reconvoquer dans l'espace démocratique d'aujourd'hui.

On ne trouvera nulle velléité d'exhaustivité dans ce dossier, mais remarquons des lignes de force dans la littérature québécoise contemporaine: une volonté claire de nommer l'espace social comme un lieu traversé par des tensions qui sont autant de discussions, de redéfinitions des mots de la démocratie. Ainsi, loin d'être des prophètes de malheur ou de se poser en porte-étendard du Grand Soir toujours à venir (la nation à venir; le socialisme à nos portes), les écrivain.es québécois.es contemporains semblent plutôt préoccupé.es par le projet de fournir des narrations conséquentes aux fractures du présent. Alexandre Gefen, dans *Réparer le monde*⁹, inscrit la littérature française contemporaine dans le paradigme de la philosophie de sollicitude, suivant l'hypothèse qu'elle aurait une visée thérapeutique, l'ambition de ressouder les communautés décimées par le manque de projets collectifs, de corriger les traumatismes de la mémoire individuelle et collective. Le présent dossier place la littérature québécoise sur un autre terrain: il s'agit plutôt ici de mettre en rapport des

9 Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au ^{xx}e siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2017, 392 p.

discours disloqués, de profonds antagonismes qui sont sociaux, mais aussi, et tous les articles de ce dossier nous le montrent, en dernière instance, narratifs. C'est là où la question de la représentation politique et celle de la représentation artistique se rencontrent, sans pour autant bien se comprendre.

ENTRETIEN AVEC PIERRE NEPVEU

+ + +

STÉPHANE INKEL

Université Queen's

JULIEN LEFORT-FAVREAU

Université Queen's

Dès les années 1980, alors que les clivages dans la sphère intellectuelle (et par extension dans le champ des études littéraires) sont encore articulés autour de la question nationale, Pierre Nepveu déplace déjà légèrement la perspective en prenant le parti de s'inscrire en faux contre la crispation conservatrice autour de la question de la postmodernité, et de proposer une option, sinon optimiste, à tout le moins ouverte¹. Afin de comprendre comment le politique trouve des formes d'action diverses dans la littérature contemporaine, formes qui se détournent clairement de la question nationale, sans pour autant être des formes pacifiées, sachant qu'elles tracent souvent des lignes de partage nettes, voire brutales, nous avons eu envie de demander à Pierre Nepveu de revenir sur des hypothèses qu'il a pu formuler dans le passé. Depuis son point de vue singulier d'écrivain, il nous aide dans cet entretien à tracer ces partages, à prêter une attention spécifique aux valeurs et aux idées politiques qui circulent dans la littérature et qui sont transmutes par elle.

+

VOIX ET IMAGES D'abord, nous voudrions vous ramener un peu dans le passé avec une longue citation tirée de l'un de vos textes qui dialogue subtilement avec François Paré. Dans « Narrations du monde actuel », publié dans *Lectures des lieux*, vous écrivez :

C'est donc sur le fond de ces réflexions que je me situe comme écrivain dans la littérature québécoise, en sachant très bien que celle-ci a cessé de se considérer comme minoritaire, qu'il n'y pas de commune mesure entre la fragilité québécoise et celle de l'Ontario français et même de l'Acadie, et en sachant que, dès lors, toute critique de la centralité québécoise, tout fractionnement de son territoire imaginaire, toute remise en cause de ses processus identitaires pourront toujours être recyclés par l'institution et pourront nourrir sa centralité triomphante. Aporie banale et sans

1 Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1988, p. 215. Nepveu refuse dans sa conclusion la corrélation entre pluralisme et relativisme.

doute un peu trop simple : car une pratique et une pensée qui se croiraient d'avance impuissantes face aux lieux hégémoniques et à leurs modes de pensée ne trouveraient jamais la moindre énergie pour se mettre en marche².

Nous voulions vous demander de commenter cette réflexion qui, certes, commence à dater, mais concerne précisément le thème de notre dossier et qui est pleinement d'actualité : comment la situation linguistique et comment l'identité « nationale » d'un écrivain constituent-elles le point de départ d'une discussion autour des lieux hégémoniques du pouvoir, de la répartition de la parole ? Les lignes de partage dans la littérature actuelle, tant dans les textes que dans la vie littéraire, nous semblent régulièrement évoquer la délégation de la parole et la légitimité de la prise de parole (comme le retour d'une vieille question des années 1968 : « D'où tu parles ? »). Il semble que les débats sur l'appropriation culturelle touchent aussi à cette conscience de sa propre minorisation en regard des souffrances des autres. Où se situe, en 2019, sur cette question, votre pensée à titre de critique et de poète ? Comment conceptualiser la position du poète, sur un plan éthique et politique ?

PIERRE NEPVEU Avant d'en venir au présent, je dois vous expliquer l'importance qu'ont eue sur moi les réflexions et les analyses de François Paré. Depuis mes premiers travaux, à partir du milieu des années 1970, j'ai toujours été mû par la critique de notions comme l'hégémonie, la centralité, l'identité, l'homogénéité. Récemment, j'ai découvert (bien trop tard !) l'essai profond et remarquablement érudit du philosophe médiéviste français Rémi Brague, *Europe, la voie romaine*³. Il y critique fortement les notions d'identité et de « bien culturel » conçus comme « une rente de situation », comme des objets précieux conservés dans un coffre-fort. L'identité et la culture valent ce qu'on leur donne, en tant que création incessante, dit-il, et j'adhère d'instinct à une telle vision. Je me suis éveillé simultanément à la littérature et au politique, dans ces mythiques années 1960 où le Québec moderne se créait en jetant derrière lui sa dépouille canadienne-française. À partir des années 1970, j'ai vu le projet national s'incarner, certes, dans un projet politique qui n'était peut-être, tout compte fait, que la définition d'un nouveau fédéralisme (la souveraineté-association) plutôt que l'indépendance ; et en même temps, je voyais l'idée nationale perdre de plus en plus de son élan et de sa fécondité sur les plans littéraire et intellectuel. Pour moi, « dépayser Gaston Miron », comme je l'ai fait dans ma thèse de doctorat en 1977, c'était protester contre une certaine pétrification ou monumentalisation du politique jusque dans la manière de lire les textes littéraires et « le poète national » en particulier. Je voulais retrouver la « grande marche » de Miron, son aventure vers un pays encore lointain, son écriture du combat intérieur et de la discordance. Puis pendant dix ans, j'ai poursuivi des enseignements et des travaux qui élargissaient ces intuitions à la littérature québécoise contemporaine : il s'agissait toujours de *donner du jeu* à la culture québécoise, de montrer que sa « fondation » contenait aussi une « dé-fondation », que le projet national et le projet moderne entraient en tension et

2 Pierre Nepveu, « Narrations du monde actuel », *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2004, p. 202.

3 Rémi Brague, *Europe, la voie romaine*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1999 [1992], 272 p.

même en conflit, et qu'il y avait une circulation des imaginaires (on pourrait dire une «migration») qui mettait en action de l'ironie et de l'hétérogène. *L'écologie du réel* a paru en 1988; puis, quelques années plus tard, est survenue la parution d'un petit et immense livre qui a été pour moi une sorte de révolution copernicienne : *Les littératures de l'exiguïté* de François Paré⁴.

VOIX ET IMAGES Pourquoi ce livre a-t-il un tel effet sur vous ? Que vient-il vous permettre de penser à nouveaux frais ?

PIERRE NEPVEU Le passage de *Lectures des lieux* que vous citez dans votre première question se situe précisément dans le contexte que je viens d'exposer. Alors voici : le livre de Paré m'a évidemment ouvert le territoire des littératures francophones du Canada, mais le renversement qu'il a suscité chez moi concernait plutôt la littérature québécoise. Celle-ci, on le sait, a un statut ambivalent chez Paré : tantôt, elle peut apparaître comme une autre littérature de l'exiguïté, juste un peu moins exiguë que celle de l'Acadie ou de l'Ontario français ; tantôt, elle apparaît au contraire comme hégémonique, solide institutionnellement, jouant par rapport aux petites littératures qui l'entourent un rôle assez analogue à celui de la France par rapport au Québec. Mais il y a davantage : tous mes efforts avaient été de «dé-monumentaliser» la référence québécoise, d'en faire sentir l'instabilité et la précarité fondamentales, or Paré me donnait à voir que le discours de la fragilité et de l'hétérogène pouvait être en réalité l'affirmation d'un pouvoir, le luxe d'une culture forte, capable de composer avec ses fissures et ses discordances, se nourrissant de l'altérité même qui la déstabilise. Du même coup, la fameuse figure de *l'américanité*, déjà très répandue dans le discours littéraire et social au Québec, m'est apparue plus que jamais comme une manière somme toute superficielle de magnifier à peu de frais la culture et l'identité québécoises, ce qui a donné mon essai *Intérieurs du Nouveau Monde*. Cela laisse de côté, je sais, mon travail de poète, mais celui-ci me semble avoir été guidé par le même souci éthique qui me fait contester le grand récit national et l'hégémonie d'une identité pleine et consensuelle sans que j'idéalise pour autant la différence et l'altérité.

VOIX ET IMAGES Nous reviendrons dans un instant sur votre travail de poète, puisqu'il contient non seulement ce même souci éthique que vous soulignez, mais nous semble mettre en acte l'hétérogénéité et l'altérité nécessaires au questionnement de cette monumentalisation de la culture québécoise que vous venez de mentionner. Nous voudrions auparavant revenir sur la lecture critique de la notion d'américanité que l'on retrouve dans *Intérieurs du Nouveau Monde*. En parfaite continuité avec la négativité que vous vous êtes plu à souligner dans «l'invention de la littérature québécoise» dans *L'écologie du réel*, cet autre livre met en relief le «déracinement» — votre lecture du «Paysage» chez Saint-Denys Garneau est à cet égard paradigmatique — que suppose toute rencontre avec un lieu, déracinement, faut-il le préciser, étonnamment fécond et allergique à tout repli identitaire. Dans «Le complexe de Kalamazoo», vous affirmez que l'on trouve très peu d'équivalents du Macklin de *Poussière sur la ville* dans la littérature qui lui est postérieure, probablement par rejet de son caractère encore trop «canadien-français». Louis Balthazar, dans une lettre au

4 François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, 1992, 175 p.

Devoir qui a fait réagir au printemps 2018, postule l'échec de la nation québécoise, stipulant que nous serions « redevenus des Canadiens français ». Il nous semble que la littérature québécoise contemporaine fait écho à cette tentation du repli et que les représentations des petites villes régionales s'en ressentent (on peut penser ici aux œuvres de Kevin Lambert ou d'Erika Soucy). De telles représentations, inquiètes et inquiétantes, vous semblent-elles redonner du jeu à l'identité québécoise et jouer contre les représentations hégémoniques actuelles ?

PIERRE NEPVEU Disons d'abord que je partage entièrement les vues de Louis Balthazar, sinon sur « l'échec », du moins sur un rétrécissement de l'idée de « nation québécoise », surtout depuis le début du présent siècle. Balthazar rappelle les propos de Gérard Godin qui, dans les années 1980, voyait chez les immigrants « autant de façons d'être québécois ». Quand on a entendu le premier ministre Legault affirmer avec la plus grande confiance, pour défendre sa Charte de la laïcité, que « c'est comme ça qu'on vit au Québec », et cela dans un discours télévisé à « la nation », on a pu mesurer la régression qui est en cours et qui, notamment, donne lieu à toute une série de politiques vexatoires à l'égard des nouveaux Québécois et des immigrants potentiels. J'apporterais quand même une nuance aux propos de Louis Balthazar, qui est lui-même un penseur éminent de notre américanité : c'est que ce courant de pensée et d'études, depuis quelques décennies, a effectivement fait revivre en nous notre identité d'abord historiquement canadienne puis canadienne-française, non pas bien sûr dans le sens d'un repliement ethnique, mais au contraire d'une grande aventure collective, continentale, liée de près aux populations autochtones. Les récits d'un Serge Bouchard sont à cet égard éloquents. L'idée de nous définir comme une « francophonie nord-américaine » proposée par Gérard Bouchard (qui n'est pas parent avec le précédent !) est également susceptible de nous resituer face aux minorités canadiennes-françaises ailleurs au Canada. Il me semble que l'idée n'est pas de « redevenir des Canadiens français », mais de *reconnaître* le Canadien français qui vit en nous, moins en tant que capital identitaire à conserver que sous l'angle d'une création collective, non déterministe, faite d'explorations, d'échanges, de métissages. Malheureusement, la manipulation démagogique et politique du mot « identité », qui tend à assimiler toute position pluraliste à un « multiculturalisme » caricatural, ne facilite pas ce travail. Gérard Bouchard a été critiqué par les historiens et sociologues nationalistes parce qu'il osait inclure dans le passé canadien-français la vision d'une certaine diversité : les autochtones, les apports immigrants (anglais, irlandais, italiens, etc.).

Il est évident que la notion d'américanité suppose une ouverture de l'identité québécoise à de telles dimensions. En même temps, à travers mon étude des « petites villes » dont la Macklin fictive d'André Langevin me paraissait emblématique, j'ai surtout cherché à rendre compte d'une américanité de la proximité : voici en effet des lieux concrets, très matériels, souvent industriels (on pense aussi à Rouyn-Noranda, à Sudbury), qui résistent au grand récit national et à toute magnification romantique. Contre les appels souvent fumeux à l'identité, il y a là un principe de réalité. Des critiques ont remarqué que *Les murailles*, le roman d'Erika Soucy qui se déroule sur le chantier de La Romaine, venait déconstruire l'idéalisme romantique de « la Manic », qui a enchanté les années 1960-1970. Cette matérialité brute atteint évidemment un

comble dans *Querelle de Roberval* de Kevin Lambert, où la petite ville du lac Saint-Jean s'étale comme «une flaque sale de bungalows». Il y a de nombreux exemples, pas toujours aussi réussis, d'un réalisme de la dysphorie, de la dégradation, de l'existence graveleuse et calamiteuse au quotidien, dans la poésie comme dans le roman québécois contemporain — pour ne pas parler du cinéma. Ce n'est pas forcément bon signe : Lambert parodie le manifeste du FLQ dans la lettre que signe un chef syndical qui va se suicider. La nord-américanité des petites villes et des régions nous ramène souvent à une petite vie canadienne-française sans envergure, ivre de motoneiges et de films américains. Ce réalisme coûte cher...

VOIX ET IMAGES Votre œuvre poétique fait une large place à la polyphonie. Cette polyphonie des voix est aussi l'expression d'une diversité sociale que l'on identifie plus généralement dans les univers romanesques. Pourquoi choisir la poésie pour incarner cette pluralité ? Que la poésie permet-elle comme forme de réalisme — justement — que ne permettrait pas l'art romanesque, que vous avez par ailleurs pratiqué et, jusqu'à preuve du contraire, délaissé ?

PIERRE NEPVEU Même si ce n'est pas le fond de la question, je répondrai d'abord brièvement sur un plan pragmatique. Après mes deux romans, parus respectivement en 1986 et en 1992, je me suis consacré à des essais très exigeants sur le plan des lectures et des recherches. Je ne me sentais pas capable d'écrire un roman en écrivant *Intérieurs du Nouveau Monde*, paru en 1998, et encore moins durant mes travaux sur Gaston Miron, entre 2000 et 2011, d'autant plus que la rédaction de la biographie satisfaisait mon goût pour le narratif à travers un récit non fictionnel. Pour tout dire, c'est donc autant l'essai au sens large que la poésie qui m'a fait «délaissé» (jusqu'à preuve du contraire...) l'art romanesque.

Cela dit, votre question est fondamentale. Je crois que la poésie peut capter et donner à sentir quelque chose d'unique : pas tellement la «diversité sociale» en tant que telle, mais la pluralité des lieux, des personnes, des événements, des temporalités qui constituent notre monde, une pluralité impossible à maîtriser, mais pouvant être recueillie comme un tissu de fragments, d'échos, de résonances. En simplifiant, je dirais que le roman est dialogique alors que la poésie est polyphonique. Le roman suppose une conversation sociale, menée par des individus qui échangent et confrontent leurs points de vue tout en filant leur destin jusqu'à une certaine résolution. La poésie saisit plutôt la réalité comme une pièce chorale, sous l'angle d'harmonies et de discordances qui ne sont possibles que s'il y a des intervalles, des discontinuités, des distances entre les choses, les lieux, les individus. Bien sûr, on part toujours de soi, de ce qu'il y a de plus intime et de plus secret, on écrit par insatisfaction, en manque de réalité, mais le poème consiste pour moi à faire de ce manque un espace d'accueil, un domaine d'altérités. Je ne nie pas que les personnages qui surgissent dans ma poésie — un arpenteur à Mirabel, une femme de ménage immigrante, un voyageur de la fourrure, à qui je donne la parole ou dont j'épouse le point de vue — puissent avoir quelque chose de romanesque, mais ce ne sont pas des personnages de roman, ils ne suggèrent une narration que pour y résister, pour dire qu'il n'y a pas de récit complet, pas d'intrigue achevée. C'est la chorale dont je cherche à faire entendre les voix, les moments de conscience, les bribes de destin, mais en les tenant ensemble, en évitant leur pure cacophonie. C'est sans doute la raison pour laquelle la phrase, la

phrase longue, complexe, sinueuse certes, mais presque toujours complète, constitue le régime obligé de ma poésie, ce en quoi je suis d'ailleurs loin d'être un cas unique chez les poètes contemporains. Contre la désarticulation et la dispersion, mon pari est que la syntaxe est une forme de dignité, une façon d'accueillir l'altérité sans sombrer dans l'incohérence. Si vous y sentez une profession de foi non seulement esthétique, mais aussi sociale, vous n'aurez pas tort.

VOIX ET IMAGES Ce que vous dites ici nous fait penser à André Belleau, et à la manière dont il relit Bakhtine pour identifier une forme de démocratie du roman polyphonique, ou l'élaboration d'une théorie de la littérature du multiple et de l'hétérogène. L'inachèvement, l'absence de résolution, l'incomplétude des récits seraient-ils des manières pour vous d'avoir une prise sur un réel social trop large pour être saisi? Vous le dites : c'est une question d'accueil de l'altérité, une écoute des voix plurielles. Est-ce que ces enjeux ont une influence sur votre choix d'une forme ou d'une autre? On peut penser au fait que le récit de Mirabel a donné lieu à la fois à un essai dans *Lectures des lieux* et à *Lignes aériennes*⁵.

PIERRE NEPVEU Bien sûr, j'ai aussi pensé à Belleau et à Bakhtine en distinguant roman dialogique et poésie polyphonique, une distinction probablement hérétique, dont je ne ferai sûrement pas une théorie à strictement parler, encore moins un dogme. Mais puisque vous mentionnez ces deux auteurs, je tiens à dire que, dans un colloque tenu à l'UQAM il y a quelques années en hommage à André Belleau⁶, j'avais évoqué le souvenir d'un cours sur Rabelais suivi à l'Université de Montréal avec lui, ce qui m'avait amené en 1970 à rédiger un mémoire de maîtrise sur l'auteur du *Gargantua*, au moment même où paraissait le célèbre ouvrage de Bakhtine sur l'œuvre de François Rabelais. Alors, l'«écoute des voix plurielles» dont nous parlons ici, cela vient de loin! Je sais bien qu'il y a des années-lumière entre Rabelais et la poésie, mais ne considérons pas trop vite ce rapprochement comme une incongruité. Il y a un fait majeur chez Rabelais : la représentation des voix et des discours est plus importante chez lui que la logique du récit. Il est prêt à bien des incohérences narratives pour nous faire entendre la voix d'un vieux professeur toussoteux de la Sorbonne ou celle d'un Panurge polyglotte. Ma sensibilité au pluralisme, elle doit donc beaucoup à cette œuvre et sans doute aussi à Montaigne, chez qui le moi lui-même est fluctuant, changeant, et se caractérise par une pluralité de moments de vérité. Cela dit, pour répondre plus directement à votre double question : oui, il est certain que l'essence fragmentaire du poème est pour moi une manière de dire un réel social impossible à totaliser ; mais je précise que le poème me permet de le dire dans une forme, une langue vocale, musicale et rythmée, ce qui explique que je parle de chorale ou de polyphonie qui sont des termes renvoyant à la musique. La vocalité de la poésie (je préfère ce terme plutôt qu'oralité) est une participation au réel, un engagement envers et avec les choses et les êtres, une mobilisation de soi qui se veut aussi une convocation, comme l'ont montré les travaux de Paul Zumthor. Quant à la

5 Pierre Nepveu, *Lignes aériennes*, Montréal, Édition du Noroît, 2002, 112 p.

6 Ce colloque a donné lieu à deux dossiers de *Voix et Images* dirigés par David Bélanger, Jean-François Chassay et Michel Lacroix : «André Belleau I : relire l'essayiste», *Voix et Images*, vol. XLII, n° 1, automne 2016 ; et «André Belleau II : le texte multiple», *Voix et Images*, vol. XLII, n° 2, hiver 2017.

question du rapport chez moi entre la poésie et l'essai, je ne peux pas généraliser. Dans le cas précis de Mirabel, j'ai d'abord écrit le recueil, et c'est quelques années plus tard, à l'occasion d'un des symposiums organisés par mon ami artiste René Derouin dans les Laurentides, que j'ai écrit un texte qui, comme son titre l'indique, «Retour à Mirabel», porte un regard rétrospectif à la fois sur le recueil de poèmes et sur l'épisode historique comme tel. Pour le reste, il faudrait distinguer plusieurs modes ou objets, mais ça ne se pose sûrement pas en termes de choix entre poésie et essai. Ce sont deux régimes différents, deux exigences intellectuelles et affectives distinctes. Quand j'écris sur la poésie, sur d'autres poètes, je cherche à penser d'autres pratiques qui me déstabilisent, me remettent en question, et qui m'éclairent aussi sur mon propre rapport à l'écriture poétique. Sur d'autres objets, qu'ils soient littéraires ou plus généraux, comme dans des textes d'idées sur la charte des valeurs du Parti québécois, la laïcité, la langue, la discrimination systémique qui ont paru dans *Le Devoir*, je choisis de sortir du domaine très circonscrit et souvent confidentiel de la poésie pour faire mon travail de littéraire et d'intellectuel. Mais l'impulsion fondamentale est toujours la même : dire et penser le monde qui m'entoure et, en particulier, ce Québec que je me suis toujours efforcé d'assumer sur le mode d'une tension entre identité et pluralisme, entre continuité historique et invention permanente, imprévisible.

VOIX ET IMAGES Vous semblez opposer de manière assez nette une action restreinte de la littérature, du moins de la poésie, et la portée plus large des interventions publiques d'un intellectuel. Ne pourrions-nous pas penser aussi la littérature, même celle avec une faible diffusion, comme un lieu privilégié de redéfinition de cette tension québécoise que vous évoquez, comme un lieu d'élaboration agonistique de nouvelles contre-hégémonies (pour reprendre les mots de Chantal Mouffe) ? Pour le dire plus simplement : n'y a-t-il pas des débats qui finissent par surgir dans l'espace public, mais qui ont d'abord été nommés ou cernés par les artistes sur le plan de l'imaginaire ?

PIERRE NEPVEU Votre formulation suggère une antériorité qui me semble très difficile à démontrer. Il y a certes des cas de prophétisme : il semble clair, par exemple, qu'en publiant «Cahier d'un retour au pays natal» dans une revue parisienne en 1939, Aimé Césaire précédait et annonçait la décolonisation et les mouvements de droits des Noirs des années 1960. Mais l'art et la poésie peuvent aussi annoncer ce qui n'arrivera pas ou n'est pas encore arrivé, par exemple le *pays* prophétisé par les grands poèmes de Gaston Miron. Peut-on quand même dire que les «poètes du pays», incluant les chansonniers comme [Gilles] Vigneault, ont cerné l'enjeu du pays et de l'indépendance *avant* que ce débat surgisse sur la place publique ? Les faits démentent une telle vision : la fondation du Rassemblement pour l'indépendance nationale (RIN) date de septembre 1960 ; l'essai percutant de Marcel Chaput, *Pourquoi je suis séparatiste*, date de 1961. C'était avant que le courant de la poésie du pays se manifeste ; au mieux, il y a eu simultanément, l'imaginaire étant alors nourri par des courants idéologiques, des prises de conscience, des mutations sociales qui se manifestaient déjà à la fin des années 1950. Je dirais la même chose du mouvement féministe, qui a connu un incomparable dynamisme artistique entre 1975 et 1985. Au Québec notamment, le rôle des écrivaines et des artistes a été remarquable : pensons

à l'impact des Denise Boucher, Louky Bersianik, Nicole Brossard et tant d'autres, à l'effervescence du Théâtre expérimental des femmes, etc. Le fait qu'on désigne cette période comme la « deuxième vague » du féminisme montre toutefois que le mouvement était en marche depuis longtemps. Je pense qu'au lieu de soutenir que les artistes et les poètes précèdent les débats sociaux et politiques, il faut plutôt constater qu'ils ont souvent de bonnes antennes pour saisir les enjeux présents et surtout pour leur donner une tournure mythique, extrêmement puissante à la fois comme représentation et comme effet de mobilisation. Cela a été tout à fait spectaculaire dans le féminisme. Il faut ajouter ceci : il y a un pouvoir cognitif du mythe, qui rend visible des enjeux en créant des tensions, en mettant en présence des incompatibilités, des contraires. La poésie excelle à cet égard parce qu'elle peut exposer des thèmes, des images ou des chaînes d'images sans grand contexte, dans une sorte d'immédiateté et de nudité. J'aime citer en exemple une page de la jeune poète Chloé Savoie-Bernard, qui se fonde sur un lieu commun : les belles femmes sont très souvent prisonnières de leur beauté, captives du regard des autres qui tend à les réduire à cette seule dimension. Or, son poème raconte à la première personne un avortement : la scène est dure, angoissante, mais au beau milieu de cette épreuve résonnent les exclamations du personnel surtout féminin de la clinique : « Tu es belle ! », que la jeune femme se répète à elle-même avec incrédulité et indignation tout en concluant par une question : « Est-ce que cela m'absout, est-ce que cela me sauve ? » Seule la poésie, je crois, peut concentrer en quelques lignes une telle puissance émotionnelle autour du thème de la tyrannie de la beauté.

La venue au langage d'éléments hétérogènes, leur présence physique, matérielle, sur un horizon de sens qui ne peut venir que de l'intérieur de soi, cela m'apparaît comme une manière essentielle qu'a la poésie de faire surgir le social et le politique. Bien sûr, ce rapport peut se formuler sur le mode de la protestation, de la dénonciation, voire de l'injure, comme dans l'« Ode à l'ennemi » de Claude Gauvreau. Le témoignage en est un autre mode, comme dans la très belle anthologie de Carolyn Forché, *Against Forgetting*⁷, qui réunit des poèmes écrits au xx^e siècle face au nazisme, au stalinisme et autres totalitarismes. Sur des événements incomparablement moins tragiques, j'ai cherché à témoigner sur le drame de l'aéroport de Mirabel ou sur la solitude extrême d'une femme immigrante qui travaille la nuit dans les tours du centre-ville. Mais cela ne dit pas *comment* la poésie témoigne, par quels moyens propres : l'impact de l'image, la pluralité des points de vue, la discontinuité qui court-circuite les finalités, la valeur concrète accordée aux choses, aux matières, aux corps, etc. L'horizon de sens dont je parle, c'est la communauté invisible, la société pressentie : le poème est toujours fragmentaire, mais cette incomplétude fait circuler le désir, et même la solitude exprimée dans un poème en appelle à cette communauté absente qui a bien peu à voir avec la communauté des amis Facebook, parce qu'elle se dessine à partir d'une voix qui est désir et amour du monde (même quand elle dénonce), et qui à travers le concret, le particulier, le fragmentaire, aspire à un élargissement, à un rassemblement. Je crois que la poésie tend toujours quelque

7 Carolyn Forché (dir), *Against Forgetting: Twentieth-Century Poetry of Witness*, New York, W. W. Norton & Co, 1993, 816 p.

part à un dépassement des conflits, à une résolution des antagonismes. Pas par une sorte de « bon-ententisme » mou, ni par des « solutions » qui ne sont pas son affaire, encore moins en innocentant les exploiters et les tyrans, mais parce qu'elle cherche à dire le présent le plus vif d'une expérience humaine qui, à travers les épreuves, les souffrances, les injustices, vise toujours au sens et à l'unité, même si cela demeure toujours inachevé ou, au mieux, momentané.

L'ÉCRITURE ET LE PHÉNOMÈNE POPULISTE

Figures d'intercesseurs et frontières antagoniques
chez Lise Tremblay, Maude Veilleux et Erika Soucy

+ + +

STÉPHANE INKEL

Université Queen's

Il y avait longtemps que j'avais émigré de ma famille et c'était exactement comme
immigrer dans un autre pays. J'étais devenue une étrangère¹.

La littérature québécoise contemporaine, comme celle d'ailleurs, prolonge en son sein nombre de litiges non résolus², que ce soit pour chercher à les résoudre — part fantasmatique du roman — ou, mieux, les exacerber, les déployer dans les limites de leur logique spécifique, et ainsi en cerner les coordonnées politiques propres à les redéployer dans l'espace social. Car, on le sait, l'écriture, quelle que soit la forme de son intervention, est une chambre d'écho des discours particulièrement propice à révéler la conflictualité inhérente au fait social. Le fossé grandissant entre Montréal et les régions; l'accueil des populations migrantes et leur intégration; le modèle de laïcité à promouvoir; les effets par trop concrets d'un néolibéralisme de plus en plus virtuel et difficile à maîtriser; on ne compte plus les enjeux qui, au Québec, participent à brouiller les frontières d'un débat politique longtemps centré sur la question nationale et en cours de redéfinition. Je voudrais faire l'hypothèse qu'il existe aujourd'hui, au Québec comme ailleurs en Europe et aux États-Unis, ce que la théorie politique appelle un «moment populiste³», que la littérature contemporaine cherche à cerner, si ce n'est, parfois, à harnacher, pour en déployer la logique, voire en détacher certaines tendances xénophobes. Dans l'introduction d'un ouvrage collectif intitulé *Populism and the Mirror of Democracy*, Francisco Panizza définit les conditions d'émergence du populisme comme un moment d'instabilité politique liée à une incapacité des institutions de recevoir une pluralité de demandes nouvelles ou non

1 Lise Tremblay, *Chemin Saint-Paul*, Montréal, Boréal, 2015, p. 21.

2 Je me réfère ici à la définition du litige que l'on trouve chez Jacques Rancière, pour qui «le litige politique se différencie de tout conflit d'intérêts entre parties constituées de la population puisqu'il est un conflit sur le compte même des parties. Il n'est pas une discussion entre partenaires mais une interlocution qui met en jeu la situation même d'interlocution». Cette manifestation d'une «subjectivation non identitaire» sur la scène politique est la condition nécessaire, chez Rancière, de la démocratie. Voir *La mésentente*, Paris, Galilée, coll. «La philosophie en effet», 1995, p. 140-141.

3 Chantal Mouffe, *Pour un populisme de gauche*, traduit de l'anglais par Pauline Colonna d'Istria, Paris, Albin Michel, 2018, p. 24.

satisfaites, provoquant à terme de nouveaux « modes d'identification » et un redécoupage des frontières sociales⁴. Faisant écho à une telle définition, et s'appuyant sur une montée des populismes de chaque côté de l'Atlantique, Chantal Mouffe, dans un livre récent, affirme pour sa part qu'on peut parler de « moment populiste » quand « l'hégémonie dominante se trouve déstabilisée par la multiplication de demandes insatisfaites⁵ », ce qui serait actuellement le cas de l'hégémonie néolibérale. Si l'on croit comme Mouffe à la conflictualité fondamentale des rapports humains et à la *nécessité de travailler à garder cette conflictualité sur le plan politique* — c'est-à-dire dans l'espace « agonique » des luttes démocratiques —, l'une des tâches dévolues aux différents mouvements de gauche consisterait à établir, sur la base de ces demandes, une nouvelle frontière politique s'appuyant sur la construction d'une « chaîne d'équivalence⁶ » entre ces différentes demandes insatisfaites.

Dans un entretien avec l'un des cofondateurs du parti de gauche espagnol Podemos, Íñigo Errejón, la philosophe Chantal Mouffe souligne la nécessité — mais aussi la difficulté — de « transformer les identités » de ceux qui participent à cette articulation de demandes hétérogènes en vue de créer une volonté collective « à vocation hégémonique », d'où naîtraient de nouvelles subjectivités visant le partage d'un nouveau « sens commun⁷ ». C'est ici qu'intervient la littérature et le discours en général, car dans la perspective anti-essentialiste de Mouffe et Laclau⁸, construire une volonté populaire implique une lutte pour l'appropriation de ce que Laclau, à la suite de Lévi-Strauss⁹, appelle des « signifiants flottants », soit des mots polysémiques différemment revendiqués de part et d'autre des frontières sociales et politiques qu'ils servent précisément à redessiner. Soulignant la « force de l'investissement libidinal¹⁰ » à l'œuvre dans les processus d'identifications politiques, en particulier nationaux et régionaux, et le risque des postures de repli que de tels affects induisent, Chantal Mouffe insiste sur l'importance des champs culturels, artistiques et littéraires

4 Francisco Panizza, « Introduction », Francisco Panizza (dir.), *Populism and the Mirror of Democracy*, New York, Verso, 2005, p. 9.

5 Chantal Mouffe, *Pour un populisme de gauche*, p. 23-24.

6 Voir, sur cette notion, Ernesto Laclau et Chantal Mouffe, *Hégémonie et stratégie socialiste. Vers une politique démocratique radicale*, préface d'Étienne Balibar, traduit de l'anglais par Julien Abriel, Paris, Les Solitaires intempestifs, coll. « Expériences philosophiques », 2009 [1985], 336 p. ; et, surtout, Ernesto Laclau, *La raison populiste*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Ricard, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Ordre philosophique », 2008, p. 93.

7 Chantal Mouffe et Íñigo Errejón, *Construire un peuple. Pour une radicalisation de la démocratie*, préface de Gaël Brustier, traduit de l'espagnol par François Delprat, Paris, Éditions du Cerf, 2017, p. 226-227.

8 Leur critique de « l'essentialisme » marxiste vise à souligner le désarrimage, visible lors des années 1980 et même avant, des identités politiques de la position occupée dans le champ social, ce qui leur permettait par exemple d'expliquer la migration d'une partie du vote de protestation des classes ouvrières du PCF vers le Front national. Voir Chantal Mouffe, « La "fin du politique" et le défi du populisme de droite », *Revue du MAUSS*, n° 20, 2002, p. 178-194.

9 Voir Claude Lévi-Strauss, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1985 [1950], p. XLIX. Lévi-Strauss y souligne une « situation fondamentale et qui relève de la condition humaine, à savoir [...] l'existence d'une surabondance de signifiants, par rapport aux signifiés sur lesquels elle peut se poser ».

10 Chantal Mouffe, *On the Political*, New York, Routledge, 2005, p. 25.

dans la constitution de subjectivités politiques¹¹. Si tout un mouvement des sciences politiques s'est constitué autour des acquis du poststructuralisme¹², l'analyse de ces subjectivités politiques en formation a tout à gagner à intégrer le «second degré» du discours social qu'est la littérature, de même que ses postures d'énonciation.

De ce point de vue, peu d'œuvres nous permettent aussi bien que celle de Lise Tremblay de repérer ce travail fluctuant des frontières sociales et politiques. Depuis *La pêche blanche*¹³ ou *La danse juive*¹⁴ jusqu'à son plus récent roman, *L'habitude des bêtes*¹⁵, Lise Tremblay s'applique à dessiner des divisions entre «étrangers» et population locale, entre ville et banlieue, voire entre ceux qui cherchent à échapper à leur milieu social d'origine, le plus souvent populaire, à la faveur d'une véritable «migration»¹⁶, et ceux qui s'y enracinent. Il est symptomatique que ce dernier roman s'ouvre sur l'évocation du trouble de l'identité de genre affectant la fille du narrateur. Celle-ci, d'ailleurs, n'entame pas tant sa transition vers l'autre sexe qu'une transition vers le «rien», une absence de catégories appelée à devenir le lieu d'une subjectivation lui permettant de se réinscrire dans l'espace social. Véritable «geste disruptif»¹⁷ susceptible de reconfigurer des catégories existantes, ce refus de Carole d'adhérer à des identités normatives fait écho, au sein de l'économie du roman, à la ligne de partage mouvante entre les gens du village et les «étrangers», catégorie qui inclut, selon Rémi, aussi bien les gens issus de l'immigration que tous ceux qui ne sont pas nés au village (y compris donc les habitants des villages voisins), ou qui l'auraient quitté avant d'y revenir après des années passées en ville. Ce sont ces derniers, qui occupent sur le plan symbolique une *posture d'intercesseur*, qui m'intéresseront au premier chef. Il s'agira d'analyser le rôle joué par ces corps à la fois dedans et dehors; corps qui in-déterminent la ligne de partage constitutive des identités sociales et, jusqu'à un certain point, politiques, aussi bien dans *L'habitude des bêtes*, *La danse juive* et *La héronnière*¹⁸ de Lise Tremblay que dans *Les Murailles* d'Erika Soucy¹⁹, et

11 Voir Chantal Mouffe, *Agonistique. Penser politiquement le monde*, traduit de l'anglais par Denyse Beaulieu, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, coll. «D'art en questions», 2014, en particulier le chapitre 5, «Politique agonistique et pratiques artistiques», p. 105-124.

12 L'école d'Essex sur la théorie du discours, à laquelle Chantal Mouffe, Ernesto Laclau, mais aussi David Howarth, Aletta Norval ou Yannis Stavrakakis appartiennent, rassemble des philosophes et chercheurs en sciences politiques s'appuyant sur le poststructuralisme pour l'analyse du discours politique.

13 Lise Tremblay, *La pêche blanche*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2001 [1994], 105 p.

14 Lise Tremblay, *La danse juive*, Montréal, Leméac, coll. «Nomades», 2017 [1999], 134 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *DJ* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

15 Lise Tremblay, *L'habitude des bêtes*, Montréal, Boréal, 2017, 163 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *HB* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

16 Dans *La pêche blanche*, cette migration se veut à la fois géographique et intellectuelle à travers la trajectoire des deux frères qui se relaient à la narration. Ce motif de la «migration» sur le plan social et culturel est au cœur des mémoires du sociologue Fernand Dumont : *Récit d'une émigration. Mémoires*, Montréal, Boréal, 1997, 265 p. Lise Tremblay a d'ailleurs souvent évoqué le sociologue québécois.

17 Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, préface de François Cusset, Paris, Amsterdam, 2007, p. 211.

18 Lise Tremblay, *La héronnière*, Montréal, Leméac, coll. «Nomades», 2015 [2003], p. 84. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *H* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

19 Erika Soucy, *Les murailles*, Montréal, VLB éditeur, 2016, 150 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *M* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

la « Posture » ouvrant le recueil *Une sorte de lumière spéciale* de Maude Veilleux²⁰ qu'elle s'applique à mettre en question. Des œuvres capables d'interroger, depuis cette place intermédiaire, ambivalente et bien souvent inconfortable, le principe d'identification à l'œuvre au sein des communautés représentées.

PERSPECTIVE THÉORIQUE DU POPULISME

C'est une évidence, les sciences politiques et sociales n'ont pas attendu l'élection de Donald Trump à la présidence des États-Unis pour réfléchir à la question du populisme, bien que celle-ci, et la montée indéniable des populismes de droite en Europe et de ce côté-ci de l'Atlantique ont propulsé ces réflexions à l'avant-plan. Ernesto Laclau, pour un, commence à s'intéresser à la notion au tournant des années 1980 avant de publier *La raison populiste* en 2005²¹, livre où il s'emploie à explorer la logique sous-jacente à toute explosion populiste afin de contrer le dédain qui recouvre le phénomène circonscrit par la notion. Le populisme, avance Laclau, ne surgit pas du dehors, mais se manifeste lorsque des demandes fragmentées s'articulent et sont revendiquées de manière unifiée à travers un « signifiant vide »²², tenant lieu d'une totalité partielle qui revendique une identité populaire se voulant hégémonique. Ce n'est donc pas le populisme en soi qui est de gauche ou de droite, ni même les « demandes » qui en forment le socle, mais l'articulation particulière qui le compose et la « cristallisation »²³ qui s'effectue dans le moment de l'identification autour d'un *leader*, d'un parti politique, voire d'un projet établissant une volonté collective.

Pour Mouffe et Laclau, croire à la capacité de la démocratie d'instaurer des rapports plus égalitaires entre les groupes humains implique de constamment travailler à tracer de nouvelles frontières, c'est-à-dire à cartographier les lieux de nouveaux affrontements discursifs. En ce sens, le processus de l'hégémonie, tel qu'élaboré par Laclau, se comprend comme un jeu de positions affectant l'usage de *topoi*. En effet, pour Laclau, l'établissement d'une nouvelle « frontière sociale » s'effectue par la construction de ce qu'il appelle une « chaîne d'équivalence », formée par une série de « demandes » sociales insatisfaites et hétérogènes s'unissant dans la reconnaissance d'un ennemi commun (une classe ; une catégorie de dirigeants ; etc.). Pour qu'une telle chaîne d'équivalence fonctionne, certaines de ces demandes doivent oblitérer leur particularité afin de représenter l'ensemble, fonctionnant en tant que « signifiants vides », d'autant plus vulnérables à des tentatives de réarticulation au sein de « projets hégémoniques rivaux »²⁴. C'est pour souligner l'instabilité de ce jeu de frontières

20 Maude Veilleux, *Une sorte de lumière spéciale*, Montréal, Éditions de l'Écrou, 2019, 87 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *US* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

21 La version originale, *On Populist Reason*, est parue en 2005 chez Verso.

22 Ernesto Laclau, *La raison populiste*, p. 89. L'identité hégémonique se construisant à la fois par la construction d'une « chaîne d'équivalence » et par l'expulsion d'une différence constitutive, Laclau la qualifie de « signifiant vide » dans la mesure où sa particularité, qui incarne de manière nécessairement ponctuelle une totalité par ailleurs « impossible à atteindre », doit s'effacer pour constituer cette totalité.

23 Chantal Mouffe et Íñigo Errejón, *Construire un peuple*, p. 169.

24 Ernesto Laclau, *La raison populiste*, p. 155.

que Laclau évoque l'indétermination affectant certains de ces « signifiants » disputés par plus d'un camp (plus d'une « chaîne »), adoptant à l'occasion le fonctionnement de « signifiants flottants²⁵ ».

Ce qui peut nous intéresser dans la démarche théorique de Mouffe et Laclau, c'est la place que l'un et l'autre accordent aux affects, interprétés à partir du champ freudien, dans leur définition du politique, entendu comme la dimension de l'antagonisme — par opposition à *la* politique, qui désigne « l'ensemble des pratiques, discours et institutions²⁶ » chargés d'encadrer cet antagonisme. Mouffe défend plus précisément la prise en charge de ces affects et de la « conflictualité » fondamentale de l'être humain par l'arène démocratique elle-même, avec l'objectif de les y cantonner afin d'éviter qu'ils dégénèrent en violence²⁷. Ces affects sont particulièrement sollicités dans les formes d'identification qui se multiplient lors de « moments populistes » tels que ceux dont nous sommes les témoins privilégiés. Quel rôle joue ce principe d'identification dans les discours de repli d'aujourd'hui ? Quelles « demandes » plurielles y opposer ? Et surtout, quels signifiants sont-ils susceptibles de les constituer en nouveaux agencements ? La place fondamentale accordée aux diverses frontières sociales, chez Lise Tremblay, entrant en collision autour d'un même lieu, peut nous aider à mieux cerner ces interrogations.

LE JEU DES FRONTIÈRES CHEZ LISE TREMBLAY

L'œuvre de Tremblay — le dossier dont elle vient de faire l'objet dans ces pages en faisant foi — jouit d'un surcroît d'attention médiatique et critique indéniable depuis quelques années. Elle a été lue en fonction de plusieurs oppositions : ville/banlieue ; centre/région ; villageois/étranger ; etc. Si cette réception élargie tient en partie à une visibilité retrouvée qui entoure la représentation des régions du Québec en général, elle s'explique également par l'une des caractéristiques essentielles de cette œuvre : la « *production d'effets de frontière*²⁸ », si l'on veut bien me permettre cet emprunt à une notion de Chantal Mouffe et Ernesto Laclau. Car il n'y a évidemment pas lieu de choisir entre ces oppositions, qui bien plutôt témoignent d'une poétique qu'on pourrait précisément qualifier d'antagonique. Cette modalité d'écriture reposant sur une sensibilité particulière à des discours sociaux localisés permet aussi à

25 *Ibid.* On trouve un bon exemple de ce type de signifiant dans le slam engagé (*freestyle rap*) d'Eminem contre Donald Trump diffusé lors des Black Entertainment Television (BET) Hip-Hop Awards le 10 octobre 2017. Après avoir violemment pris à partie le président américain pour ses politiques xénophobes et son art de la diversion, Eminem, entouré d'Afro-Américains, affirme : « *We love our military.* » (« Nous aimons nos militaires. » Je traduis.) Le message de la star du hip hop est clair : le patriotisme — et les forces armées qui en sont le symbole le plus visible — n'est pas l'apanage des Blancs du Midwest composant la base électorale des républicains.

26 Chantal Mouffe, *Agonistique*, p. 24.

27 Voir en particulier *The Democratic Paradox* (London, Verso, 2000, 143 p.), où elle recourt à la conception du politique de Carl Schmitt pour s'opposer aux dangers d'effacement de l'antagonisme gauche/droite par le projet de Troisième Voie de l'ère Blair/Clinton et à la conception de la démocratie jugée idéaliste de penseurs libéraux comme John Rawls.

28 Ernesto Laclau et Chantal Mouffe, *Hégémonie et stratégie socialiste*, p. 243 ; je souligne.

Lise Tremblay de nommer et de circonscrire avec acuité la montée de la xénophobie accompagnant le repli identitaire anxieux de la nation consécutif à la mondialisation néolibérale de l'économie et à l'échec de son projet national.

Avant d'examiner la mise en récit de diverses composantes de ce discours de repli chez Lise Tremblay, j'aimerais cerner les modalités d'écriture qui permettent de voir à l'œuvre ces traits discursifs pour ainsi dire *en procès* et qui tiennent en bonne partie aux postures de ses différents protagonistes. *La danse juive*, avec ses multiples espaces, tant géographiques que symboliques, est à cet égard exemplaire. La *production d'effets de frontière* qui y occupe une place centrale résulte surtout de ce qu'on pourrait appeler la *topologie des points de vue* chez l'écrivaine du Saguenay, c'est-à-dire de la construction de lieux socialement et symboliquement distincts, parfois hermétiquement clos, contemplés, ou franchis par quelques protagonistes choisis qui servent d'intercesseurs ou de révélateurs. Il n'est pas fortuit que la narratrice habite un quartier montréalais, le Mile-End, qui sert lui-même d'interface entre des univers multiples, point de jonction entre le Montréal francophone où la narratrice travaille comme accompagnatrice au Conservatoire de musique et l'univers pluraliste de Mel, son amant qu'elle dit « d'un autre monde » (DJ, 48), négociant de marchandises diverses le long du boulevard Saint-Laurent ayant grandi dans une famille juive sur la rue Marie-Anne. Ce n'est là que la face visible d'une cartographie qui se révèle bien plus insidieuse, traçant ses frontières entre la ville, la banlieue et la « petite ville du Nord » (DJ, 98) où le père et la mère de la narratrice ont grandi, partant entre passé et présent *et jusque dans le propre corps de la narratrice*, elle qui « porte dans [s]a graisse [...] ceux de la maison blanche » (DJ, 121) où a grandi son père. Le corps obèse de la narratrice, hérité de la famille du père, inclut donc le passé et le présent, lui servant de « chaînon manquant » (DJ, 77), comme elle désignera ce lien une fois reconnue²⁹, lui permettant de franchir la « frontière étanche » (DJ, 98) érigée par le père entre son « ancien monde » et son « exil de pacotille, un exil de nouveau riche » (DJ, 110) bâti paradoxalement pour atteindre son propre père et obtenir sa reconnaissance³⁰. C'est ainsi l'ensemble de *La danse juive* qui est structuré par la dialectique des apparences et de l'enveloppe corporelle, les images de magazines léchées où le père apparaît souriant, s'opposant à l'obésité héréditaire qu'il combat et dont la narratrice scrute de manière obsessionnelle les signes de retour. Il en va de même pour la mère, dont les émotions « prêtes-à-porter, [...] lisses, sans épaisseur³¹ » (DJ, 97) et l'obsession pour

29 Voir DJ, 110 : « Depuis la nuit dans la chambre du sous-sol de ma mère, la nuit du chaînon manquant, je sais que l'histoire de ma graisse a commencé [dans la petite maison blanche], comme l'histoire de l'angoisse de mon père. »

30 C'est à travers cette quête du père que la narratrice, à jamais marquée par la honte née de son regard sur son obésité, le rejoint dans ce sentiment partagé, ou plutôt qu'elle transpose la honte du père en honte *pour* le père : « [M]on père voulait que ceux de la petite maison l'aiment. Mon père était indécent. À cinquante ans passés, cette quête avait quelque chose de grotesque. J'en avais honte. La honte ne guérit jamais, elle est éternelle. » (DJ, 124)

31 Cette description porte plutôt sur Alice, une amie d'enfance de la narratrice rêvant de devenir actrice et de jouer dans les téléromans que son père produit. Mais elle correspond bien à la culture de la mère, bercée par les émissions télévisées d'après-midi où les émotions formatées des invité.e.s sont soulignées à gros traits. Elle se voit même comparée à un restaurant qui, comme elle, est « propre, insignifiant, conçu pour plaire au plus grand nombre » (DJ, 64).

la propreté entrent en contraste avec le regard porté sur elle par la narratrice, qui la donne à voir endormie dans sa voiture dans l'*incipit*, « la tête renversée vers l'arrière, son dentier dans la main gauche » (DJ, 11) et le visage « grimaçant ». Trouvant que ce rôle de « figuration » (DJ, 64) sonne faux, la narratrice ne manquera pas de « révéler » ce qui se cache derrière ce « vocabulaire farci de propos insignifiants ramassés dans ses magazines féminins » (DJ, 48) en faisant jouer les multiples sens du signifiant « déplacé », qu'elle qualifie elle-même d'« inépuisable » (*ibid.*) : « [...] depuis que mon père est parti, elle est "déplacée", c'est toujours le mot que j'emploie » (*ibid.*), c'est-à-dire aussi bien « décalée dans ses gestes » (DJ, 67) que « déplacée » aux yeux du père par ses origines populaires. Le signifiant se réfère donc aussi bien à son inconvenance qu'au fait d'avoir été littéralement « déplacée », tel un objet, de la petite ville du Nord contre son gré (DJ, 77); en exil comme les habitués du café portugais côtoyés par Mel, lui-même emporté dans une errance perpétuelle.

Les frontières multiples cartographiées par le roman sont donc avant tout une affaire de langage, c'est-à-dire de discours situés dans des postures bien précises. Si la mère est dite à répétition « déplacée » par la narratrice, c'est d'abord par son refus de se réinventer et de quitter, même délaissée par lui, les oripeaux du père, à l'origine de cette migration dans la banlieue de Montréal. « Déplacée », la narratrice l'est à son tour dans son corps obèse, notamment lorsqu'elle « n'arrive pas à [s']asseoir jusqu'au fond de la baignoire » (DJ, 75)³² dans cette même maison de banlieue. Or, si elle affirme à un moment que sa graisse, au même titre que le sous-sol de la maison de son adolescence, lui permet de « vivre cachée » (DJ, 118; je souligne), elle va pourtant dans un moment-clé d'affranchissement, dès le début du roman, brandir son corps comme un trophée en le revêtant expressément pour le père d'une robe rouge très voyante lorsqu'il l'amène, avec son frère et sa mère, dans un restaurant du Vieux-Montréal pour touristes fortunés³³. Elle qui n'est pourtant bien qu'en apesanteur dans sa propre baignoire manifeste ostensiblement qu'elle sera en effet toujours « déplacée », du moins *aux yeux du père*³⁴. On pourrait même soutenir que par la même occasion elle universalise, en l'incarnant, le *déplacement* qui flotte et parcourt l'ensemble du texte et en assume la portée reconfiguratrice. On le voit, *La danse juive* parvient à cerner le jeu de frontières engendré par la migration d'une famille vers la métropole, la narratrice se posant malgré elle comme figure d'intercesseur entre la « petite ville du Nord » quittée par le père, la banlieue toujours habitée par la mère et le Mile-End, au carrefour de toutes les migrances échouant sur le territoire montréalais, héritant à la fois de l'exil de ses parents et de la mémoire (héréditaire) du passé avec le corps comme champ de tensions diverses.

32 « Je pense que je suis déplacée dans cette salle de bain, je n'ai pas de repères. » (DJ, 75)

33 Le lieu serait, aux yeux de la narratrice, soigneusement choisi pour qu'il ne soit pas reconnu auprès de cette fille obèse, objet de sa honte.

34 Dans une scène de son adolescence remémorée deux fois dans le roman, la narratrice relate une réception donnée par le père dans le sous-sol de la maison de banlieue pour les gens de son nouveau milieu. La mère, avec son accent jugé « ridicule », est sommée de rester silencieuse. Regardant sa fille, le père ne dit rien, alors que son regard dit tout : « J'étais trop grosse, plus difficile à cacher que l'accent traînant de ma mère. Il faut qu'il se résigne. » (DJ, 54) Voir également DJ, 92.

Avant de se rendre dans la maison du père « pour voir », comme elle le dit à sa grand-mère qui l'interroge, dans un étrange intransitif qui dénote l'instabilité d'une quête identitaire indéfinie, la narratrice évoque celle-ci et ses tantes comme des « femmes grasses, exclues du monde [et] contentes de l'être » (*DJ*, 99). Cette exclusion trouve un écho dans le village, dont il est dit qu'il est « devenu inutile » (*DJ*, 127) depuis que la compagnie forestière qui s'en servait comme base poursuit plus au nord ses activités. Pourquoi Lise Tremblay insiste-t-elle sur cette exclusion comme modalité de l'univers de la petite ville ? Les « hommes habitués à la soumission » (*ibid.*) entrés au service des citadins migrant autour des nombreux lacs au cours de l'été préfigurent, on va le voir, les hommes du village sans nom au centre de *La héronnière*, les relations tendues entre ruraux, citadins et néoruraux composant précisément le cœur de la trame du recueil vers lequel j'aimerais maintenant me tourner³⁵.

La héronnière multiplie en effet les perspectives sur les tensions qui sévissent entre les ruraux et les citadins, pour l'essentiel des villégiateurs possédant au village une maison d'été, très souvent qualifiés par les premiers d'« étrangers ». Le propos du livre se divise en deux trames complémentaires : la relation entre les trois groupes déjà désignés et le statut du village lui-même, perdant peu à peu ses enfants et même les femmes des ruraux, de plus en plus dépendants sur le plan économique des citadins. Aux yeux de la narratrice de deux nouvelles du recueil, elle-même citadine et ethnologue de métier, « le village était mort depuis longtemps, [...] devenu, peu à peu, un lieu de villégiature pour riches professionnels urbains en mal de tranquillité » (*H*, 84). Cette trame s'intéresse donc à un moment de transition de l'histoire du village, moment qui s'inscrit lui-même dans la longue urbanisation du Québec amorcée au XIX^e siècle. En plus d'être qualifié de « mort » à plus d'une reprise, le village est associé à toute une série de qualificatifs dénotant une forte négativité, ce qui permet d'illustrer, à défaut d'expliquer, le climat de tensions qui prévaut entre les groupes qui le composent. Cela va du caractère déviant de certains ruraux — des braconniers ont ainsi découpé vivant un orignal pris au piège à la scie mécanique, alors qu'une scène décrit Élisabeth, protagoniste centrale de la nouvelle « Élisabeth a menti », tendant à son voisin, hilare, des chatons que ce dernier « lançait de toutes ses forces sur le mur de ciment devant lui » (*H*, 62-63) — aux métaphores utilisées pour décrire le village, notamment dans la nouvelle qui clôt le recueil, « Le dernier couronnement », où le narrateur affirme que sa femme, Aline, « a attrapé le cancer du village » (*H*, 105). Ces images se conjuguent pour offrir la représentation de ce qu'on pourrait appeler la vie en sursis du village.

Cette vie en sursis prend volontiers les traits de l'aliénation chez les ruraux, amenés à reproduire les gestes, les habitudes, voire certains traits langagiers des citadins de plus en plus nombreux à vivre parmi eux, à l'instar de Nicole, la femme du narrateur de la première nouvelle, qui s'était mise à dire la « maison » pour parler de la « roulotte » qu'ils habitaient (*H*, 11) et à acheter pour son mari des « vêtements chics »

35 J'emprunte ici la terminologie de l'analyse écocritique de Denise Paré dans « Habitats, migrations et prédateurs. Analyse écocritique de *La héronnière* de Lise Tremblay », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. LII, n° 147, décembre 2008, p. 453-470, en ligne : <https://doi.org/10.7202/029871ar> (page consultée le 20 septembre 2020).

qu'elle lui demandait de porter le samedi et le dimanche, ce qui amenait ce dernier à rester à la maison, de peur que « les gars rient de [lui] au village » avec ces vêtements aux « couleurs de femme » (H, 14). Cette forme de mimétisme ouvrant le recueil sert de prélude à ce qui déclenche véritablement le drame nourrissant la tension entre citadins et ruraux : le départ de nombreuses femmes du village avec des citadins de passage, comme ce sera le cas de Nicole, qui partira avec un client de la pourvoirie où travaille son mari. Or, il se trouve que Nicole, avant de partir, fréquentait l'une de ces citadines ayant une maison d'été au village, situation qui se reproduit presque à l'identique dans « La beauté de Jeanne Moreau », mais du point de vue d'une citadine (la même ?), la narratrice ethnologue, où une autre femme, Martine, quitte mari et village avec un caméraman de passage. Dans « La roulotte », le beau-frère du narrateur cherche à le convaincre que si Nicole est partie, c'est en raison de cette fréquentation et « des idées » qu'elle lui aurait « mis[es] dans la tête » (H, 16), car, comme l'exprime le style indirect libre donnant accès au discours du village : « Tout le monde sait que ce n'est pas bon de laisser les étrangers trop s'approcher³⁶. » (*Ibid.*) Ce mot, « étranger », qui revient à de très nombreuses reprises dans l'ensemble du recueil — désignant aussi bien les chasseurs des pourvoiries, les participants du Symposium d'ornithologie annuel, que les citadins ayant une résidence d'été au village —, agit en tant que signifiant donnant une consistance à un « Eux », pour reprendre la terminologie de Mouffe, nécessaire à la constitution d'une identité du village, d'un « Nous », dans un antagonisme qui, à défaut de pouvoir s'exprimer politiquement, débouche sur la violence³⁷. Non un « signifiant vide » au sens où l'entend Laclau, puisqu'il n'est pas constitué d'une « demande » soustrayant sa particularité pour s'adjoindre à d'autres demandes de sorte que soit constituée une nouvelle « chaîne d'équivalence », mais signifiant constitutif d'une frontière malgré tout, vecteur d'identification par la force de l'expulsion de la communauté du village qu'il désigne. La nouvelle éponyme relate ainsi le meurtre de Roger Lefebvre, le fondateur du Symposium ayant un chalet au village, par Steeve, le neveu du narrateur et ancien mari de Nicole. Lorsque ce dernier lui demande pourquoi il l'a tué, Steeve évoque le départ de Nicole, celui de la femme de Léon, le meilleur ami du narrateur, et celui, annoncé, de sa mère avec Roger Lefebvre : « Vous continuez comme si de rien n'était. Moi, je nous ai défendus. » (H, 44)

Ainsi, c'est toute l'écologie du village qui est mise en péril par la rivalité entre les villageois et les « étrangers », perçus, après le départ de plusieurs femmes du village, comme une menace à la pérennité même de l'identité de celui-ci. Car c'est bien d'identité, ou plutôt d'identification à une communauté imaginaire donnée qu'il s'agit — communauté ici aux prises avec une peur archaïque : celle de perdre les femmes du

36 Dans « La beauté de Jeanne Moreau », c'est l'oncle de Martine qui exprime ce fond collectif en annonçant son départ à la narratrice l'été suivant : « Elle est partie comme les autres. Elles partent toutes. » (H, 94)

37 Voir Chantal Mouffe, *Agonistique*, p. 159 : « La distinction Nous/Eux est constitutive de la vie sociale, et la démocratie doit fournir les discours, les pratiques et les institutions qui permettent à cette distinction d'être construite politiquement. » À défaut d'une telle prise en charge par l'espace démocratique, ce sont les affiliations religieuses ou ethniques qui sont susceptibles de traduire cet antagonisme constitutif de toute société, voire le discours moral, ce qui, dans un cas comme dans l'autre, s'accompagne d'un risque de déshumanisation pouvant mener à la violence, qu'elle soit armée ou institutionnelle et systémique.

village au détriment de ces antagonistes que sont les «étrangers». C'est donc toute l'économie libidinale au fondement imaginaire de la communauté qui est en crise, Lise Tremblay pointant à travers son recueil le rapport primordial, quasi ontologique, entre communauté et jouissance, au sens où l'entend le philosophe Slavoj Žižek en s'appuyant sur le dernier Lacan³⁸, celui de la jouissance phallique et du «non-rapport à l'Autre» où tout lien social a un «caractère improvisé et négocié³⁹». Ultimement, et nous ne le voyons que trop bien aujourd'hui, cette économie libidinale du néolibéralisme en vient à «se focaliser sur le vol de *jouissance*, sur cette figure de l'Autre qui, soit menace de nous arracher le trésor de notre “mode de vie”, et/soit possède lui-même et exhibe une *jouissance* excessive qui, insaisissable, nous échappe⁴⁰». On ne saurait mieux cerner ce qui stigmatise le citadin aux yeux des ruraux représentés dans *La héronnière*, à la fois menace (ontologique) et source d'envie.

Une figure échappe toutefois à cette relation antagoniste à travers le recueil : celle de l'intercesseur, à la fois dedans et dehors, sous les traits, notamment, du narrateur de la nouvelle finale, «Le dernier couronnement», qui décrit avec précision l'écologie transformée du village, désormais majoritairement possédé par les citadins. Ayant lui-même grandi dans la région, il a passé sa vie professionnelle à Montréal tout en y conservant une résidence secondaire où il retournera après qu'une crise cardiaque le force à la retraite. Comme il l'admettra après la mort de son épouse, il avait, pendant toutes ces années passées à Montréal, «traîné le village avec [lui]» (*H*, 103). Un village imaginaire qui n'avait plus rien à voir avec celui, mortifère, qu'il était devenu. Cette perspective à la fois interne et externe permet de mesurer avec acuité la méfiance régissant le tissu social du lieu, tout en jetant un regard sans compromis sur ceux qui, à l'instar de Régine, la sœur d'Aline, s'étaient repliés sur leur univers, «arriv[ant] à faire complètement abstraction des étrangers» (*H*, 104). En conclusion de sa lecture écocritique du recueil, Denise Paré, dans un constat très lucide où elle remarque que les ruraux «ont introjecté le regard méprisant de l'urbain porté sur le monde rural», souhaite que la «cohabitation malheureuse entre les ruraux et ceux qu'ils perçoivent comme des étrangers» représentée dans *La héronnière* puisse servir de «repoussoir⁴¹» aux yeux des lecteurs, ce dont on peut douter. Elle note toutefois la fertilité du regard néorural, apte, malgré les conflits, à aménager une relation durable à la nature tout en situant cette relation dans l'histoire du lieu et de ses nécessités propres. De telles figures d'intercesseur sont indispensables à la configuration d'une contre-hégémonie qui pourrait inclure la question socioéconomique sans pour autant l'assujettir à un récit national dévoyé qui tend à rétrécir ses marges par réflexe défensif. C'est ce qu'une nouvelle génération d'écrivaines et d'écrivains, réinvestissant le territoire régional dont ils ou elles sont bien souvent issu.e.s, tendent à accomplir en modelant leur langage sur celui des habitants des régions représentées tout en cherchant à subvertir leurs discours.

38 Plus précisément sur celui du livre XX du *Séminaire*: Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre XX: Encore*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points. Essais», 1999 [1975], 186 p.

39 Slavoj Žižek, *De la croyance*, traduit de l'allemand et de l'anglais par Frédéric Joly, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, coll. «Rayon philo», 2011, p. 123.

40 *Ibid.*, p. 130.

41 Denise Paré, «Habitats, migrations et prédatons», p. 467.

RÉCITS D'ÉMIGRATION : LA POSTURE D'INTERCESSEUR CHEZ MAUDE VEILLEUX ET ERIKA SOUCY

Les figures d'intercesseur que nous avons jusqu'ici analysées n'appartiennent pas toutes à une même catégorie (néorurale, par exemple), mais ont en partage d'occuper plus d'une position dans un champ découpé par de multiples frontières au sein des textes de Lise Tremblay. Ce rôle d'intercesseur est particulièrement fréquent dans la production récente, et se voit assumé aussi bien sur le plan de la fiction que par des sujets d'énonciation lyrique ou de récits donnés pour autobiographiques. L'un des cas de figure les plus intéressants est celui de Mauve Veilleux qui, dans *Une sorte de lumière spéciale*, thématise explicitement le rapport malaisé entre son présent montréalais et la Beauce de son enfance et de son adolescence. Dans un texte liminaire justement intitulé « Ma posture », Veilleux circonscrit, en un peu plus de deux pages, un ensemble de questions qui touchent aussi bien l'antagonisme régional, les discours populistes des radios de la ville de Québec, que ses origines ouvrières et la question sociale que celles-ci sous-tendent. L'autrice sait — et joue de ce sentiment — qu'il n'est pas d'emblée facile d'adhérer à son discours, à sa posture, voire à sa langue⁴² : « On m'a dit qu'on me trouvait trop trash pour participer à un projet. Trash, of course. [...] Je comprends qu'on puisse qualifier mon travail de trash. Je suis juste annoyed qu'on n'arrive pas à le replacer dans une histoire littéraire liée à des conditions sociales⁴³. » (US, 52) Cette posture paumée et aliénée soumise aux diktats de « l'hypermodernité » est précisément une manière de s'inscrire dans l'histoire littéraire (à la suite de *Parti pris* et de Josée Yvon, entre autres) et de renouer non seulement avec ses origines populaires, mais aussi avec une culture littéraire issue du passé. Les deux « chaises » entre lesquelles la poète se tient malaisément dessinent donc l'espace instable de la culture au sens où l'a définie Fernand Dumont, entre la culture des origines (culture première) et la secondarité d'une culture intellectuelle et littéraire en cours de construction⁴⁴. Et c'est dans cet aller-retour constant entre culture populaire et filiation littéraire que la figure d'intercesseur construite par Veilleux permet d'envisager une reconfiguration équivalentielle entre la question sociale (« Est-ce que les questions entourant la lutte des classes sont encore d'actualité? Je me pose la question. » [US, 7]) et des préoccupations queer et féministes. Car si « je suis tellement neutre... », le poème d'ouverture, fait le procès d'une forme de désengagement politique en confrontant un suicide fantasmatique à celui, bien réel, d'Huguette Gaulin (« le meilleur suicide de l'époque est apolitique / [...] / je ne vais pas me brûler sur la place jacques-cartier / pour faire ça il faut croire que les choses

42 Par exemple : « i'm sorry for the english it is just the voice in my head » (US, 18).

43 Ses références extrêmement nombreuses à la pauvreté dont elle est issue et le déséquilibre de sa posture poétique, « le cul entre deux chaises » (US, 30) — clin d'œil transparent au poème « Jeux » de Saint-Denis Garneau (« Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise / [...] / Mais laissez-moi traverser le torrent sur les roches / Par bonds quitter cette chose pour celle-là / Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux ») —, cherchent à prévenir ou pallier une telle critique en s'inscrivant clairement dans la filiation garnélienne du « mauvais pauvre » : « je parle de ma chaise de pauvre » (US, 52).

44 Voir Fernand Dumont, *Le lieu de l'homme. La culture comme distance et mémoire*, présentation de Serge Cantin, Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. « Sciences humaines », 1994 [1968], 284 p.

peuvent changer» [US, 15]), il faut bien voir la place centrale des enjeux politiques partout dans le recueil, mise en relief dans le texte liminaire :

Je pense à l'Amérique divisée. Je n'aurais jamais voté pour Trump, mais il y a, d'une place au fond de moi, une voix sourde qui me chuchote les raisons de son élection. Les mêmes qui poussent les Beaucerons à voter à droite, à voter pour les conservateurs et à se complaire dans les discours de radios de Québec. [...] Je veux comprendre pourquoi, dans la pauvreté la plus totale, on choisit encore de voter pour les patrons. (US, 7-8)

On sait que Fernand Dumont a vécu «l'émigration» depuis Montmorency, où son père était ouvrier, jusqu'aux chemins du savoir comme un véritable déchirement. Maude Veilleux, tout comme, on le verra, Erika Soucy ou Kevin Lambert, fait le choix d'inscrire une parole dans ce lieu même de la culture première dans le but d'interroger cette «voix sourde» et de réussir, par l'écriture, à en habiter le discours pour l'investir :

Si je suis sortie de la Beauce, des bars, c'est pour être poète./Puis, à la foire agricole de St-Honoré-de-Shenley, quand Alexandre Dostie gagne le premier prix du concours de talents, et que le lendemain les gars de la scierie débarquent au stand de l'Écrou pour acheter des livres, je sais que notre parole est importante et que notre poésie se rend là où elle doit se rendre. (US, 53)

De la même manière, Erika Soucy se donne pour mandat, dans *Les murailles*, d'aller voir ce qui se cache derrière le mythe des grands chantiers d'Hydro-Québec en allant vérifier ce qui, «en haut», avait pu lui voler le père de son enfance, se rendant ainsi au camp des Murailles dans le chantier de La Romaine où son père, mais aussi un oncle, un cousin, un frère, travaillent. Sous le spectre de la recherche du père, c'est aussi une enquête sur la réalité de ce que Soucy appelle, dans «Je n'ai jamais vu Gagnon», «le pays de la mono-industrie⁴⁵». C'est donc une posture particulièrement intéressante qu'adopte Soucy, en ceci qu'elle met de l'avant une identité nord-côtière même si elle a quitté la région depuis plusieurs années, et ce, aussi bien dans ce roman que dans sa poésie ou ses interventions publiques, notamment dans une lettre à Bernard Gauthier où elle prend fait et cause pour les femmes de la Côte-Nord que le syndicaliste, de passage à *Tout le monde en parle*, disait plus intéressées à jaser de «linge pis de leurs patentes» que de l'économie de la région et de politique⁴⁶. Cet épisode est d'ailleurs représentatif de la posture d'intercesseur endossée par l'écrivaine

45 «Je n'ai jamais vu Gagnon», texte d'Erika Soucy sur fond d'images d'archives sur la ville minière de Gagnon, fondée en 1960 et fermée en 1985; réalisation de Virginie Lamontagne, en ligne : <https://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/9799/erika-soucy-je-n-ai-jamais-vu-gagnon> (page consultée le 20 septembre 2020).

46 Bernard Gauthier est passé à l'émission *Tout le monde en parle* le 15 janvier 2017. Erika Soucy réagit à ce passage le lendemain, sur Facebook, et sa lettre est reprise sur le site de l'hebdomadaire *Voir le lendemain*. Voir <https://voir.ca/jepenseque/2017/01/17/lettre-de-erika-soucy-a-bernard-rambo-gauthier/> (page consultée le 20 septembre 2020).

et comédienne, puisqu'il permet d'illustrer à la fois cette posture elle-même (identification avec les femmes de sa région d'origine) et un discours tourné vers l'éducation que l'on retrouve également dans une scène-clé des *Murailles*. Ce qui d'emblée nous frappe dans cette lettre, c'est le positionnement de Soucy, qui affirme se montrer sensible au travail de Gauthier pour les gens de sa région : « Tu le sais, ça fait longtemps que je m'intéresse à ton travail, à la façon dont tu prends parole pour les travailleurs de la Côte-Nord⁴⁷. » C'est donc de l'intérieur que se situera le désaccord — un désaccord beaucoup plus profond que les remarques narquoises sur les intérêts des femmes, qualifiées de « joke[s] » de « mononcs », et rhétoriquement destituées en amenant l'adversaire à endosser un point de vue décrit comme une évidence⁴⁸. Ce différend, pour le dire vite, concerne le rôle de l'éducation dans la région, à privilégier, selon l'écrivaine, au détriment des projets fournissant des emplois à court et à moyen terme pour les travailleurs de la construction, « les seuls emplois qu'on occupe de père en fils », à l'image du barrage de La Romaine :

Et si la solution était dans l'ouverture, dans la culture, dans la connaissance ? [...] Si on éduquait nos flots, [...] ils feraient peut-être mieux que nous autres, plus tard ? Ils auraient peut-être des nouvelles idées, développeraient peut-être des compagnies ? Ils verraient peut-être que ceux d'ailleurs viennent pas les voler, mais que ce sont peut-être des gens avec qui ils pourront éventuellement échanger et même faire affaire⁴⁹ ?

Partageant un même souci de développer la région, ainsi qu'un même positionnement régional face aux puissants venant d'ailleurs (« Moi aussi j'tannée de me faire fourrer par en arrière, Bernard⁵⁰. »), Erika Soucy s'inscrit toutefois en faux face à la « peur des étrangers[,] ceux qui immigreront mais aussi les autres : les snobs de la ville qui n'ont aucune idée de comment ça se passe pour vrai icitte⁵¹ ». Plutôt que de redouter ces « étrangers », il faudrait plutôt en attirer davantage afin de contrer le dépérissement du monde scolaire régional corrélé au manque d'élèves, soutient-elle.

Cette problématique du manque d'élèves est également abordée dans *Les murailles*, écrit dans le contexte entourant l'adoption de la loi 33 sur le « placement syndical ». Mais le cadre narratif permet d'ancrer encore plus profondément cette réalité dans le discours des Nord-Côtiers eux-mêmes. Le travail d'Erika Soucy consiste à y construire une posture d'énonciation à mi-chemin entre la réalité présente de la narratrice, celle d'une poète habitant désormais la ville, et celle des chantiers occupés par plusieurs membres de sa famille, liée à l'univers de son enfance. Cette subjection en acte emprunte donc classiquement la voie de l'autobiographie, où il

47 Ibid.

48 « As-tu oublié comment ça marche une famille, sur la Côte-Nord, quand l'homme fait du 40/10 ? Honnêtement... Tu le sais comme moi que c'est la femme qui administre. [...] C'est elle qui reste, c'est elle qui éduque, [...] c'est elle qui surveille, s'inquiète pis qui mets [sic] ses culottes ben souvent. En plus de laver celles des autres. Si tu veux jaser de linge, ça va être à ce niveau-là. » Ibid.

49 Ibid.

50 Ibid.

51 Ibid.

s'agit de partir de la honte pour remonter, à travers la dignité retrouvée de la mère et une certaine normalité du père (à distance de l'ogre ponctuel de l'enfance), à un carrefour de trajectoires d'où faire voir les dilemmes que suppose l'habitation du territoire régional. Tout le prix d'un récit comme *Les murailles* consiste à réduire la distance, voire à retrouver les coordonnées d'une parole liée à l'enfance qui n'est jamais que recouverte, et que les chapitres relatant les interactions avec le père et le frère permettent de restituer. Recourir au registre autobiographique — un livre consacré au père, *Les murailles*, et un autre à la mère, *Priscilla en hologramme* — offre ainsi l'avantage de travailler à partir d'un matériau d'affects qu'il devient possible de solliciter lorsqu'il s'agit de dresser une cartographie légèrement retouchée des antagonismes sociaux et politiques mettant aux prises la ville et les régions. Chez Soucy, cela s'exprime à travers les dimensions successives ou confuses du *rejet* et de la *honte*, de la *nostalgie* et d'un *désir de réparation*. Surmonter la honte de l'enfance qui accompagnait les explosions de violence du père pendant ses excès de consommation, et donc chercher à *réparer* une dynamique afin d'échapper au cycle du ressentiment et de l'espoir fantasmatique qui l'accompagne : « Je l'ai sorti de ma vie. Sur le coup, je pensais ben que c'était fini, que je pourrais vivre comme je l'entendrais sans avoir de comptes à rendre. Mais non... Prisonnière plus que jamais, j'étais prise entre la haine pis l'espoir que ça s'arrangerait, fait que je l'ai rappelé⁵². » (*M*, 143) Mais comprendre l'« ordinaire » (*M*, 148) du père, partager la culpabilité qui naît du fait de jouir de laisser derrière, « en bas », les problèmes de la vie quotidienne, permet à la narratrice une identification avec les travailleurs — et les quelques travailleuses, on le verra dans un instant — de la Côte-Nord, ces « gens sans visage » du « pays de la mono-industrie » de la construction dépendant trop souvent des grands chantiers pour subsister. C'est au moyen de cette identification, ponctuelle et partielle, qu'elle parvient à embrayer un déplacement à même le discours qu'elle s'emploie à restituer.

Le moment-clé de cette reconfiguration survient lorsque la narratrice est invitée par son oncle Gérard, surintendant d'une entreprise responsable d'ouvrir la route de La Romaine jusqu'au Labrador, à visiter son chantier. Elle a pour guide une femme, Sonia, responsable de la sécurité du chantier pour l'entreprise. C'est lorsqu'elles croisent le fils de cette dernière, âgé de moins de dix-huit ans, que la discussion entre les deux embrasse l'état du monde scolaire régional et le défi auquel est confrontée la Côte-Nord. Évoquant la suspicion de la population face aux *leaders* syndicaux exemplifiés par Bernard Gauthier, Sonia avance que « les scandales, c'pas su'é chantiers qu'y s'cachent. C'est dins villages pis dins cours de[s] écoles » (*M*, 97), endossant le discours sur l'éducation, ou plutôt sur ses carences, que Soucy reprendra à peu de choses près un an plus tard dans sa lettre ouverte. Ajoutant pour elle-même se souvenir du jumelage des niveaux scolaires en raison de l'exode régional dont les écoles sont victimes, la narratrice se charge ainsi du contexte permettant

52 Sur la honte, voir *M*, 112-113 : « Que ça pête avec Nadine ou avec quequ'un d'autre, ça finissait souvent que c'était toute de notre faute. On mangeait le char de marde livré par sa vie de marde. » *Priscilla en hologramme* (Montréal, l'Hexagone, 2017, 86 p.), consacré à la figure de la mère — de sa relation de violence avec le père à celles plus ou moins contraintes avec d'autres hommes —, est ponctué d'images souvent très dures illustrant la honte incorporée par l'enfant qu'était la narratrice : « Je suis caprice/puante/à arroser d'essence » (p. 35) ; « Je suis l'effort des gens qui m'aiment » (p. 38).

de comprendre le dilemme des mères de la région que le dialogue des deux femmes souligne plus loin :

— Penses-tu que c'est bon que j'aie eu hâte aux seize ans de mon garçon pour qu'y lâche le secondaire ?

— ...

— Qu'est-ce qu'y'avait d'autre que la construction ? Tout le monde fait ça dans le boutte.

— Mais... justement, avec des études, y'aurait pu...

— Pour qu'y s'en aille travailler en ville ? C'est comme ça que nos régions meurent, fille. (M, 97)

Au-delà du manque d'élèves, c'est d'un manque culturel, voire d'un manque de prise en compte de la réalité du lieu, que souffrirait l'école⁵³. On le voit, un même discours sur l'éducation devient infiniment plus riche dans l'espace narratif d'un récit grâce à la posture d'énonciation particulière de la narratrice. Dans ces pages, la parole de l'une et la parole de l'autre deviennent indiscernables, les deux femmes se rejoignant dans le dilemme impossible à trancher d'avoir à choisir entre le développement non entravé du potentiel d'un enfant et, à terme, la survie d'une région. Partie comprendre un père devenu le bouc émissaire tout trouvé pour les traumatismes de son enfance, la narratrice revient de ce pèlerinage avec une empathie nouvelle pour ces travailleurs et travailleuses d'une industrie qui confine toute une population à une vie en sursis. Cela ne l'empêche toutefois pas d'être critique à l'égard de ce discours d'assiégés auquel elle est confrontée à de multiples reprises pendant le récit. Communauté soudée par les traumatismes et les excès de violence liés aux batailles syndicales passées⁵⁴, les Nord-Côtiens dressent les figures de l'altérité qui ponctuent le récit en de commodes antagonistes (le racisme à l'encontre des Premières Nations affleure tout au long du texte) s'opposant à ce qu'ils ont de plus cher. Mais cette jouissance qu'ils cherchent à préserver, suivant le diagnostic de Miller, Žižek et bien d'autres, n'est jamais qu'un succédané de jouissance, une « prolifération de *lichettes* de modes de vie avec, en arrière-plan, la Chose menaçante, la catastrophe menaçant de détruire le précieux équilibre de nos différents modes de vie⁵⁵ ». Ces arrangements négociés qui lient cette communauté autant par ce qu'ils recouvrent de choses à préserver que par ce qu'ils dénotent de manque sont donc d'autant plus précieux,

53 « On a tellement un beau coin ! Si on déniaisait nos jeunes, y feraient de quoi de bon avec ça. En tout cas, de quoi de mieux que La Romaine pis que les mines à Fermont. » (M, 97-98)

54 Le chapitre « Boire du gros gin et mourir avec toi » donne lieu au récit fantasmatique de l'expérience de « Mononc' Gérard » au Mont-Wright, à Fermont, dans les années 1970. Lorsqu'il évoque le sort présumé de Portoricaux qui auraient été « coulés dans le ciment, en dessous de la cantine, dans le mur à Fermont » (M, 82), le malaise des auditeurs décrit par la narratrice n'a d'égal que l'excitation du conteur : « Ses chums essayent de l'arrêter avec deux trois autres "Gérard..." accusateurs, mais mononc' s'en fout. Il savoure le moment, laisse durer le silence [...]. [J]e le sais qu'il va se faire un plaisir de cracher le morceau. Comme de fait, c'est tout souriant qu'il m'apprend ce qu'on a fait des travailleurs un peu trop vaillants pour le salaire qu'ils gagnaient. » (*Ibid.*)

55 Slavoj Žižek, *De la croyance*, p. 130 ; Žižek souligne.

fragilisés par ce que l'Autre représente en tant que menace imaginaire, sujets à des crispations diverses (identitaire, sociale, syndicale).

LISE TREMBLAY ET LA RIVALITÉ DES MEUTES

[J']ai appris il y a longtemps à ne pas me mêler de ce qui se passe au village. Ils sont comme les loups, ils vivent en meute et se protègent. (*HB*, 47)

Revenons, pour finir, à Lise Tremblay, puisque son dernier roman en date constitue une synthèse aussi bien des enjeux que j'ai cherché à relever dans ses livres précédents — de la multiplication des frontières à la tension sévissant entre ruraux, citadins et néoruraux — que des possibles dont la figure de l'intercesseur se veut le vecteur. Son roman offre de plus une rare plongée dans la matrice des discours identitaires ayant depuis quelques années saturé l'espace médiatique québécois, et ce, depuis une perspective régionale néorurale que son narrateur a en partage avec Lise Tremblay elle-même. Dans un entretien récent, celle-ci décrit *L'habitude des bêtes* comme «un beau petit livre doux⁵⁶». Il est vrai que la narration du Dr Lévesque, homme qui dit avoir tardivement appris à être «bon» au contact de son chien Dan, prête cette tonalité au roman. Sous l'auspice d'un deuil appréhendé — le narrateur décrit son quotidien pendant l'évolution du cancer de Dan, jusqu'à ce qu'il le fasse euthanasier —, le roman accompagne les petites réconciliations d'un homme qui se souvient avec réprobation de l'*hubris* qui le faisait jadis voler de pourvoirie en pourvoirie aux commandes de son hydravion en compagnie d'autres privilégiés («Nous étions élus et nous le savions.» [*HB*, 13]). Ne conservant comme liens sociaux que des contacts espacés avec sa fille Carole, une amie vétérinaire qui prodiguera ses soins à Dan et, surtout, des contacts quasi quotidiens avec Rémi, homme à tout faire et natif du village, en plus de Mina, ancienne propriétaire du dépanneur à l'entrée du parc qu'il visite tous les jours lors de ses promenades, le narrateur, Benoît Lévesque, assiste aux événements entourant la saison de la chasse sur le point de bouleverser l'écologie du village. Car sous le calme apparent des eaux de la narration s'agitent les remous discursifs du Québec, dont certains signifiants se voient pour l'occasion replacés dans leur cadre d'origine.

À l'approche de la saison de la chasse, le temps est exceptionnellement doux aux environs du parc⁵⁷, alors que les loups semblent plus nombreux qu'à l'habitude. Deux individus isolés sont ainsi aperçus aux abords des propriétés du narrateur et de Mina, les deux néoruraux vivant en périphérie du village. De nombreux originaux morts ou estropiés sont également découverts, victimes du surnombre de loups sillonnant la montagne. Munis de vidéos captées par leur caméra de surveillance, les chasseurs de la «gang d'en bas» (*HB*, 44) parlent ouvertement de «nettoyer

56 Louis-Daniel Godin et Michel Nareau, «Entretien avec Lise Tremblay», *Voix et Images*, vol. XLV, n° 3, printemps-été 2020, p. 16.

57 Même s'il n'est jamais nommé, on peut penser qu'il s'agit du parc national des Monts-Valin, près duquel habite maintenant l'écrivaine depuis sa retraite de l'enseignement.

la montagne», se promenant agressivement «avec des fusils dans la boîte de leurs camions» (HB, 51). À partir de cette prémisse, Lise Tremblay dresse une cartographie encore une fois sillonnée de multiples frontières : entre le village, la «gang d'en bas», et ceux qui vivent en périphérie du parc; entre les villageois et les étrangers; entre les gardes-chasse cherchant à protéger les loups à l'intérieur des limites du parc et les chasseurs; voire entre les deux meutes de loups et la meute de chasseurs⁵⁸, rivalisant pour la même proie. Qui plus est, cette dernière frontière se retrouve brouillée par la description du comportement à la fois instinctif et passionné des chasseurs, décrits comme devenant «complètement fous⁵⁹» (HB, 48) à l'approche de la chasse. À cette lutte sans merci entre les meutes de loups et celle des hommes s'interposent les gardes-chasse, parmi lesquels Patrice, neveu de Rémi, dont le père est demeuré handicapé après avoir reçu une balle perdue tirée par Stan Boileau, figure centrale de la «gang d'en bas», dans un accident qui, au dire de Mina, «n'en avait pas vraiment été un» (HB, 48). Ayant grandi à Québec où son père s'est installé après l'accident, mais heureux de revenir travailler en tant que garde-chasse dans sa région d'origine, il représente donc une autre figure d'intercesseur. Dans un passage où le narrateur restitue le discours de Rémi, on voit de manière claire où réside le conflit (y compris dans le langage) entre chasseurs et gardes-chasse :

Puis il y avait eu cette histoire de loups et d'originaux attaqués. Son neveu répétait qu'il s'agissait d'un cycle et que c'était normal. Ça allait se rééquilibrer. Mais c'était une langue que la gang d'en bas ne comprenait pas. Il y avait trop de loups, les originaux blessés ne faisaient pas de belles prises [...]. Les loups envahissaient le territoire des chasseurs. *Ils ne se laisseraient pas faire.* (HB, 67; je souligne)

On ne saurait mieux dire la rivalité, voire l'identité des deux types de meute, exemplifiées par le discours indirect libre qui brouille tant les frontières de la parole du narrateur et de Rémi que celles entre la parole de ce dernier et des chasseurs (à condition de remplacer le «ils» par un «on»).

C'est donc deux cultures qui s'affrontent ici, avec leur langage respectif, mais aussi des lois irréconciliables : celle de la vengeance et de l'intimidation du côté des Boileau — face aux menaces de Stan Boileau⁶⁰, Rémi est persuadé de voir l'histoire se répéter — ; celle du droit du côté de Patrice et des gardes-chasse. Déchiré entre la tradition du village et la peur de voir le fils de son frère à son tour subir la loi des Boileau, Rémi doit choisir. Choisir entre deux camps auxquels il appartient, entre deux manières de voir, deux représentations de l'environnement régional qui constitue sa seule identité.

58 On peut se demander s'il s'agit d'un hasard si Lise Tremblay choisit de construire son récit autour d'un signifiant particulièrement chargé, le groupe La Meute rapportant des milliers de membres sur sa page Facebook au moment de l'élaboration du roman.

59 L'épithète revient à trois autres reprises dans le roman, aux pages 47, 52 et 83.

60 Aux diverses menaces scandées par Stan Boileau s'ajoutera l'incendie du poulailler de Patrice après que celui-ci l'aura fait arrêter pour avoir piégé les loups de la montagne, vengeance que tout le village semblait attendre. Voir HB, 132, 136 et 147.

Peu après son opération, Carole entreprend une formation professionnelle pour devenir aide-cuisinière. À la suggestion de la travailleuse sociale qui l'accompagne dans sa transition — qui est aussi une réinsertion —, elle parle de son opération à ses collègues lors de la première journée. Alors que quelqu'un lui demande si elle est transgenre, elle répond par la négative, ne sachant pas exactement ce que recouvre cette catégorie. Mais après avoir lu sur le sujet, son point de vue redevient aussi catégorique qu'à l'adolescence : Carole « ne voulait rien qui dépasse, elle n'avait pas changé d'idée » (HB, 60). Tout se passe comme si, par son désir de n'être « rien », du moins rien d'apparent, Carole s'extrayait non seulement du circuit social mis en scène par le roman, mais remettait en question la série de frontières elle-même qui structure son écologie. Ce faisant, elle participe à créer un nouveau circuit — une nouvelle « chaîne d'équivalence » — où l'antagoniste ne serait plus une catégorie de gens, mais *le sort fait à l'altérité* dans ce circuit existant de la jouissance qui, à partir du « signifiant vide » *étranger*, se révèle le véritable producteur d'identité. La participation de Rémi à ces deux chaînes antagonistes en fait un personnage d'autant plus central. « [J]amais sorti du rang » (HB, 18) où il a été élevé, Rémi sert d'agent du discours hégémonique qualifiant d'« étrangers » toutes les personnes, qu'elles soient du village voisin ou de l'autre bout du monde, qui « ne sont pas né[es] au village » (HB, 19). Mais devant la contestation des lignes de partage initiée par son neveu garde-chasse, il perd lui-même ses repères (identitaires). Lui qui refuse de croire que les choses puissent changer (« Ça a toujours été comme ça » [HB, 111]) sera forcé, par son neveu aussi bien que par le narrateur, lequel lui voue une affection sans faille en raison de son rapport au tragique, de repenser les coordonnées symboliques de sa propre communauté. Une nouvelle chaîne d'équivalence qui n'antagoniserait plus l'altérité, mais qui se définirait au contraire par son refus des frontières ontologiques étanches et à laquelle participerait quiconque souscrit à ce refus d'une identité en panne de renouvellement. En retournant, à tout le moins symboliquement, sur les lieux — populaires et régionaux — de leur enfance, Maude Veilleux et Erika Soucy, et avec elles nombre d'écrivains et d'écrivaines de leur génération, participent à ce travail de la littérature qui vise à occuper un discours pour en brouiller les coordonnées. Si la notion de « signifiant vide » est opératoire pour repérer des logiques équivalentielles qui se mettent en place au gré d'enjeux locaux et circonscrits⁶¹, l'écriture s'applique de son côté à faire voir la circulation préalable de tels signifiants, les frontières qu'ils dessinent et la nécessité de passer d'un champ à l'autre, sans *a priori*. Loin de fuir la conflictualité propre à l'espace démocratique, elle la montre, l'ausculte, la reconfigure et travaille à en habiter le discours. La figure récurrente de

61 Voir Eleanor MacKillop, «How do empty signifiers lose credibility? The case of commissioning in English local government», *Critical Policy Studies*, décembre 2016, p. 187-208, en ligne : <http://dx.doi.org/10.1080/19460171.2016.1236740> (page consultée le 20 septembre 2020). L'autrice examine comment les conseils de comtés locaux anglais ont utilisé le terme « *commissioning* » comme vecteur de ralliement dans leur lutte contre les politiques d'austérité du gouvernement anglais après 2010, permettant la création d'alliances autour de la « mise en œuvre » de politiques sociales et économiques locales, avant que le terme devienne lui-même source de nouveaux conflits (autour de sa définition).

l'intercesseur que ces trois œuvres donnent à voir s'accompagne d'une proposition que l'on aurait tort de négliger; elle s'identifie à un discours populaire pour mieux combattre ses effets d'identification.

VILLES DÉTRUITES, ESPOIRS RUINÉS

Lecture du vivre-ensemble dans trois romans québécois contemporains ¹

+ + +

MARTINE-EMMANUELLE LAPOINTE

Université de Montréal/

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

Qualifiés par la critique de romans postapocalyptiques ou dystopiques, *Le poids de la neige* de Christian Guay-Poliquin², *Oscar De Profundis* de Catherine Mavrikakis³ et *Tu aimeras ce que tu as tué* de Kevin Lambert⁴ se présentent comme des fictions de l'après. Les trois romans, en effet, disent les suites de catastrophes qui auraient modifié considérablement le mode de vie des communautés qu'ils mettent en scène. *Le poids de la neige* a pour trame de fond une panne d'électricité sans origine connue — du moins n'est-elle jamais dévoilée dans le cours du récit — qui désorganise la vie sociale des habitants d'un village anonyme éloigné de la côte, perdu en pleine forêt et pétrifié dans un hiver qui semble sans fin. Dans *Oscar De Profundis*, la Terre est littéralement à l'agonie, «abandonnée du ciel» (OP, 10), régentée par un Gouvernement mondial qui a choisi de diviser la population en deux classes distinctes : les citoyens dignes de ce nom, riches banlieusards apparemment intouchés par la fin imminente de leur monde, et la «sous-humanité» formée des gueux, ou des «créatures» pour reprendre le mot terrible de Mavrikakis, qui persistent à hanter les centres des métropoles en ruines et désaffectées. Montréal, spectre d'elle-même, y a d'ailleurs «un petit air d'apocalypse» (OP, 24), rappelant les ruines postindustrielles de la ville de Détroit. *Tu aimeras ce que tu as tué* de Kevin Lambert présente des lieux urbains transfigurés, transformés en pièges parfois mortels, coupables des infanticides chicoutimiens qui illustrent de manière radicale la ruine des solidarités communautaires.

Les trois romans ancrent leurs personnages dans des lieux ruinés et mortifères au sein desquels le vivre-ensemble emprunte le plus souvent une forme

-
- 1 Le présent article est publié dans le cadre des travaux du groupe de recherche «La littérature québécoise contemporaine à l'épreuve de l'Histoire» soutenus par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH, 2016-2021).
 - 2 Christian Guay-Poliquin, *Le poids de la neige*, Chicoutimi, La Peuplade, 2016, 296 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle PN suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
 - 3 Catherine Mavrikakis, *Oscar De Profundis*, Montréal, Hélio trope, 2016, 324 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle OP suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
 - 4 Kevin Lambert, *Tu aimeras ce que tu as tué*, Montréal, Hélio trope, 2017, 209 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle TA suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

spectrale relevant d'une mythologie d'un autre temps ou se présentant sous la forme d'un leurre visant à préserver les apparences sociales. Si les gueux du Montréal postapocalyptique de Mavrikakis et les habitants du village enneigé de Guay-Poliquin se rassemblent et unissent temporairement leurs forces, c'est sous l'influence de jeux d'alliances opportunistes, voués non pas à la défense d'un projet citoyen, mais bien à la survie de quelques individus triés sur le volet. Dans le roman de Kevin Lambert, l'alliance des personnages mène littéralement à la destruction de Chicoutimi, ville honnie par le narrateur et les siens. Une étroite relation s'esquisse ainsi dans les trois textes entre l'habitation ou la désaffection des lieux communs et la critique d'une démocratie factice, tout entière soumise aux jeux de pouvoir des dominants. Il s'agit là bien sûr d'un des *topoi* des fictions apocalyptiques qui reposent, comme l'emblématique 1984 de George Orwell, sur une projection angoissée et dysphorique des problèmes du présent, sur une logique de la ruine des systèmes démocratiques, et plus encore sur la mise en scène — souvent outrancière dans les romans de mon corpus — de l'idée du Mal. Comme le remarque d'ailleurs Petr Kylaoušek dans un récent article intitulé « L'apocalypse selon Marie-Claire Blais »,

[u]n des éléments communs des romans apocalyptiques est non seulement l'idée de la catastrophe à grande échelle, mais surtout la question du Mal et du rachat qui polarise l'action et le comportement des personnages. *L'ethos* — et on est loin de l'angélisme — a une fonction éminemment narrative, car il est susceptible de donner un sens au récit en rattachant l'histoire des individus à la grande Histoire, l'individuel au collectif, au transcendant, au cosmique parfois⁵.

Dans le présent article, j'entends examiner cette relation entre la grande Histoire, l'individuel et le collectif en m'attachant à la logique de la ruine qui préside à la représentation des lieux romanesques, passés et présents, ainsi qu'à la reconfiguration, pour ne pas dire l'oblitération, de l'espace public qui en découle.

LES RUINES DE L'AUTREFOIS

Ainsi que le notent Richard Bégin et André Habib dans la présentation du dossier « Imaginaire des ruines », paru dans la revue *Protée* en 2007,

devant des ruines, toujours, nous sommes devant *du* temps. Plus précisément, devant les traces de la dégradation naturelle ou de la destruction humaine, nous

5 Petr Kylaoušek, « L'apocalypse selon Marie-Claire Blais », Daniel Letendre et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Lectures de Marie-Claire Blais*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2019, p. 120. Comme le note l'auteur de l'article, « la thématique apocalyptique n'est pas un phénomène isolé dans le paysage littéraire actuel » (*ibid.*, p. 119). En plus du cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais, les romans de Jacques Ferron, d'Hubert Aquin, d'André Brochu, de Robert Lalonde et de Michel Tremblay auraient été étudiés dans cette perspective.

nous trouvons en présence d'un *signe* des temps. Or, il s'agit d'un temps qui, malgré la persistance matérielle des restes, n'a visiblement plus lieu⁶.

Cette nécessaire relation entre la ruine, manifestation matérielle d'une absence, d'une disparition, et le temps passé, l'autrefois, est au cœur des textes de mon corpus. Sans nécessairement présenter une vision nostalgique d'une vie communautaire intouchée par les inégalités, d'un espace démocratique où régnaient de sains débats, les deux premiers romans du corpus tracent une nette frontière entre les mondes et témoignent d'une dégénérescence de l'espace social. Les souvenirs de l'autrefois y sont d'ailleurs indissociables d'histoires singulières — ce qui n'est pas anodin, comme l'illustrera la suite de l'analyse.

Dans *Le poids de la neige*, deux personnages se retrouvent malgré eux dans un huis clos, soit une cuisine d'été située en annexe d'une grande maison abandonnée. Victime d'un grave accident de voiture, le narrateur se retrouve non loin de son village d'enfance, déserté par ses oncles qui se sont réfugiés dans leur camp de chasse pour traverser l'hiver. Il est placé sous la surveillance de Matthias, homme toujours agile et autonome malgré son grand âge. Matthias est un étranger, échoué par hasard dans ce village, désireux de regagner la ville le plus tôt possible pour y retrouver sa femme atteinte de la maladie d'Alzheimer. Le huis clos du roman se crée donc par défaut, reposant sur un échange de bons procédés : en soignant le fils prodigue du village, Matthias s'assure d'être hébergé et nourri jusqu'à la fin de l'hiver. La scénographie esquissée dans le roman est fort révélatrice : la maison habitée par les personnages principaux est placée en surplomb du village, tel un poste d'observation. Cette situation singulière donne lieu à un décalage et témoigne de la participation indirecte des personnages principaux à la vie communautaire. Si le narrateur est un être du présent, presque sans souvenirs de son passé, littéralement cloué à son lit, rivé à sa longue-vue qui lui permet de voir s'accumuler la neige et d'observer à distance la vie villageoise, Matthias dit venir « d'un autre monde, d'un autre temps », ajoutant que le narrateur et lui « viv[ent] dans les ruines » (PN, 59). Ses récits du passé ponctuent le premier tiers du roman, s'y opposant à l'immobilité muette et obstinée du narrateur. Matthias a « été élevé dans un monde enfoui sous les labeurs et les jours [...]. Juste avant les grandes guerres. [...] Toute la vie tournait autour du labeur et de quelques prières ». Plus tard, « les journaux criaient l'avenir et de nouvelles promesses pressaient le pas [...]. Les rêves fusaient de toute part dans les panaches de fumée » (PN, 54). Ce monde était tendu vers un idéal, voire un fantasme politique, « marqué lui-même par un certain usage du temps, l'usage de la promesse⁷ », pour le dire avec Jacques Rancière. Au fil du récit, en dépit de la multiplication des signes de dévastation et de désorganisation de l'espace social, Matthias persiste à croire qu'il pourra retrouver sa femme en ville, comme si rien n'avait changé depuis la panne d'électricité. À sa manière, le narrateur cultive lui aussi le fantasme d'une vie communautaire préservée, protégée par la forêt. Le camp de chasse de ses oncles lui apparaît comme

6 Richard Bégin et André Habib, « Présentation : imaginaire des ruines », *Protée*, vol. XXXV, n° 2, automne 2007, p. 5 ; les auteurs soulignent.

7 Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 23.

l'ultime refuge : « Ils se racontent leurs journées de chasse, ou peut-être des anecdotes des années passées. Ils blaguent surtout, s'interrompent et se relancent. C'est ainsi. C'est toujours ainsi. Et ce tumulte de récits, de plaisanteries et d'éclats de rire adoucit certainement l'hiver. » (PN, 75)

Les allusions et les références à l'autrefois sont à la fois nombreuses et éparpillées dans *Oscar De Profundis*. Donnant davantage dans le récit d'anticipation que Guay-Poliquin, Mavrikakis construit littéralement le présent de son récit sur les ruines de notre monde, amplifiant volontiers certains de ses traits, pour ne pas dire certaines de ses potentielles dérives. « Grand cimetière de joies anciennes et pétrifiées » (OP, 38), Montréal tombe en ruine comme « toutes les cités que l'on avait un jour appelées modernes » (OP, 43), menacée qui plus est par l'épidémie de peste noire — ressac d'une époque très lointaine — vouée à décimer les hordes de gueux. À l'exception de l'Université McGill, « les autres universités avaient dès 2048 plié bagage dans les banlieues, se réfugiant sur leur campus de Laval, de Vaudreuil ou de Longueuil » (OP, 40). Le français est désormais une langue en voie de disparition ; les intellectuels passionnés d'histoire et de littérature sont de plus en plus rares ; « l'ancienne culture non virtuelle » est périmée, et « ceux qui croyaient encore à la matérialité livresque de la pensée étaient des êtres irresponsables, des criminels qui ne songeaient pas aux générations futures et aux déchets qu'on leur laisserait » (OP, 195). Tout se passe comme si Mavrikakis avait donné forme — avec toute l'ironie et le sens du grotesque qu'on lui connaît — aux pires projections des essayistes déclinistes qui n'hésitent pas à pourfendre la culture contemporaine. Alexandre Gefen, dans « Ma fin est mon commencement », évoque efficacement les grands thèmes de leurs discours dysphoriques :

Rappelons le refrain : l'oubli des grands récits classiques, effacés au profit d'illusoires débats, de sous-produits médiatiques traductibles immédiatement en anglais et influencés par « l'ignorance, le naufrage de l'enseignement public, les définitions identitaires », synthétise Richard Millet en une vulgate dont, en fait, chaque argument se montre réversible et souvent renversé⁸.

Cette conception pessimiste du présent, surlignée dans le roman par la multiplication des mots « apocalypse » et « apocalyptique », est soutenue par les souvenirs de l'autrefois que portent certains des personnages du roman. Oscar De Profundis, « star de l'apocalypse contemporaine » (OP, 31), dandy misanthrope peu intéressé par le sort de ses contemporains, voue littéralement un culte au passé : il se nourrit des souvenirs familiaux de sa lignée profondément mélancolique — Nelligan est l'un de ses ancêtres, c'est peu dire —, se construit des bibliothèques de livres anciens, des nécropoles de cadavres illustres, parle quelques langues mortes, dont le français, vénère Baudelaire et Wilde et a pour devise le très baudelairien « *Anywhere out of this world* » (OP, 160). Pastiche de poète maudit, de chanteur punk, aux références

8 Alexandre Gefen, « Ma fin est mon commencement. Les discours critiques sur la fin de la littérature », *Fabula-LhT*, n° 6, mai 2009, en ligne : <http://www.fabula.org/lht/6/gefen.html> (page consultée le 15 septembre 2020).

quasi trop attendues pour ne pas tenir de la caricature⁹, Oscar est pourtant le produit de son époque en ceci qu'il se présente comme un être de la « négation du temps » (*OP*, 315), fantasmant sa propre immortalité. C'est dire qu'il ne croit pas en l'avenir, n'y a sans doute jamais cru, et vit dans une sorte d'éternel présent nourri des restes d'un passé choisi avec soin, enluminé, enfermé dans des urnes et des columbariums. Contrairement à Oscar, les personnages de Clarisse, mémoire vivante de Montréal habitant la maison Ormund, de Cate, chef d'une bande de gueux qui fut médecin dans une vie antérieure, et d'Adrian, dernier libraire montréalais autorisé à vendre des livres matériels, persistent à croire en un avenir meilleur, résistent à leur manière, même si « les idées révolutionnaires avaient totalement été effacées presque un demi-siècle plus tôt, quand les gouvernements nationaux occidentaux avaient basculé vers des pouvoirs libertariens-conservateurs qui étaient maintenant les modèles pour la nouvelle démocratie » (*OP*, 198). Il va sans dire que leurs actes de résistance, isolés, vains et rapidement étouffés, les mèneront à leur perte.

Tu aimeras ce que tu as tué de Kevin Lambert donne lui aussi dans le récit d'anticipation en multipliant les prophéties nourries par le narrateur, Faldistoire. Ces dernières annoncent la destruction éventuelle de Chicoutimi, laquelle se réalisera dans une scène épiphanique qui en appelle à « la beauté de l'apocalypse » (*TA*, 210). Le récit se déroule en deux temps, superposés, quasi simultanés, qu'il est parfois difficile de distinguer. Sorte de roman d'éducation, le texte se penche sur le devenir du jeune Faldistoire, qui a huit ans au début du récit. Or, déviant très rapidement de la chronologie prévisible du *bildungsroman*, la narration nous apprend que Faldistoire est mort à quatre ou cinq ans et qu'il est revenu, à l'instar des autres enfants morts qu'il a fréquentés, parmi les vivants mener une vie temporelle parallèle, poursuivant ses études, traversant l'adolescence, comme si de rien n'était. Contrairement aux deux romans précédents, *Tu aimeras ce que tu as tué*¹⁰ ne donne guère dans la nostalgie d'un autrefois plus serein. Les thèmes de l'appartenance, de la fondation, de l'enracinement sont tous violemment bafoués et renvoient à l'hypocrisie de la société chicoutimienne. En témoigne le premier portrait de la ville qui nous est livré par le narrateur :

C'est beau Chicoutimi, c'est plein de tessons de bouteilles et de rivières partout. Un endroit de choix où grandir, vraiment, la sainte paix dans les quartiers ; on peut faire confiance au voisin. Il y a les chiens qui jappent la nuit, les odeurs de fumier qu'on étend dans les champs à Laterrière et que le vent souffle vers la ville. Des beaux parcs. La piste cyclable. Pas mal de commodités. Il y a les lumières du boulevard Talbot, le pont Sainte-Anne vert et rouillé sur le Saguenay immense et majestueux, on peut le faire à pied et oh ! le plaisir. (*TA*, 17)

S'ensuit une liste des principaux quartiers et des commerces les plus prospères de la ville — de grosses chaînes états-uniennes pour la plupart. Le portrait est sans

9 Pensons notamment aux références au poème de Baudelaire « De Profundis Clamavi » ou à la lettre « De Profundis » que Wilde écrit en prison à son amant Alfred Douglas.

10 Voir à ce sujet Martine-Emmanuelle Lapointe, « La vraie vie comme la fiction n'ont pas de contours », *Lettres québécoises*, n° 178, automne 2020, p. 12-13.

équivoque : mimant le style publicitaire des dépliants touristiques, le narrateur peine à trouver des attraits véritables à son lieu natal, et laisse deviner, par l'ironie de certaines touches descriptives et olfactives, la médiocrité d'une ville qui sera bien vite associée au refoulement des désirs indicibles, au racisme larvé, à la peur, surtout, de toute forme de différence culturelle et sexuelle. Le père de l'ami Sébastien, « figure bien connue à Chicoutimi, [...] homme aux dents éclatantes et bien peigné, visage qui ferait jouir n'importe quelle maîtresse s'il était infidèle » (TA, 84), tue sa femme et ses deux enfants. Le grand-père du narrateur, ancien directeur d'école, est un pédophile qui s'en prend à son petit-fils et à ses amis. Chicoutimi — entité souvent apostrophée à la deuxième personne du singulier dans le corps du texte — est accusée à plusieurs reprises de protéger ses coupables :

Que ne ferait pas Chicoutimi pour protéger l'homme blanc et honorable, le bâtisseur de ses machines destructrices, de ses édifices de malheur, jusqu'où irait ma ville natale pour préserver sa pureté infâme ? Jusqu'à faire revenir les enfants morts. Leur faire laver les marques de leur propre homicide, les forcer à vivre un peu plus longtemps. (TA, 134)

La destruction de Chicoutimi n'est au fond qu'un prétexte à un meurtre symbolique beaucoup plus lourd de conséquences, du moins dans le contexte de l'histoire collective du Québec. En prophétisant la mort du lieu natal, le narrateur souhaite en finir avec l'éthique de la fondation qui sous-tend nombre de grands récits québécois, et plus largement occidentaux. L'identité n'est qu'un leurre, comme en témoigne la belle entorse au pacte autofictionnel que constitue la présence d'un personnage nommé Kevin Lambert n'ayant absolument rien à voir avec l'auteur. La filiation et la fondation sont tout aussi mensongères et méprisables :

J'aime pas grand monde, en vérité, sauf quelques écrivains, quelques filles et quelques homos qui écrivent des trucs délirants que je trouve à deux piasses dans les élagués de la bibliothèque, des folles et des enculés qui sont pas obsédés par des questions de fondation et qui s'appliquent à démolir de belles choses prisées tout à fait gratuitement à chacune de leurs phrases. (TA, 179)

La charge, sociale, esthétique et politique à la fois, est fréquemment réitérée dans le roman et s'attaque tout autant à une histoire collective qui se répète qu'à une littérature de *gars* qui mériteraient, de préciser le narrateur, de « s'entretu[er] avec leurs chainsaws » (TA, 179). Ce clin d'œil à l'École de la tchén'ssâ, création ironique de Benoît Melançon¹¹, n'est certes pas anodin. Il convoque en effet souterrainement l'idée d'une renationalisation du corpus littéraire québécois par l'entremise du retour du régionalisme et de la mise en scène d'une virilité stéréotypée, associée aux prouesses physiques et à un certain survivalisme hérité d'un autre temps.

11 Benoît Melançon, « Histoire de la littérature québécoise contemporaine 101 », *L'Oreille tendue*, 19 mai 2012, en ligne : <http://oreilletendue.com/2012/05/19/histoire-de-la-litterature-quebecoise-contemporaine-101/> (page consultée le 15 septembre 2020).

Les portraits de l'autrefois que nous livrent les trois romans ne sont pas univoques puisqu'ils oscillent entre la nostalgie et le rejet, entre l'idéalisation d'un monde intouché encore par la destruction et le mépris envers les valeurs du passé. En revanche, les représentations du présent témoignent toutes de l'indigence du legs social et politique reçu par les contemporains. Dans les trois romans, l'ennemi commun est le néolibéralisme au sens très large, entendu comme un ensemble d'orientations politiques et sociales privilégiant la dérégulation, la déresponsabilisation de l'État et le pillage des ressources naturelles. L'on devine que la panne d'électricité et l'hiver sans fin du *Poids de la neige* sont liés à une crise écologique. Les gueux d'*Oscar De Profundis* souffrent, pour leur part, d'une nette fracture sociale illustrée par le marquage des corps indésirables. Enfin, le paysage urbain de *Tu aimeras ce que tu as tué* suinte le conformisme et la soumission hypocrite aux diktats du capitalisme.

DE L'ESPACE PUBLIC

Dans les trois romans, l'espace public a pour ainsi dire été entièrement avalé par l'espace privé, ce qui pourrait bien constituer une sorte de prolongement radical — uchronique — du devenir de l'agora et du monde commun à l'époque moderne. Hannah Arendt rappelle, dans son essai *Condition de l'homme moderne*, que « l'apparition de la société — l'avènement du ménage, de ses activités, de ses problèmes, de ses procédés d'organisation — sortant de la pénombre du foyer pour s'installer au grand jour du domaine public [a] effacé l'antique frontière entre le politique et le privé¹² ». La philosophe définit ainsi la sphère publique : « le “mot” public désigne le monde lui-même en ce qu'il nous est commun à tous et se distingue de la place que nous y possédons individuellement¹³ ». Cette définition renvoie obliquement à la notion de vivre-ensemble, indissociable de celle de communauté, qui circule de plus en plus dans les études littéraires, lesquelles connaissent un tournant éthique depuis quelques années grâce aux travaux de Martha Nussbaum et de Marielle Macé notamment¹⁴. Or la représentation du vivre-ensemble des trois romans étudiés est dysphorique, et illustre en quelque sorte l'une des menaces planant sur la sphère publique évoquées par Arendt dans son essai, soit l'emprisonnement des êtres dans leur subjectivité. Cette primauté de l'expérience singulière sur le vivre-ensemble ne pourrait cependant être assimilée à l'adage féministe bien connu « le privé est politique », qui suppose une réflexion collective sur la dimension privée de problèmes largement partagés. Dans les trois romans, il s'agit plutôt de réduire le politique à une affaire privée, fondée sur des intérêts et des calculs individualistes, sur des questions

12 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, traduit de l'anglais par Georges Fradier, préface de Paul Ricœur, Paris, Calmann-Lévy, coll. « AgOra », 1994 [1961], p. 76.

13 *Ibid.*, p. 92.

14 À ce sujet, voir Simon Brousseau, « Penser les liens entre éthique et politique de la littérature : un dialogue entre Martha Nussbaum et Jacques Rancière », et Jean-François Hamel, « Émanciper la lecture. Formes de vie et gestes critiques d'après Marielle Macé et Yves Citton », publiés tous deux dans le dossier « Des communautés de lecteurs », *Tangence*, n° 107, 2015, p. 73-88 et p. 89-107.

d'économie quasi strictement familiale. Le monde commun au sens arendtien du terme n'existerait plus.

Le narrateur du *Poids de la neige* et son compagnon sont isolés du reste du monde. Le vivre-ensemble, incarné un temps par la vie communautaire apparemment saine du village, se délite au fil du roman. Les villageois autonomes et vigoureux fuient, par petits groupes, ou en convoi organisé dans un minibus à chenilles comparé à l'arche de Noé : « [V]ous auriez dû voir ça, cet engin, ça flottait sur la neige on aurait dit, on aurait dit un bateau, comme dans la Bible. » (PN, 180) Le sous-texte est ici évident : Matthias et le narrateur ont été laissés derrière, ne méritant pas d'être rescapés, de faire partie du peuple des élus. Vers la fin du roman, c'est leur huis clos qui tient lieu de place publique, d'espace communautaire partagé, de figure — boiteuse et imparfaite — du vivre-ensemble : leurs rapports deviennent de plus en plus calculateurs, politiques au sens péjoratif du terme, l'un trahissant l'autre avec mesquinerie, et *vice versa*. « Personne n'est plus là pour personne » (PN, 203), affirme d'ailleurs Matthias. Vers la fin du roman, la désertification de l'espace public emprunte la forme d'un champ de ruines :

Maintenant qu'il ne reste plus que quelques amoncellements de neige glacée et sale, on voit partout les ruines de l'hiver. Des voitures abandonnées, partout dans les rues, dans les cours, en bordure des champs. Des structures affaissées, des lampadaires inclinés et des arbres renversés. (PN, 293)

Dans ces lieux désolés, peuplés des vestiges d'un autre temps, errent des villageois comparés à des « coyotes maigres et méfiants » (PN, 294). La quête de denrées demeure l'unique souci de ceux qui sont restés derrière.

Chez Catherine Mavrikakis, la charge est encore plus virulente. Le Gouvernement mondial — sorte d'entité abstraite, aveugle aux inégalités qu'elle engendre, non loin du Big Brother de 1984 — décide de tout, régente la vie de ses citoyens en imposant des lois spontanées, telle cette loi sur « l'amélioration du passé » votée à la suite de l'éradication des hordes de gueux par l'épidémie de peste noire. Rappelant les pires saccages de l'Histoire, du massacre des populations autochtones de l'Amérique aux pogroms d'Europe de l'Est du début du xx^e siècle, le ménage du centre-ville de Montréal se fait sans résistance aucune de la part des banlieusards aisés. Ceux-ci adhèrent sans discuter aux principes régissant l'organisation de leur société, de leur monde commun qui jouxte pour ainsi dire celui des créatures de la rue. Selon cette logique, la réappropriation de l'espace public du centre-ville ne peut se faire qu'au prix de l'effacement des masses anonymes, errantes et nomades, sans domicile fixe, de ceux et celles qui n'ont plus le statut d'humain. Le droit d'habiter, de s'enraciner, de se reproduire leur est carrément refusé. La narration du roman est à cet égard des plus éloquentes : « amas d'humains » émettant des « grognements sourds, des gémissements ennuyés » (OP, 10), « agglomérat », « essaim de créatures » (OP, 11), « viv[ant] en vermine » (OP, 12), « sous-hommes » (OP, 13), ces êtres sont presque toujours désignés collectivement, comme s'ils ne pouvaient prétendre à l'individualisation et accéder à la condition de sujets pensants. Le monde commun des banlieusards, d'ailleurs très peu présent dans le roman, sinon sous la forme de brèves

allusions, devient l'emblème de la privatisation de l'existence évoquée par Arendt, laquelle mène littéralement à une déshabitation de l'espace public du centre-ville montréalais. La paix revenue, les lieux sont soudainement réinvestis par les foules de banlieusards, de consommateurs venus profiter des spectacles et des festivités que leur offre de nouveau la rue débarrassée de ses créatures: «La cité était à nouveau toute pimpante, comme si rien ne s'y était passé. [...] On pouvait de nouveau exhiber les charmes de Montréal maintenant que la maladie avait été éradiquée.» (OP, 308)

Dans *Tu aimeras ce que tu as tué*, il n'y a aucune représentation d'un espace public ou démocratique, à l'exception peut-être des classes de l'école primaire et du Lycée qui constituent des microcosmes de la société chicoutimienne. Lieu de reproduction de valeurs hypocrites où domine le chacun-pour-soi, les classes sont peuplées d'enfants cruels qui se moquent ouvertement de ceux affichant une quelconque différence, les handicapés, les homosexuels, les faibles, les perdants: «Le sexe au Lycée n'est ni aisé ni gratuit, il suit un système complexe de transactions, reproduisant en miniature les classes sociales de Chicoutimi, mais remplaçant le concept d'aisance financière par de délicates notions de popularité.» (TA, 146) Comme chez Mavrikakis, c'est la loi de l'offre et de la demande — qu'elle réponde à des critères de réussite financière ou sociale — qui régit les relations citoyennes. Le bien commun, au sens arendtien du terme, n'est qu'une façade vouée à maintenir un ordre social aussi illusoire qu'artificiel, emblématisé par les pelouses et les maisons impeccables des quartiers bourgeois de la ville.

La déshabitation progressive des lieux va de pair, dans les trois romans, avec une reconfiguration des temporalités, lesquelles ne semblent plus soumises aux conventions héritées de l'histoire occidentale, comme si le temps lui-même ne pouvait plus constituer un bien commun. Mis sous tutelle, le narrateur du *Poids de la neige* a perdu la notion du temps: «Ici, concède-t-il, c'est [Matthias] le maître de l'espace et du temps.» (PN, 26) Les repères du narrateur, dès lors, ne sont plus temporels, mais spatiaux: les chiffres qui coiffent les chapitres, et qui renvoient à la hauteur qu'atteint la neige accumulée, se substituent aux données temporelles attendues, à la datation précise des événements qui jalonnent cet hiver sans fin. Le roman, qui plus est, s'inscrit dans une temporalité mythique. Presque tous les personnages rencontrés par le narrateur ont des noms bibliques: Jude, Joseph, Jonas, José, Maria, Matthias (d'après le nom de l'apôtre qui remplaça Judas auprès de Jésus) composent une communauté hors du temps, faisant signe de manière strictement connotative vers le passé religieux de la communauté québécoise¹⁵. Enfin, sept courts chapitres titrés et écrits en italique sont enchâssés dans le récit et relatent le mythe d'Icare, lequel se superpose au récit premier et le structure en partie. Évoluant hors du temps, dans un huis clos de plus en plus étouffant, les personnages principaux du *Poids de la neige* sont non seulement parmi les oubliés, mais ils semblent condamnés au surplace, pétrifiés dans une temporalité immobile: «Le verglas a fossilisé le décor dans du verre, du cristal.»

15 Dans son compte rendu du *Poids de la neige*, Daniel Grenier note à juste titre que les références chrétiennes rappellent l'œuvre de Cormac McCarthy: «[L']influence de McCarthy (et de plusieurs autres écrivains américains chez qui la liturgie chrétienne avec laquelle ils ont grandi crée un déchirement constant entre les thèmes de la violence rédemptrice et de la critique de la morale puritaine) se fait sentir.» Daniel Grenier, «Sous la neige et les bombes», *Voix et Images*, vol. XLII, n° 2, hiver 2017, p. 164.

(PN, 199) Ce double gel, de l'espace et du temps, est illustré de manière particulièrement éloquente par la découverte que fera le narrateur du cadavre d'une vieille dame dans la garde-robe d'une maison épargnée par le désastre : « Sous le linge suspendu, il y a une ombre recroquevillée. Elle ne bouge pas. Je me penche. C'est une dame. Elle est maigre et âgée. Ses cheveux blancs sont éclatants, sa peau est diaphane, ses yeux grands ouverts. » (PN, 276) Le corps momifié de la dame semble dépourvu des marques qu'imprime normalement le temps sur la matière. Fossilisé, inerte, sans aspérités, blanc et diaphane, il a tout du spectre d'une autre époque.

Le traitement du temps constitue un aspect structurant du roman *Oscar De Profundis*. Je me limiterai pour les besoins de l'analyse à la question de la temporalité messianique qui, comme le rappelle Stéphane Inkel, a une « dimension rétro-projective », est « en constante invention d'une origine qui lui fait défaut, se situe toujours *devant*, dans un au-delà de l'histoire qui ne manque jamais d'évoquer sa fin¹⁶ ». Comme on l'a vu, Mavrikakis ne se gêne guère pour multiplier les références apocalyptiques. Les parallèles entre *Oscar De Profundis* et l'Apocalypse sont nombreux : l'épidémie de peste noire, notamment, fait directement référence à l'un des fléaux bibliques qui tombent sur les impies. C'est toutefois autour de la figure d'Oscar que se tisse tout un réseau de correspondances à ce livre de la Bible. « Christ obs-cène » (OP, 72), « figure moderne de l'Antéchrist » (OP, 133), Oscar souhaite sauver un monde déjà trépassé, recréer une communauté de morts en écho à celle des morts-vivants de la rue. D'ailleurs, le roman — prodigue en exergues — s'ouvre sur une citation de Louise Michel : « Je n'ai pas le mal du pays, j'ai le mal des morts », qui dit bien la mélancolie ressentie au souvenir des disparus. Après la mort des gueux qui l'ont kidnappé, Oscar entend leur cause, comme s'il ne pouvait comprendre les tragédies d'autrui qu'à distance, à travers la réécriture de celles-ci. Son dernier album, *The Masque of the Black Death*, se présente comme « un hommage étrange, inédit, aux rebelles » (OP, 316). Il contemple même le projet de rapatrier les cadavres de ses ravisseurs dans sa nécropole. Or le temps qu'habite Oscar est suspendu, en attente d'une fin qui précédera de peu sa propre mort :

Il mourrait sûrement d'une overdose dans un hôtel de Los Angeles, comme l'astrologue le lui avait prédit. Ce serait doux. La fin du monde aurait déjà eu lieu. Oscar espérait vraiment pouvoir la contempler, juste avant sa mort, du haut de la colline de Beverly Hills. (OP, 321)

La fin du monde est ainsi fantasmée comme spectacle, comme apothéose, comme ultime sortie du temps, mais non comme rédemption, Oscar ne croyant qu'au passé, et encore qu'à une certaine conception du passé. Catherine Mavrikakis n'en est pas à sa première fiction sur le temps. Dans ses précédents romans, plus particulièrement dans *Ça va aller* et *Le ciel de Bay City*¹⁷, les narratrices tentaient de sortir du temps,

16 Stéphane Inkel, « Le temps suspendu. Messianisme, arrêt de l'histoire et politique du Livre chez Victor-Lévy Beaulieu », *Voix et Images*, vol. XXX, n° 2, hiver 2005, p. 110 ; l'auteur souligne.

17 Catherine Mavrikakis, *Ça va aller*, Montréal, Leméac, 2002, 158 p. ; *Le ciel de Bay City*, Montréal, Hélio-trope, 2008, 294 p.

de détraquer les chronologies afin de faire table rase, mais elles n’y parvenaient pas. Elles étaient condamnées à subir les effets de l’éternel retour et le caractère cyclique de l’histoire. Dans *La ballade d’Ali Baba*¹⁸, la perspective est inversée : la narratrice est celle qui reçoit le legs filial, et non celle qui le transmet. Le legs paternel va à l’encontre des lois de la généalogie, ne suppose ni enracinement, ni continuité, ni perspective d’avenir, mais accueille plutôt le désordre et le hasard. Dans *Oscar De Profundis*, Mavrikakis va plus loin, à rebours pourrait-on dire de la temporalité messianique. L’avenir disparaît, est oblitéré avec une sorte de désinvolture, d’indifférence au monde quasi joyeuse, qu’emblématisent à la fois les paradis artificiels dans lesquels se réfugie Oscar et la condition consumériste et festive des banlieusards.

Kevin Lambert emprunte lui aussi à plusieurs épisodes bibliques pour construire son récit. Comme je le notais en introduction de cet article, la temporalité du roman est complexe, partagée entre le temps du roman d’éducation — plus réaliste — et celui de la hantise, de la revenance où évoluent les spectres des enfants morts de Chicoutimi. Comme chez Mavrikakis, la fin du monde est sans cesse projetée, fantasmée, mais se présente ici comme une potentielle rédemption. Le narrateur le souligne au mitan du roman : « Ma vie m’ennuie et j’apprends lors de mes transes que trois voies peuvent permettre de sortir de sa propre histoire : celle de la voyance, celle du terrorisme et celle du suicide. » (TA, 158) Cette triple prophétie se réalise à la fin du texte et recrée, par-delà la destruction et la mort, une communauté de revenants solidaires dont le seul dessein est de faire exploser Chicoutimi :

Les édifices sont bientôt ravagés, attaqués par des brasiers qui entament leurs décombres. Mille ans d’histoire passent en l’espace d’un après-midi. Chicoutimi devient ruine, devient rien, antérieure à sa fondation. La petite maison blanche, celle qui a résisté au déluge, celle qui est devenue par sa blancheur, sa ténacité et son manque de grandeur l’emblème de chaque Chicoutimien, fendille de toutes parts avant de verser par en avant, de dégringoler la falaise au-dessus de laquelle elle trône, et de s’effaïsser sur le roc. (TA, 209)

Le choix d’un tel emblème n’est pas sans intérêt : la petite maison blanche, rescapée des inondations de 1996, symbolise la survie, le « courage et la détermination de la population de Chicoutimi et des environs¹⁹ », pour citer la page Web du musée qu’est devenue ladite maison. Or c’est exactement ce que le roman de Lambert veut tuer : le courage et la détermination des fondateurs, l’histoire érigée sur la vertu des conquérants, le père comme figure tutélaire d’une culture qui se soucie davantage du passé que du présent et de l’avenir. Les deux dernières phrases du roman mettent d’ailleurs en scène le « nous » des enfants morts : « Ce que *nous* portons en *nous* est trop grand et le monde trop petit. La destruction est *notre* manière de bâtir. » (TA, 210 ; je souligne)

18 Catherine Mavrikakis, *La ballade d’Ali Baba*, Montréal, Héliotrope, 2014, 213 p.

19 Voir *Musée de la Petite Maison Blanche de Saguenay*, en ligne : <https://www.petitemaisonblanche.com/histoire-petite-maison-blanche> (page consultée le 15 septembre 2020).

L'on pourrait en conclure aisément que, comme le veut généralement le roman dystopique ou d'anticipation, les trois textes étudiés ici reproduisent une forme d'imaginaire de la fin par lequel sont compromises, voire oblitérées, tant les solidarités communautaires que la primauté des lois et du droit. Or ce serait, me semble-t-il, simplifier les représentations des lieux et des communautés qu'offrent les trois textes que d'en arriver à un tel constat. Ces romans s'inscrivent sous le signe de la survivance plutôt que sous celui de la table rase, et ce, même s'ils repensent l'espace public à partir des ruines de celui-ci. Dans *Survivance des lucioles*, Didi-Huberman s'est intéressé à « la façon dont l'Autrefois [...] rencontre notre Maintenant pour libérer de l'Avenir », réfléchissant sur la question des survivances — grand thème traversant son œuvre s'il en est. Celles-ci auraient un « rôle constitutif [...] dans la dynamique même de l'imagination occidentale, mais encore [des] fonctions politiques » portées par « leurs agencements mémoriels²⁰ ». Loin de partager entièrement le pessimisme d'un Pasolini dont il s'inspire dans son ouvrage, Didi-Huberman montre comment la « façon apocalyptique de voir les temps²¹ » nous « place sous la lumière aveuglante d'un espace et d'un temps apocalyptiques » qui « nous proposent le grandiose paysage d'une destruction radicale pour qu'advienne la révélation d'une vérité supérieure et non moins radicale²² ». Or les survivances « nous enseignent [justement] que la destruction n'est jamais absolue » et, par là même, que la salvation « finale » est un leurre. C'est dans cette perspective que s'inscrivent, me semble-t-il, les trois romans étudiés ici. Ils ne réparent rien, ne colmatent guère les brèches, sont plutôt pessimistes, mais ils offrent tout de même quelques clignotements de lucioles. Qu'il s'agisse de la solidarité unissant en dernière instance Matthias et le narrateur dans *Le poids de la neige*, du dernier sursaut de révolte animant la gueuse Cate Bérubé et ses acolytes dans *Oscar De Profundis* ou de l'épiphanie destructrice et libératrice sur laquelle s'achève *Tu aimeras ce que tu as tué*, ces lueurs intermittentes éclairent le présent en privilégiant, sans doute paradoxalement, les clairs-obscur et les vestiges de l'autrefois.

20 Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2009, p. 52.

21 *Ibid.*, p. 67.

22 *Ibid.*, p. 68.

ÉTHIQUE DE LA FICTION
La fabrication de la preuve
chez François Blais et Catherine Leroux ¹

+ + +

CASSIE BÉRARD

Université du Québec à Montréal

MARIE-PIER LAFONTAINE

Université du Québec à Montréal

[L]a violence est une, petite ou grande, quelles qu'en soient les formes, se battre pour la dénoncer, ici ou là, c'est pareil, tu peux agir pour moi, tu peux parler pour moi, tu peux, elle déglutit, me défendre et même me venger²[.]

Dans le livre *La robe blanche* de Nathalie Léger, la mère de la narratrice lui demande de la soutenir dans sa vengeance envers le père. Or la narratrice caresse un autre projet, littéraire celui-là, qui consiste à faire la lumière sur la mort violente d'une artiste, Pippa Bacca, qui « a voulu faire régner la paix dans le monde par sa seule présence en robe de mariée » (RB, 42). La violence que la mère a vécue, sa fille l'a subie indirectement ; sa fille peut donc parler pour elle, insiste la mère. Peut-elle parler pour cette artiste assassinée, Pippa Bacca ?

Entre nos deux sujets, murmure-t-elle au-dessus de moi, le mien est plus réel que le tien, le mien tu l'as vécu aussi, tu en as des preuves, je veux dire des souvenirs, alors que tu n'as rien vécu de ton sujet, qu'il se soit réellement passé ne change rien, tu ne l'as pas vécu, ça n'est donc qu'une fiction, ton sujet n'est qu'un vœu pieux. (RB, 43)

Le conflit qu'active la mère, dans ce livre de Nathalie Léger, en est un qui occupe absolument la littérature, portée par ses visées éthique et politique ; visées dont Simon Brousseau nous donne un aperçu du contrat lorsque, partant des positions de Jacques Rancière et de Martha Nussbaum, il affirme que « l'efficacité de la littérature réside dans sa façon de mettre en jeu la perceptibilité des sujets, mais aussi leur capacité de discernement face à des situations particulières que requiert la vie publique³ ». Ainsi, quand la mère chez Léger s'adresse à la narratrice en requérant une défense — tandis

1 Cet article fait partie du projet de recherche-crédation « Vers une théorie-pratique de l'excès de fiction : distorsions, disjonctions et déviations des lignes narratives » subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH, 2018-2020).

2 Nathalie Léger, *La robe blanche*, Paris, P.O.L., 2018, p. 15-16. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle RB suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

3 Simon Brousseau, « Penser les liens entre éthique et politique de la littérature : un dialogue entre Martha Nussbaum et Jacques Rancière », *Tangence*, n° 107, 2015, p. 75-76.

que la narratrice cherche à défendre une performance artistique publique ruinée par un geste de violence extrême —, c'est à la responsabilité de l'écrivaine qu'elle se rapporte : comment ce que l'on raconte peut-il rencontrer ce que l'on ne connaît pas, ce qui nous est étranger ? Comment la fiction, prise en ce sens, peut-elle se construire comme espace de défense ? Car s'il faut que la littérature soit une modalité d'écoute du monde (il en est question chez Rancière, dans *Le partage du sensible*⁴), qu'en est-il des voix qui ne se rendent pas jusqu'à elle, des voix anonymes, des corps violents, qui peuplent le monde par leur absence muette, comme on dirait de témoins que l'on n'a pas pu entendre dans un procès qui se fabrique sans eux.

L'un des procès du monde contemporain se *fabrique* dans la littérature, par les moyens du narratif. La littérature, de fait, se présente favorablement comme un espace de discours possible, capable de mettre au jour, en la racontant puis en la renversant, l'expérience conflictuelle du réel, hautement influencée par les pouvoirs hégémoniques⁵. La littérature reconfigure le conflit pour marquer l'éclatement de l'autorité et sa contestation. En théorisant la notion d'autorité telle qu'impliquée dans le roman contemporain, Frances Fortier et Andrée Mercier suggèrent que l'une des formes de contestation de l'autorité advient par la narration :

Cette autorité [narrative] que nous cherchons à reconnaître s'instaure, nous le pres-
sentons, par des modalités diverses et joue le jeu de sa propre contestation. Peu
importe qu'elle se mette de l'avant, ou qu'elle cherche à se diluer, l'autorité devient
l'objet d'un questionnement⁶.

L'on remarque que, dans certaines œuvres narratives contemporaines où s'affirme une forme de contestation, aussi bien en France qu'au Québec — et pas seulement dans les romans, mais dans des récits qui, comme *La robe blanche*, empruntent au documentaire ou travaillent selon la perspective de l'enquête —, cette dilution de l'autorité narrative non seulement se marie avec une réflexion éthique sur les implications de la fiction⁷, mais propose aussi une mise en relation de l'appareil judiciaire, policier ou politique (soit des autorités) avec la violence ordinaire, désignant l'application imparfaite des pouvoirs de cet appareil, ou encore sa parfaite absence. Lorsque la littérature documente la violence réelle, elle a le choix, en effet, de documenter aussi l'incapacité de nos institutions à empêcher cette violence, comme il lui revient

4 Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, 74 p.

5 Jacques Dubois exprime une idée similaire, alors qu'il oppose le « savoir sociologique » à la littérature : « Dans une certaine mesure, on attend de [la littérature] dans sa forme fictionnelle qu'elle dise des relations sociales ce que la sociologie ne dit pas ou pas encore, n'est pas en mesure de dire, voire dit mal. » Jacques Dubois, « Socialité de la fiction », Philippe Baudorre, Dominique Rabaté et Dominique Viart (dir.), *Littérature et sociologie*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Sémaphores », 2007, p. 33.

6 Frances Fortier et Andrée Mercier, « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain. Enjeux théoriques et esthétiques d'une notion », Emmanuel Bouju (dir.), *L'autorité en littérature. Genèse d'un genre littéraire en Grèce*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, paragraphe 8, en ligne : <http://books.openedition.org/pur/40534> (page consultée le 15 septembre 2020).

7 Les implications ? Quelle ambiguïté entre autorité narrative et autorité auctoriale ; quels mécanismes fictionnels pour traiter de faits vécus ; quelle mise en représentation et quelles questions occupent l'espace fictionnel pour traiter de la violence ? La fiction traite beaucoup de violence.

de faire l'impasse sur l'argument des autorités, afin de dénormaliser le discours et de subvertir le regard.

Ainsi, si le questionnement sur l'autorité amène, aux dires de Fortier et Mercier, des voix narratives à mettre à l'épreuve leur propre crédibilité et à pointer l'impossibilité de raconter les événements, il propose, en plus, un alliage tenace entre ces événements relevant de la non-fiction — du domaine public — et des méthodes d'élucidation parallèles⁸, qui font de la fiction un des principaux vecteurs de défense contre la violence. Enfin, la prise en charge de cas réels de violence, de crimes, par les narrateurs dans la littérature qui nous occupe tend non pas à rejouer, par la fiction, l'autorité dominatrice, mais à accuser la faillite des autorités institutionnelles. Pour ce faire, les narrateurs s'en arrogent — par des moyens de compensation démocratique — les rôles et les responsabilités. Où est la démocratie? Dans le fait que les écrivaines et écrivains prennent des rôles qui ne leur sont pas conférés, ne leur reviennent pas de droit, dont celui de parler pour autrui, ou de parler à côté de l'autorité — politique à côté de la politique —, de sorte que la fonction critique de la littérature « empêch[e] la politique de se transformer simplement en police⁹ ».

Ce parti pris, néanmoins complexe, donne lieu à des œuvres marquées par une dislocation ou un éclatement narratif où se rencontrent des violences réelles et des désirs de défense que la fiction, particulièrement, par sa fonction élucidante, semble pouvoir colmater. En ce sens, dans certaines œuvres contemporaines, polyphonie et discordance narratives sont, croyons-nous, les marques d'une éthique de la fiction. Notre article nous incite à développer cette éthique à la lumière de deux œuvres québécoises très différentes, *Madame Victoria*¹⁰ de Catherine Leroux et *Un livre sur Mélanie Cabay*¹¹ de François Blais, ainsi que des démarches esthétiques de leurs auteurs. Nous voyons chez l'une et l'autre se préciser la nécessité d'une enquête littéraire devant les corps abandonnés de femmes retrouvées mortes. Catherine Leroux relate la découverte, en 2001, du cadavre d'une femme inconnue près de l'hôpital Royal Victoria à Montréal; ce « fait divers » devient l'embrasseur d'une série de fictions traçant les portraits de femmes au destin choquant, mourant dans l'anonymat. L'enquête, dans son recueil, relève d'une recherche, par la polyphonie, des identités possibles. François Blais, quant à lui, mène une enquête personnelle sur la disparition et la mort violente — hautement médiatisées en 1994 — d'une jeune femme de dix-neuf ans, drame qui a secoué le Québec. Il investit le matériau littéraire pour raviver une mémoire collective et pointer l'incapacité des forces de l'ordre à rendre la justice. Or, lui-même échoue devant la tâche complexe qui consisterait à établir une vérité.

8 Nous nous inspirons ici du plaidoyer de Ivan Jablonka sur les « fictions élucidantes » dans *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2014, 339 p.

9 Jacques Rancière, « Les démocraties contre la démocratie. Entretien » [propos recueillis par Éric Hazan], Giorgio Agamben, Alain Badiou, Daniel Bensaïd, Wendy Brown, Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière, Kristin Ross, Slavoj Žižek, *Démocratie, dans quel état ?*, Paris, La Fabrique, 2009, p. 98.

10 Catherine Leroux, *Madame Victoria*, Québec, Alto, 2015, 240 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MV* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

11 François Blais, *Un livre sur Mélanie Cabay*, Longueuil, L'instant même, 2018, 126 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LMC* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Aussi démocratique soit-elle, la littérature ne peut pour autant rendre justice; s'arrogeant les rôles des autorités, elle n'en détient pas les pouvoirs. Est-elle surtout un espace qui permet à chacun de construire sa propre responsabilité? Il s'agira d'y réfléchir grâce à une étude du traitement narratif de la violence dans les deux œuvres choisies. L'espace démocratique qu'offre la littérature québécoise, verrons-nous, pourrait se situer à mi-chemin entre, sur le plan fictionnel, une narration impliquée dans le traitement du crime et, sur le plan social, une démarche où l'autrice et l'auteur acceptent de considérer l'éthique de la fiction dans la fabrication de la preuve.

DES FLÈCHES POINTÉES VERS LE NORD

L'événement au cœur du fait divers se transforme, par la force du découpage narratif, en objet statique, refermé sur lui-même et périssable; un objet qui, parce qu'il est soudain retranché du réel, lui devient secondaire. Selon Philippe Hamon, le fait divers est le récit — souvent lacunaire et approximatif — «d'un événement exceptionnel, survenant de façon imprévisible dans le monde quotidien, et considéré par l'opinion comme une infraction à une norme (juridique, statistique, éthique, naturelle, logique, etc.¹²)». Ainsi, le fait divers serait le compte rendu spectaculaire et condensé de ce qui fait saillie dans le monde social; l'exception terrible, et donc apolitique, d'un ordre symbolique sinon supposé démocratique et sécuritaire. La brièveté de ce type de nouvelles, en accentuant l'intensité de l'événement rapporté, suscite un intérêt éphémère, c'est-à-dire qui «s'atténue sitôt atteint le paroxysme¹³». Le fait divers est une histoire hermétique rapidement consommée, jetée, puis oubliée. C'est pourquoi ranger dans cette rubrique la découverte du corps sans vie, abandonné et silencieux d'une femme en dépolitise la violence, puisqu'elle la retire du débat public¹⁴. En plaçant au centre de son recueil littéraire un cas véritable, Catherine Leroux sort la victime des marges dans lesquelles le discours dominant la maintenait, nous en interdisant l'oubli. C'est dans ce renversement qu'apparaît une sorte de refus critique du silence et de l'anonymat dans lesquels était plongé le corps.

En prenant le relais d'une enquête réelle avortée, la fiction dans *Madame Victoria* montre les faillites des institutions judiciaire et policière quant à leur capacité à défendre les femmes. Par le biais d'une structure narrative polyphonique, elle vient problématiser la figure de la victime, en faire un motif fragmentaire et multiforme, auquel l'autrice pourra greffer, en les inventant, plusieurs identités im/possibles. En effet, chaque nouvelle du recueil — qui est soutenu par des narrations tantôt

12 Philippe Hamon, «Introduction. Fait divers et littérature», *Romantisme*, n° 97, 1997, p. 7.

13 Robert Dion, *Des fictions sans fiction ou le partage du réel*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Espace littéraire», 2018, p. 155.

14 Nicole Brossard parle du «syndrome du fait divers»: «C'est ce retrait du lieu public qui produit ce que j'appellerais le syndrome du fait divers, c'est-à-dire qui permet graduellement de réinsérer les histoires de femmes sous la rubrique fait divers. Le syndrome du fait divers est une façon de dépolitiser les conditions de vie des femmes.» Nicole Brossard, «Écrire la société: d'une dérive à la limite du réel et du fictif», *Philosophiques*, vol. XXI, n° 2, automne 1994, p. 318.

homodiégétiques, tantôt omniscientes¹⁵ — donne à lire une Victoria unique, agissant à différentes époques. Elle sera amoureuse/bourreau de travail et alcoolique/en deuil d'un enfant mort/invisible/voyageuse du temps/esclave/déesse/en fuite/dangereusement allergique aux gens : « Victoria enfle et domine la butte, l'hôpital, la montagne, [...] elle se répand dans le ciel et dans les rues, dans les maisons et jusqu'aux étoiles. Elle est dedans, elle est dehors. Elle est partout. » (MV, 33)

Le portrait dressé est dès lors kaléidoscopique — comme le suggère l'image en page couverture du livre, où les morceaux d'un visage féminin cerclent pêle-mêle un espace blanc —, c'est-à-dire qu'il relève davantage d'une idée de mobilité, d'une dynamique plurielle et imaginaire, que d'une représentation totale et fixe, voire figurative, qui ferait autorité sur le réel¹⁶. C'est alors la polyphonie du recueil, son éclatement, qui libère l'événement de la clôture du fait divers pour en exposer la dimension politique, soit le caractère sériel et systémique de la violence contre les femmes. Elle rend aussi possible, nous le verrons, quelque chose de l'ordre d'une éthique dans le traitement de la question judiciaire. La fabrication de la preuve dans l'œuvre de Catherine Leroux repose donc sur la construction d'une identité à Victoria, cette femme encore non identifiée à ce jour, morte dans « une solitude absolue » (MV, 11), et dont le squelette sera découvert seulement deux ans plus tard dans le boisé près du stationnement de l'hôpital Royal Victoria à Montréal; hôpital duquel elle portait l'uniforme :

Est-elle morte ou vivante ? Tout cela n'est-il qu'un songe [...] ? Si elle s'éteint, ici, couchée dans la boue, si elle périt sans personne pour l'enterrer, pour prier que son âme franchisse les dernières rivières, si elle disparaît sans même qu'on remarque son départ, aura-t-elle vécu ? (MV, 187)

Dans *Madame Victoria*, c'est l'absence, le manque qui représente le centre gravitationnel de la fiction; c'est la faille sombre et impossible par où le sens se dérobe, voire s'effondre. Car « comment une flèche peut-elle ne jamais retomber ? » (MV, 73) Comment une femme peut-elle être effacée de sa propre histoire, disparaître ? L'absence d'identification de la victime, de certitudes quant à la cause du décès — les autorités médico-légales peinent à préciser s'il s'agit d'une mort naturelle (maladie ou autre) ou criminelle (empoisonnement ou strangulation) —, marque l'absurdité tragique d'une femme morte à quelques pas d'un hôpital. Les multiples Victoria qui peuplent le livre sont alors comme autant de flèches lancées dans la même direction (« C'était inévitable; elle est devenue une flèche, et tout son être pointe vers le nord » [MV, 28] / « Elle était une flèche qui pointait résolument vers le nord » [MV, 43] / « Elle était une flèche que rien ne pouvait faire dévier du nord » [MV, 94]), c'est-à-dire que l'esthétique du recueil pallie le défaut de réponses légales ou

15 Quatre nouvelles dans le recueil sont narrées par un personnage nommé Victoria. Les autres narrations sont omniscientes, mais toujours focalisées sur une différente Victoria, qui s'exprime à travers les dialogues.

16 D'ailleurs, Chantal Mouffe explique, pour la problématiser, la pensée politique d'Hannah Arendt : « Selon Arendt, penser de manière politique consiste à développer l'habileté de voir les choses à partir d'une multiplicité de perspectives. » Chantal Mouffe, « Politique et agonisme », *Rue Descartes*, n° 67, 2010, p. 21. Ainsi, la question démocratique par excellence a peut-être tout à voir avec la pluralité.

policieuses qui domine cette affaire, elle le prend pour cible. L'autrice comble l'attente d'un dénouement judiciaire dans le réel en traçant à travers cette attente, par la littérature, des lignes de vie — de fuite — imaginaires.

LIMITES ET POUVOIRS DE LA LITTÉRATURE

Malgré une reconstitution faciale faite à partir du crâne, malgré le grand battage médiatique qu'il y a eu autour de cette reconstitution, malgré les milliers de femmes portées disparues et dont nous avons les noms et images, l'affaire Victoria n'a jamais été résolue¹⁷. L'enquête fictionnelle, féministe, de Catherine Leroux consiste ainsi à prêter une identité à celle qui n'en a plus, à ouvrir des brèches dans un dossier clos depuis des années. Elle prend la forme d'un recueil de voix, nous l'avons vu, où les différentes instances narratives s'autorisent les unes les autres, dans une dynamique de codépendance circulaire. L'alternance, à la lecture, entre les différentes Victoria, qui sont liées entre elles par la fatalité, crée une autorité narrative fragile, transformable et provisoire, dont l'équilibre tient au mouvement même de la répétition. C'est-à-dire que le retour du même dans les textes (le lieu du décès, le prénom Victoria, le prénom Aon, la présence des yeux vairons...) construit un seul corps, mais à multiples versions, un corps communautaire, traversé de réel et de fiction, à la manière d'un sujet dont l'identité serait multidimensionnelle. Et si l'on considère, comme Sandra Laugier, que la « démocratie s'invente sur le terrain dans la conjugaison de voix dissidentes et singulières sans en supprimer l'irréductible singularité¹⁸ », l'espace littéraire de la fiction, dans *Madame Victoria*, est bel et bien démocratique. La prise en charge d'une enquête policière par une écrivaine, à l'aide d'un dispositif narratif polyphonique, fait en sorte que chacune des voix de femmes proposées — contreparties de l'échec policier — existe dans sa pleine puissance, inédite et singulière, sans qu'aucune prédomine. Le recueil ressemble alors à une proposition contre-hégémonique adressée aux forces injustes, aux relations de pouvoir qui structurent le monde social et qui, dans l'absolu, déterminent les paramètres de la réalité des femmes. De même, la liberté créatrice que s'autorise de plus en plus Leroux en s'éloignant des méthodes d'enquête traditionnelles — en témoigne la progression narrative (les récits passent d'une facture plus réaliste à la science-fiction et au fantastique) — fait encoche à la

17 Le 26 janvier 2011, Radio-Canada diffuse un reportage sur l'énigme Victoria. L'équipe de l'émission *Enquête* nous apprend que le coroner chargé de l'affaire, Paul Dionne, a fermé le dossier à l'automne 2009. Le squelette aura été gardé à la morgue de Montréal pendant neuf ans, avant d'être finalement enterré dans un cimetière de Longueuil, sans plaque ni pierre tombale, marquant l'échec de l'investigation. Mais l'équipe d'*Enquête* rouvre le dossier et demande qu'une analyse des mèches de cheveux soit effectuée par des chercheurs et des chercheuses de l'Université d'Ottawa qui travaillent sur la mémoire capillaire. Le rapport d'expertise révèle que le squelette retrouvé en 2001 serait celui d'une femme caucasienne d'une soixantaine d'années, qui se serait déplacée sept fois entre 1995 et 1999, partant du nord du Québec vers Montréal. La dame aurait été atteinte d'un cancer au moment de sa mort. Si ces nouvelles preuves ont permis de relancer l'affaire, à ce jour, le corps n'a toujours pas été réclamé.

18 Sandra Laugier, « La désobéissance comme principe de la démocratie », *Pouvoirs*, vol. IV, n° 155, novembre 2015, p. 53.

vraisemblance empirique¹⁹, ce qui, dans un double mouvement, ébranle de l'intérieur l'autorité narrative, mais aussi, par ricochet, l'institution policière dans son manque d'imagination. Cette expansion par la fiction rappelle surtout les forces politiques de la littérature, dans la mesure où l'illimitation vers laquelle tend le texte remet au centre, et rejoue, la conflictualité du réel féminin — ce qui signale, nous pouvons le supposer, le refus de l'autrice de limiter le problème de la violence à notre seule réalité ou époque, à une seule femme ; son refus d'en faire un fait divers. Car, nous le savons, « la violence contre les femmes, cette guerre-là, est des plus banales. C'est une violence de tous les jours, non pas une violence exceptionnelle²⁰ ».

L'éclatement dans *Madame Victoria*, comme moyen d'investigation (policière, sociale...), semble suspendre, le temps de la lecture, la souveraineté des institutions politiques, dont le sens dépend de pouvoirs hégémoniques. L'éthique, il nous semble, trouve ainsi à se loger dans la conflictualité qu'active la polyphonie d'un livre où il s'agit non pas tellement de résoudre l'affaire, mais d'en épaissir les bords. La multiplication des voix et des identités, donc des hypothèses quant à la vie et à l'histoire d'une femme qui voudrait seulement « que quelqu'un prononce son nom » (MV, 13), évite qu'une seule voix — celle de l'autrice — supplante celle désormais muette de la véritable victime. Ainsi, l'esthétique de Catherine Leroux, de même que ses choix narratifs (répétition spiralée des « faits » de l'affaire, ambiguïté entre sa voix et celle de la narratrice à certains moments clés, proposition de récits « impossibles » à haute teneur fictive, variations dans la focalisation...), révèle une considération éthique dans l'invention de la preuve, au sens où la présence de mécanismes fictionnels dans le traitement du fait divers — du fait de société, devrions-nous dire — n'abolit ni ne neutralise la tragédie, mais en complexifie plutôt l'ampleur politique, en la réinsérant dans la vie culturelle, dans le débat social. Par ailleurs, la fiction, comme moyen permettant à l'enquête de déborder du cadre restrictif de la réalité telle qu'on la connaît — rappelons que l'une des Victoria s'échoue dans le boisé à la suite d'un voyage dans le temps tandis qu'une autre est invisible à l'œil nu —, devient le surcroît imaginaire d'un projet qui, bien qu'il réfléchisse et problématise un cas véritable, ne peut que tenter de s'approcher de la vérité, tendre vers elle, et non en revendiquer les droits. C'est peut-être dans cet aveu des limites de la littérature, qui n'en demeure pas moins un espace de défense contre la violence symbolique de nos institutions, que des projets comme ceux de Catherine Leroux et, nous le verrons, de François Blais nous permettent d'affirmer qu'un traitement éthique de la violence est possible en littérature québécoise.

PASSER DE A À Z

L'écriture d'*Un livre sur Mélanie Cabay* incite François Blais à dépouiller les archives journalistiques de 1994. Une pulsion boulimique dans la démarche documentaire

¹⁹ Les policiers sont effectivement des empiristes qui ne prêtent foi qu'à la vérité des faits.

²⁰ Martine Delvaux, « Commandements », *Liberté*, n° 307, printemps 2015, p. 34, en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/liberte/2015-n307-liberte01709/73499ac/> (page consultée le 15 septembre 2020).

de son narrateur, pareillement, le mène entre le plein et le vide : il récolte les témoignages dans les médias de l'époque, mais trop peu de choses ont été dites sur Mélanie Cabay. À la suite de la disparition de la jeune femme la nuit du 22 juin dans le quartier Ahuntsic à Montréal, l'inspecteur chargé de l'enquête se contente, en effet, de jeter un éventail de pistes au journal *Le Soleil* :

[E]ntre la fugue et l'enlèvement, il y a le suicide, la mort accidentelle ou le départ volontaire [...]. S'il fallait que je choisisse une hypothèse, [...] je m'enlèverais des possibilités d'action et peut-être que je passerais à côté de la véritable solution. Il ne faut pas passer de A à Z. (LMC, 16-17)

Or, l'inspecteur aura eu tort. Quelques jours après son intervention dans les médias, le corps sans vie de Mélanie Cabay sera découvert à Mascouche dans un boisé, la jeune femme ayant été « violée, battue et étranglée, dans cet ordre ou dans un autre » (LMC, 23). Ainsi, tout l'appareil policier sera passé « à côté de la véritable solution ». Lorsque François Blais fait paraître son livre en 2018, l'enquête n'a toujours pas connu de résolution ; aucun coupable identifié pour ce meurtre sordide, qui n'aura pourtant pas cessé de se rappeler à l'écrivain :

L'image de Mélanie Cabay m'est sans cesse revenue à l'esprit, de loin en loin, au cours du dernier quart de siècle. J'ai longtemps espéré ouvrir le journal et lire le gros titre suivant : « L'assassin de Mélanie Cabay arrêté. » (Aujourd'hui, le dossier est fermé à la SQ, et la seule chance qu'on attrape le meurtrier serait qu'il vienne se livrer.) (LMC, 39)

Dans sa volonté de ne pas oublier, François Blais se fabrique une solution : il retrace les faits liés à l'affaire et examine le chemin foulé maladroitement par la police. Il recense de façon surprenante, pour ne pas dire bancale, les meurtres similaires survenus durant trois décennies, traçant une théorie unificatrice²¹ qui, si elle n'apporte aucune preuve concrète, expose, avec un sceau critique contrasté, l'étendue de la déficience des institutions policières. Blais étale une série de cas semblables, additionne les noms de jeunes femmes ayant connu une mort violente ; affaires non résolues auxquelles il ajoute, dans une enquête qui devient éminemment intime, les noms des filles qu'il a naïvement fréquentées dans la ville de Grand-Mère, des filles qu'il a aimées à dix-neuf ans de manière si frivole, pendant que Mélanie Cabay se faisait assassiner. Le rapprochement de sujets si éloignés en gravité rappelle le procédé de télescopage avec lequel Emmanuel Carrère ouvre *L'adversaire*, faisant se heurter, par une coïncidence temporelle, une réunion pédagogique à l'école de son fils et l'infanticide commis par Jean-Claude Romand²², auquel il consacra son livre. Le parcours en sauts et gambades de François Blais est pourtant troublant d'une tout

21 La théorie du *Bootlace Killer* a été élaborée par le criminologue Kim Rossmo ; François Blais la reprend et l'étire en augmentant la teneur interprétative (LMC, 79).

22 « Le matin du samedi 9 janvier 1993, pendant que Jean-Claude Romand tuait sa femme et ses enfants, j'assistais avec les miens à une réunion pédagogique à l'école de Gabriel, notre fils aîné. Il avait cinq ans, l'âge d'Antoine Romand. » Emmanuel Carrère, *L'adversaire*, Paris, P.O.L., 2000, p. 9.

autre manière, soit dans le frottement grinçant entre la puérité de la voix narrative et l'horreur à partir de laquelle elle échafaude son récit. Très vite, le narrateur se détourne de Mélanie Cabay au profit d'anecdotes personnelles sur de banals flirts adolescents (« À l'été 1994, j'étais amoureux d'une fille qui ne m'aimait pas. » [LMC, 52] / « À l'été 1994, j'ai un peu frayé avec Évie Mandeville. » [LMC, 61] / « Cette nuit-là, j'ai dormi avec Julie Parent dans le grand lit de la chambre d'amis. » [LMC, 66]). Alors, il creuse le gouffre de l'horreur. Tout *Un livre sur Mélanie Cabay* grince de cet écart qui s'installe entre A et Z, où la victime principale devient le sujet secondaire. Or, dans cet écart entre A et Z se loge aussi l'éthique du projet de François Blais, où une victime « parmi d'autres » se tient comme sujet principal. En effet, c'est là où la présence de Mélanie Cabay s'amenuise qu'elle s'impose également avec le plus de puissance, parce que son absence dérange. Parce que la « vie » que l'on décrit en contrepartie dérange aussi.

« Comment vivre ? » demandent Maïté Snauwaert et Anne Caumartin, « [c]omment être humain ²³ ? » ; questions corollaires aux réflexions sur l'éthique qui incombent à la littérature. Questions qui entraînent, de même, une recherche de solution. En ce sens, la littérature qui retrace la violence contre les femmes force une dimension éthique, laquelle peut se saisir tant dans la « recherche délibérée » que dans un « déni au nom de la liberté de la littérature ²⁴ ». François Blais oscille entre les deux en mettant en jeu, dans son livre, la pratique auctoriale : son narrateur pousse une recherche dont l'enjeu politique ne peut être écarté, et pourtant il s'en écarte afin d'exhumer ses souvenirs de jeunesse et de produire son autobiographie — une action étonnante au service de la liberté de création. Avec entre les mains cette fragile figure qu'est Mélanie Cabay, de laquelle il sait si peu et qui, en l'occurrence, a vécu si peu, il s'impose une réflexion sur ce que l'on doit faire de ce « vivre » (banalement errer [LMC, 43] / insouciamment se relâcher dans la drogue [LMC, 59] / courir après les filles [LMC, 62] / écrire des textes mineurs [LMC, 53] / chercher à moins travailler [LMC, 55]), et se demande si ce « faire » gagne en valeur devant l'impossible « faire » d'une jeune femme qui s'est fait violemment arracher le droit de « vivre ». Au fond, la question qui traverse de A à Z le projet de François Blais, bien qu'il force outrageusement l'écart, est plus sérieuse que frivole. Elle rejoint la pensée de Maïté Snauwaert et d'Anne Caumartin lorsqu'elles cherchent à savoir « comment représenter le vivre, comment historiciser ce lien entre le vivre et l'écrire, entre les histoires entendues et leur devenir-littérature, pour qu'elles ne se dissolvent pas dans le temps mais qu'elles demeurent vivantes, et en quelque sorte, pour nous lecteurs, vivables ²⁵ ».

23 Maïté Snauwaert et Anne Caumartin, « Présentation. Éthique, Littérature, Expérience », *Études françaises*, vol. XLVI, n° 1, 2010, p. 12.

24 *Ibid.*, p. 8.

25 *Ibid.*, p. 12.

LA RÉOLUTION IMPOSSIBLE

Se heurter à la représentation du vivre et du vivant dans le récit de François Blais implique aussi de noter le pas de côté que l'écrivain effectue, avec *Un livre sur Mélanie Cabay*, en regard du reste de sa production littéraire, caractérisée, celle-là, par une critique du milieu culturel québécois doublée d'un humour pince-sans-rire. Blais prend généralement pour cible la littérature elle-même, dans un commentaire métaréflexif réitéré. Il travaille le banal culturel, les petites guerres symboliques, en plaçant ses narrateurs presque au-dessus du réel, dans le hors-monde littéraire fictionnalisé. Rien de tel dans *Un livre sur Mélanie Cabay*, où le réel rattrape avec force et violence la loi de l'écriture, démarquant ce livre de la démarche ironiste de l'auteur en en surlignant le risque inhabituel. Car le narrateur de Blais ne se contente pas de rappeler Mélanie Cabay à la mémoire des lecteurs, il se mêle — malgré les faibles ressources dont il dispose — de pousser des investigations (il contacte les anciens amis de la victime, communique avec des experts impliqués dans l'enquête, reconstitue le passé de Mélanie Cabay et de ses proches), jusqu'à adopter, plus ses démarches achoppent, une attitude cavalière : « Qui a tué Mélanie Cabay ? Comment pourrais-je le savoir ? Je ne suis qu'un épais avec une connexion Internet. » (*LMC*, 97) Demeure toutefois cette tendance à l'autodénigrement qui est l'apanage de tous ses livres, mais ici, remarquons-le, moins pratiqué pour exercer un cynisme que pour renverser les pôles de gravité. Ce renversement carnavalesque du niais et du sérieux²⁶, pourrions-nous dire, est ailleurs explicité par Mathieu Arsenault : « Trouver une situation où il devient possible d'affirmer que ce qu'on considérait jusqu'ici comme niais est en fait très sérieux pour faire apparaître que ce qu'on considérait comme sérieux n'a pas, en réalité, beaucoup de valeur²⁷. » Sans admettre que l'entreprise de Blais s'inscrit *de facto* dans cette dynamique carnavalesque, il y a bel et bien lieu de relever dans *Un livre sur Mélanie Cabay* des registres narratifs qui s'entrechoquent — le point de vue critique exacerbé (sérieux) contre la désinvolture (niais), nous l'avons mentionné — et qui programment le malaise de la narration.

Ce malaise est fort déterminant, au fond, car il trahit l'auteur et condamne la littérature à l'impossible enquête. Si le projet de création de Blais laisse transparaître, dès ses premières pages, une prétention à l'enquête, justement, une volonté de résolution du meurtre — façon de combler les crevasses formées par un appareil policier défectueux —, à la fin ne reste que la prétention : le narrateur de Blais se perd en conjectures, agençant les fictions de probabilités aux théories les plus faciles pour esquisser un profil (vide) de ce que Mélanie Cabay a été, et de ce qu'elle eût pu être si elle avait vécu :

C'est ton anniversaire demain. Tu aurais eu quarante-deux ans. Tes amis auraient inondé ton mur de vœux d'anniversaire, de GIFS et de vidéos amusants [...]. Tu

26 Laurence Côté-Fournier associe l'œuvre de François Blais, comme celle de Réjean Ducharme, à une esthétique littéraire qu'elle nomme « le parti pris du niais ». La réflexion de Mathieu Arsenault prend appui sur son texte : Laurence Côté-Fournier, « Le parti pris du niais », *Nouveau Projet*, n° 6, 2014, p. 132-138.

27 Martine-Emmanuelle Lapointe, « Explorer le désordre du réel. Entretien avec Mathieu Arsenault », *Spirale*, n° 269, été 2019, p. 16.

aurais répondu merci tout le monde, ça me touche, mais peut-être qu'au fond ça t'aurait fait un peu chier d'avoir quarante-deux ans²⁸. (LMC, 126)

En parallèle, le narrateur ne trace pas un portrait flatteur de lui-même, puisqu'il s'associe avec insistance aux banalités et aux gestes sans envergure qu'il oppose, par la force du contraste, au geste extraordinaire — au sommet de l'inhumain, le meurtre — qui aura coûté la vie à Mélanie Cabay. Ce qui rassure sur la position éthique de l'auteur, c'est l'aveu d'impuissance, c'est la fiction que doit emprunter François Blais pour contourner le problème de l'écriture : face à la violence réelle, l'écriture est vouée à l'échec. Il n'y aura pas de résolution par la littérature, pas de réponse aux interrogatoires menés par l'écrivain, car les anciens amis, les proches contactés ne voudront pas reconnaître la légitimité de sa démarche. Or, la dimension fictionnelle sur laquelle se rabat le narrateur est mise à nu, présentée pour ce qu'elle est : un moyen d'esquive, une voie d'excuse, une défaite : « J'en sais tout juste assez sur toi pour savoir que ce monde est un endroit un petit peu plus moche depuis que tu l'as quitté. » (LMC, 122) Ainsi le narrateur se replie sur son incapacité ; ainsi la modestie du projet l'emporte. L'écriture n'accorde aucun pouvoir de désambiguïsation sur le crime. En revanche, l'élucidation s'effectue sur un autre plan : celui de la vie ordinaire à côté de l'extraordinaire, celui de cette coexistence qui nous bouscule, que le « fait divers » médiatisé ne cesse de chercher à reconnaître. Et pendant ce temps, que peut la littérature ? « Sortir du racontable, ne penser à rien pour aboutir à cette manière dont le monde se représente à travers nous, dans l'ordinaire d'une vie où rien ne se passe de particulier²⁹. »

LA DÉMOCRATIE LITTÉRAIRE

Il ne se passe rien de particulier chez François Blais. La vie décrite de son narrateur paraît monotone, moins axée sur les responsabilités et l'action que sur une forme de sclérose dans laquelle, en somme, il se complaît, au point où il entraîne le meurtre de Mélanie Cabay dans sa spirale du désœuvrement. Il ne se passe rien de magique chez Catherine Leroux. Quand bien même le mode fantastique est convoqué, cela ne règle pas l'impasse : chaque Madame Victoria termine sa vie dans le boisé. La solitude.

Pourtant, nous ne pouvons pas en conclure que les figures des femmes victimes, arrachées à leur silence le temps de l'écriture, restent immuables. Au contraire, une transformation a lieu en raison d'une nouvelle hiérarchie que cause, à sa manière, chacun de ces livres, chacune des narrations entreprises, chacune des prises en charge auctoriales, chacune des autorités diluées par la fiction. Le projet démocratique de la littérature est aussi une façon de désamorcer la solitude en agençant des voix qui ne vont pas de pair et malgré tout se rencontrent dans la dislocation. Une hiérarchie se

28 L'extrait se termine ainsi, un peu moins cynique qu'il n'y paraît : « Et les perles de sagesse populaire du genre : "Ne regrette pas de vieillir, c'est un privilège refusé à beaucoup" ne t'auraient pas du tout consolée. Tu te serais dit que mourir jeune c'est quelque chose qui n'arrive qu'aux autres. » (LMC, 126)

29 Mathieu Arsenault dans Martine-Emmanuelle Lapointe, « Explorer le désordre du réel », p. 18.

crée entre ces voix, forcément. Si l'écrivain parle pour la victime, il demeure celui qui a le dernier mot, à qui incombe la parole ; c'est celui dont le discours domine. Alors, la finesse de la démarche littéraire vient de ce qu'il convient, par la fiction, de mettre en jeu — en conflit — cette hiérarchie, ce dernier mot ; de le multiplier ; de ne le pas tenir pour acquis ; d'en faire un événement singulier, exceptionnel, de l'écriture : « Tes proches continuent de penser à toi, bien sûr, mais il me semble que tu es un petit peu moins morte si de purs inconnus, comme moi, continuent aussi de penser à toi » (LMC, 125), écrit François Blais. De même, dans *Madame Victoria*, la manière d'attribuer un effet ricochet à la mort revient à souligner l'incidence de ces vies envolées sur les sensibilités qui les rattrapent au vol :

Après des mois à espérer, à l'instar des enquêteurs, que quelqu'un reconnaisse son visage, Germain se force à chasser la culpabilité qui le ronge. Il a fait de Madame Victoria le réceptacle de tous ses regrets, de toutes les occasions où il n'a pas été à la hauteur. C'est faire porter beaucoup à une morte qui ne le connaît pas. (MV, 12)

La transformation a lieu sur deux plans, moral et politique : d'une part, un écrivain et une écrivaine s'investissent de la responsabilité d'une histoire qui ne leur appartient pas. Cet engagement allait impliquer de se demander « quel impact sur soi ? » ou « [c]omment être humain ³⁰ ? », pour reprendre les mots de Snauwaert et Caumartin. Quel impact sur celui ou celle qui se retrouve, au centre de l'inconnu, à parler pour autrui ? D'autre part, les victimes atteignent de nouvelles proportions ; au lieu de l'oubli auquel elles étaient affectées, elles pénètrent une composition neuve, gagnent en texture, deviennent matière à penser, embrayeur pour revoir notre rôle dans et devant le monde social ; matière à procès. La fiction déloge l'orthodoxie en explorant les marges. Elle rend possible, selon Rancière, une forme de révolution :

C'est là sans doute le chemin qui déporte la démocratie fictionnelle de la grande histoire où la science de l'histoire la voyait naturellement localisée vers l'univers des microévénements sensibles. La révolution démocratique de la fiction n'est pas le grand surgissement des masses sur la scène de l'Histoire. Elle n'en est pas moins fidèle à la définition moderne de la révolution : celle-ci est le processus par lequel ceux qui n'étaient rien deviennent tout. Mais devenir tout, dans l'ordre fictionnel, ce n'est pas devenir le personnage principal de l'histoire. C'est devenir le tissu même au sein duquel — par les mailles duquel — des événements tiennent les uns aux autres³¹.

Si, par la polyphonie et la discordance narratives, *Madame Victoria* et Mélanie Cabay, qui n'étaient rien, deviennent tout, c'est qu'au fil de leur proposition littéraire, l'écrivain et l'écrivaine ont accepté de ne pas résoudre, de ne pas même éclairer, le réel. Ils ont fait un travail de maillage permis par la fiction, qui rapproche en quelque sorte les

30 Maïté Snauwaert et Anne Caumartin, « Présentation. Éthique, Littérature, Expérience », p. 12.

31 Jacques Rancière, *Les bords de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2017, p. 152.

pôles se tenant à l'écart l'un de l'autre. Ils ont travaillé à même l'échec, à construire le procès de cet échec, illustrant le paradoxe dans lequel baigne la littérature. Ainsi François Blais formule-t-il ses aveux, s'adressant à la Mélanie Cabay fantasmée dans son récit : « [S]i je veux être honnête, je dois admettre que ce livre n'est pas vraiment un livre sur toi [...] davantage un livre autour de toi. » (*LMC*, 101) Ce constat rappelle ce que nous relevions à propos du recueil de Catherine Leroux, à savoir que sa dimension éthique visait plus à épaissir les bords de l'affaire criminelle qu'à y apporter une solution. « [A]utour de toi » plutôt que « sur toi » indique comment les démarches d'écriture de Blais et de Leroux ne convergent pas vers une vérité, qui serait le centre, qui serait le nœud à défaire, mais investissent les marges en interrogeant les effets, l'au-delà du meurtre, l'après-silence, le moment de la communauté élucidatrice, quand il faut continuer de parler, et de questionner le « vivre », même s'il s'agit, pour ce faire, de brûler à nouveau les cendres des morts.

La mère de la narratrice dans *La robe blanche* de Nathalie Léger lui reprochait de s'attacher au drame d'une artiste qu'elle n'a pas connue, Pippa Bacca, et, par là, de devoir s'en remettre à la fiction : « ton sujet n'est qu'un vœu pieux » (*RB*, 43), un vœu sans espoir de réalisation. Il nous semble que ce choix démontre la capacité de discernement de l'autrice devant le matériau littéraire et la nature de sa force agissante. Le vœu est moins celui d'une réalisation concrète que d'une reconfiguration des formes d'autorité passant par une ambiguïisation ou une contestation de cette autorité. Parce qu'elle dilue l'autorité, l'ambiguïté de la narration — plurielle ou discordante ; communautaire ou personnelle — est démocratique. Elle est tout le contraire du discours hégémonique.

ENTRE CATASTROPHISME ET EUPHORIE :
L'ÉVASION D'ARTHUR OU LA COMMUNE
D'HOCHELAGA DE SIMON LEDUC

+ + +

LOUIS-DANIEL GODIN

Université du Québec à Montréal/

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

Dieu est horizontal.

Ce n'est pas un chef au-dessus de moi,
c'est un fluide où baigne mon élan vers l'autre¹.

Dans son essai *L'art de réduire les têtes*², le philosophe politique Dany-Robert Dufour se penche sur les mutations subjectives et sociales engendrées par la perte de prestige des «grands Sujets» en régime néolibéral, mutations que représente de manière éclatante le roman *L'évasion d'Arthur ou la commune d'Hochelaga*³ de Simon Leduc, dont il sera question dans cet article. Inspiré notamment par la psychanalyse lacanienne, Dufour présente le grand Sujet comme une fiction logique, un point de repère sur lequel s'appuie une communauté pour expliquer son origine et sa fin. Ce Tiers — c'est l'expression que je privilégierai pour ma part⁴ — a la particularité d'occuper une place d'exception et de limiter la jouissance des sujets, rendant ainsi possible la vie en communauté. La figure de Dieu, toujours antérieure et extérieure aux individus, apparaît spontanément comme une telle instance. Reconnue dans son statut de fiction durant la modernité en raison du triomphe de la science, cette figure a été partiellement substituée par de nouveaux tiers qui ont pris le relais, dans «une coexistence pas nécessairement pacifique⁵». Dufour évoque les grands récits de légitimation identifiés par Jean-François Lyotard dans *La condition postmoderne*⁶: les

1 Michael Delisle, *Le feu de mon père*, Montréal, Boréal, 2014, p. 114-115.

2 Dany-Robert Dufour, *L'art de réduire les têtes. Sur la nouvelle servitude de l'homme libéré à l'ère du capitalisme total*, Paris, Denoël, coll. «Médiations», 2003, 250 p.

3 Simon Leduc, *L'évasion d'Arthur ou La commune d'Hochelaga*, Montréal, Le Quartanier, coll. «Série QR», 2019, 344 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle ÉA suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

4 Ou encore «grands tiers», m'appuyant sur le sens inféré par cette expression dans les travaux de Jean-Pierre Lebrun. Cette formule a notamment l'avantage de mettre de l'avant que cette place n'est pas nécessairement occupée par un sujet au sein de la communauté; un récit, un mot d'ordre, un idéal peut faire fonction de tiers. Dufour identifie par exemple l'environnement comme un «candidat grand Sujet». *Ibid.*, p. 82.

5 *Ibid.*, p. 54.

6 Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Critique», 1979, 128 p.

réécrits des États-nations, les récits religieux, les récits d'émancipation du peuple travailleur, les récits communautaires qui ont contribué à horizontaliser et à fractionner l'espace de la communauté en Occident. Or, il postule que, dans la postmodernité, ces différents tiers sont « encore disponibles, mais que plus aucun ne dispose du prestige nécessaire pour s'imposer⁷ » en raison du marché qui fait miroiter à chacun la possibilité de s'autoengendrer et de combler tous ses désirs grâce à la marchandise. S'instaure dès lors un paradoxe : ce Tiers n'en est pas un ; il ne limite pas la jouissance, mais la libère en atomisant la société du même coup. Ne reconnaissant plus spontanément la légitimité d'un Tiers au nom duquel sacrifier une part de leur jouissance, les individus accéderaient plus difficilement à l'ordre symbolique⁸, autrement dit à la subjectivation, à la socialisation, voire à la solidarité. Ils seraient par le fait même sujets à de nouveaux symptômes (toxicomanie, boulimie, dépendances, etc.). Dans le cadre de la famille, le père a longtemps (et c'est encore largement le cas) présentifié la place d'exception, inscrivant l'enfant dans l'ordre du langage en lui transmettant son nom et en le limitant dans sa jouissance (du corps maternel), suivant le schéma œdipien bien connu. Le père tirait alors sa légitimité des autres grands tiers sociaux (patrie, religion, État), qui le maintenaient à cette « place d'exception ». Or, comme l'indique le psychanalyste Jean-Pierre Lebrun, « [l]e régime du rapport au père ne représente [...] qu'un moyen pour avoir accès à ce qui est prescrit par l'aptitude au langage⁹ », un moyen qui a par ailleurs comme lourd coût d'instaurer une asymétrie entre les hommes et les femmes. Selon Dufour et Lebrun, le défi consiste aujourd'hui essentiellement à maintenir un régime démocratique porté par des idéaux de justice et d'égalité tout en s'assurant que « les nouvelles formulations de la grammaire sociale [...] [soient] en mesure [...] de soutenir la tiercéité toujours nécessaire à la vie collective¹⁰ » — ce qui exclut évidemment d'en appeler à une refondation du patriarcat. La littérature contemporaine témoigne de cette tension constitutive de la postmodernité.

Alors qu'il entre chez une pédopsychiatre avec sa mère, Arthur aperçoit au mur un tableau d'un « réalisme minutieux » représentant « un univers dévasté » (ÉA, 74) : une vieille salle de classe dont le toit s'est effondré. C'est d'ailleurs dans une école désaffectée que s'installe la « commune d'Hochelaga » dont le roman de Simon Leduc tient son titre. Le texte oppose ainsi à de multiples reprises un passé imparfait à un présent imparfait. La configuration familiale présentée dans *L'évasion d'Arthur ou la commune d'Hochelaga* incarne les deux pôles de la tension évoquée plus haut, qui sont aussi deux manières de s'inscrire dans le présent : refuser de s'assujettir

7 Dany-Robert Dufour, *L'art de réduire les têtes*, p. 69.

8 Ce terme, qui renvoie ici à la triade lacanienne (réel, imaginaire, symbolique), désigne le registre du langage en tant qu'il noue les sujets autour d'un manque fondamental. Pour le dire avec Charles Melman, symbolique « n'est pas un terme mystérieux, mais veut dire que toute relation avec un partenaire ou avec un objet se trouve nouée par la participation commune de l'un et de l'autre à la perte fondamentale qui va désormais unir et désunir, à la fois rapprocher et en même temps séparer les deux protagonistes ». Charles Melman, « Qu'est-ce que le symbolique ? », *Bulletin de l'Association lacanienne internationale*, n° 93, 2001, p. 7.

9 Jean-Pierre Lebrun, *La perversion ordinaire. Vivre ensemble sans autrui*, Paris, Flammarion, coll. « Champs. Essais », 2015, p. 298 ; je souligne.

10 Jean-Pierre Lebrun et Élisabeth Volckrick (dir.), *Avons-nous encore besoin d'un tiers ?*, Paris, Érès, coll. « Humus », 2005, p. 10.

aux nouvelles instances du pouvoir ou s’y soumettre en leur attribuant force de loi. La mère, Anne Seppa, ancienne travailleuse de rue, aspire à un certain confort et choisit de médicamenter son fils turbulent et de s’automédicamenter afin de trouver un peu de repos. Le père, Pierre Perra, lutte quant à lui contre les discours de la science médicale et du marché en consacrant son énergie au fonctionnement d’une communauté horizontale aspirant précisément à fonctionner en l’absence de chef, la commune d’Hochelaga. Il fait par la même occasion figure de tiers absent dans la vie de son fils. Entre les deux se trouve donc Arthur, le fils, qui souffre d’un TDAH¹¹ (ÉA, 102) et fait les frais de ce conflit. Il s’agira dans cet article d’analyser le roman de Leduc en présentant la logique selon laquelle cette tension se déploie. Prenant le parti de l’ironie, le roman explore la conflictualité propre à cette tension entre autorité et démocratie, sans la résoudre. La présente analyse soutient que l’écriture — celle qui est mise en scène, mais aussi celle que le texte suppose — se présente comme une résolution partielle, donnant à lire le texte comme un espace démocratique où le langage fait figure et fonction de tiers, ce dont on peut commencer à prendre la mesure en dégagant les principales caractéristiques formelles du roman. Si son intrigue est relativement linéaire, *L’évasion d’Arthur* présente une déconstruction évidente, évitant de conférer l’autorité narrative à une seule instance. Composé de 58 chapitres, le roman alterne entre la voix d’un narrateur hétérodiégétique et celle d’Arthur, auxquelles s’ajoutent d’autres voix parfois incongrues, notamment celle d’un chauffeur d’autobus. Plusieurs chapitres se présentent comme la transcription de « notes laissées en divers endroits sur divers supports pour diverses raisons » (ÉA, 20). Comme le dit Marie-Lise Rousseau, « [l]a présence de plusieurs narrateurs correspond aussi à la volonté de la commune d’avoir une voix collective », ce à quoi Leduc ajoute : « Ça dit que, finalement, l’histoire appartient à plein de monde¹². »

LA MAISON DU PÈRE

En 1987, Patricia Smart proposait avec son essai *Écrire dans la maison du père* un regard positif et inédit sur le déclin du signifiant paternel. La maison du père, c’est la société en tant qu’elle est comprise comme une structure patriarcale ; l’expression est une métaphore « de la culture et de ses structures de représentation idéologiques, artistiques et langagières¹³ ». Smart souligne que le patriarcat a la particularité de refouler le désir féminin, lequel est structurellement nié, contrôlé ou caché, tel un « cadavre sous les fondations de l’édifice¹⁴ » qui soutient la maison. L’auteur parle d’un « meurtre fondateur sur lequel s’érige l’édifice de la culture occidentale¹⁵ ». En

11 Trouble déficitaire de l’attention avec ou sans hyperactivité.

12 Marie-Lise Rousseau, « Simon Leduc : “Je suis un optimiste radical” », *Journal Métro*, 30 mai 2019, en ligne : <https://journalmetro.com/culture/2329422/simon-leduc-je-suis-un-optimiste-radical/> (page consultée le 15 septembre 2020).

13 Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père. L’émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d’Amérique », 1988, p. 22.

14 *Ibid.*, p. 267.

15 *Ibid.*, p. 22.

analysant un large corpus d'hommes et de femmes, Smart en arrive à la conclusion que l'émergence de la parole féminine et du désir féminin qui « envahit » la maison au milieu du xx^e siècle trouve à s'exprimer dans la littérature québécoise. Elle se manifeste dans le fond et la forme des textes d'hommes et de femmes, qui appréhendent différemment le réel entre les murs de cette maison ; le féminin suscite l'horreur chez les uns, la reconnaissance chez les autres. Cette traversée chronologique proposée par Smart permet de rendre compte de poétiques inédites engendrées par l'ébranlement du patriarcat et nous invite à signaler que, *du point de vue de la production littéraire*, la perte progressive du prestige des grands tiers d'autrefois ne semble pas déboucher sur la désymbolisation ou l'anomie que craignent plusieurs penseurs¹⁶, mais au contraire sur un surcroît de symbolisation et de savoir-faire avec la langue. Le roman de Leduc, qui campe son histoire dans le Québec contemporain, semble porté par un même désir d'associer la créativité à l'ébranlement du patriarcat, en identifiant toutefois une victime nouvelle de cette reconfiguration, un nouveau « cadavre » : l'enfant. Pour le dire avec les mots du texte, « ils n'ont pas vraiment de dépenses [m]ais ils comprennent assez le monde pour se sentir endettés dès le départ » (ÉA, 30).

L'ENFANT GELÉ

Si l'action du roman est circonscrite au quartier d'Hochelaga, la commune dont il est question dès le titre longe le fleuve Saint-Laurent, sur lequel se déroulent d'ailleurs plusieurs des aventures d'Arthur. Véritable porte d'entrée du Québec, le fleuve Saint-Laurent inscrit la petite histoire fictive du roman dans une histoire plus vaste, celle du Québec du xx^e siècle et de son industrialisation :

Le fleuve Saint-Laurent a longtemps été le dépotoir d'un monde en train de se faire. Électroménagers de la femme prisonnière du foyer, pneus de voiture du bonhomme qui s'en va au travail [...] : le lit du fleuve préserve des traditions corrodées et ses rives continuent de nous raconter des fragments d'une histoire pas toujours heureuse. (ÉA, 143)

À l'occasion d'une partie de golf hivernale sur celui-ci, Arthur tombe à l'eau pour ensuite être repêché et soigné. « La révolution est-elle prête à cautionner la mort d'un enfant ? » (ÉA, 138) se demandent les communards, hésitant à transporter Arthur à l'hôpital. Pierre fait effectivement un arrêt à la commune après avoir retrouvé son fils gelé. On devine que cette décision est à l'origine de la séquelle qu'Arthur gardera en souvenir : l'amputation de son petit orteil, ensuite lancé dans le fleuve depuis une

16 Cette crainte de la « désymbolisation » du monde social (l'expression est de Dufour) et du « déclin de l'Edipe » s'exprime notamment chez le psychanalyste Michel Schneider (*Big Mother. Psychopathologie de la vie politique*, Paris, Odile Jacob, 2002, 335 p.). L'anthropologie dite « dogmatique » de l'historien Pierre Legendre incarne bien cette posture familialiste en tant qu'elle exprime une nostalgie du père comme Tiers social et en appelle à sa refondation. Pierre Legendre, *Sur la question dogmatique en Occident. Aspects théoriques*, Paris, Fayard, 1999, 368 p.

fenêtre de la commune. Le sacrifice de l'enfant rejoint ainsi les autres vestiges du Québec et de son histoire culturelle.

En creux de cet événement se dessine le sort d'Arthur, qui doit malgré lui se tenir en équilibre entre le passé et le présent. « Quelque chose lui mange les jambes, l'aspire jusqu'à la taille » (ÉA, 134) au fond de ce fleuve qui fait figure de cimetière d'un ancien monde, mais tout indique que, hors de l'eau, il risque de finir autrement « gelé ». Arthur a froid et, malheureusement pour lui, le roman se déroule du 18 au 51 mars, dans un impossible hiver qui ne finit pas. « Il fait froid. Mon père pense qu'il empêche la terre de se réchauffer en pédalant. Ma mère pense que je suis mieux quand je suis gelé » (ÉA, 135), écrit dans son devoir Arthur, dont le destin est de se retrouver soit gelé dans le fleuve, soit gelé par un « traitement neurochimique » (ÉA, 17) désiré par sa mère épuisée, soit gelé sur le vélo d'hiver auquel son père a « accroch[é] deux skis » (ÉA, 63), lui qui tente à sa manière de lutter contre les effets néfastes de l'industrialisation sur l'environnement. Pierre, qui apparaît comme un « fou monstrueux » (ÉA, 89) aux yeux de ses voisins lorsqu'il transporte Arthur sur ce vélo « bidouillé à partir de poubelles » (ÉA, 63), est effectivement attaché à un monde passé. Il semble d'ailleurs tirer son nom de « l'âge de *pierre* » : « [A]ntimédicaments, antivoitures, anticapitaliste, anticivilisation... Tu t'ennuies peut-être de l'âge de pierre, mais tu peux pas obliger Arthur à vivre dedans », lui reproche Anne (ÉA, 101).

Pierre Perra est un père sur lequel on ne peut pas compter, qui manque à l'appel lorsque son fils fait des cauchemars. « On se moque de toi. [...] Difficile de trouver plus *loser* » (ÉA, 280), dit à cet égard sa voix intérieure. « [Son] cerveau [...] a souvent l'air hors d'usage » (ÉA, 34), mentionne quant à elle la narration très tôt dans le récit. Tout concourt dans le roman à confirmer l'insignifiance de ce père dont même la transmission patronymique est niée. Le fils se nomme en effet Arthur Seppa-Perra, à entendre « c'est pas Perra » : le nom d'Anne le précède et l'annule¹⁷. La première « évasion » d'Arthur, ramené chez lui dans une voiture de police, donne lieu à une crise survenant devant la maison paternelle. Anne s'y retrouve affolée et en pleurs : « J'avais mal aux oreilles à force de nous entendre pleurer. Même papa a changé. Il est devenu tout petit, *l'arbre aurait pu l'avaler* » (ÉA, 73 ; je souligne), mentionne Arthur dans ce chapitre où il assume la narration. Le discours du roman sur la paternité déborde le seul personnage de Pierre, ce que l'on repère justement dans le déploiement d'une métaphore on ne peut plus familière, celle d'un arbre malade apparaissant dans les premier et dernier chapitres. Face à l'appartement de Pierre se trouve en effet un « vieux frêne au tronc fendu » (ÉA, 13). De la même manière que dans les eaux du fleuve, « Arthur s' imagine disparaître à l'intérieur de l'arbre » (ÉA, 13), mais celui-ci est mort. Comme l'autorité du père, il « a arrêté de faire des feuilles » (ÉA, 332), il faut donc l'abattre. Toutefois, quelque chose en lui résiste aux employés de la Ville venus s'en débarrasser :

17 Remarquons au passage que le nom de famille de Pierre connote la paternité, une paternité à venir, ou pas encore advenue : on peut en effet lire dans Pierre « Perra » que Pierre *sera père*. J'ajoute, au risque de la surinterprétation, que l'on peut aussi entendre que Pierre « paiera », ce qui n'est pas sans évoquer le registre économique dont il sera question plus loin.

À un moment donné, la scie est tombée des mains d'un des employés. Quelque chose au cœur de l'arbre venait de lui dire : *watch out!* [...] Les gars de la Ville sont partis ce soir-là en laissant devant chez Pierre un totem qui cherchait encore les traits de ses visages. [...] Les gars de la voirie ne comprenaient rien. L'arbre était mort et il tenait toujours. (ÉA, 332-333)

On peut lire dans cette image la métaphore d'une paternité agonisante, mais suffisante, comme si Pierre représentait après tout un «*good enough father*», pour reprendre en la transformant l'expression de Donald Winnicott¹⁸. À cet égard, le sacrifice de l'enfant est lui-même «relativisé» grâce à un procédé ironique employé tout au long du roman. Lorsqu'on réalise qu'il tient encore debout malgré son amputation, la narration signale : «Le petit orteil ? Juste ça ? *On peux-tu dire ça, juste ça ?* Entendons-nous, on n'est pas déçus, au contraire, on s'attendait à pire. Des orteils, on en a juste dix dans une vie, mais quand même, c'est pas là-dessus que tu fondes tous tes projets.» (ÉA, 144; je souligne)

LA MAISON DES FEUILLES

Il est avant tout question d'autorité dans *L'évasion d'Arthur*; d'abord de celle du père et des pouvoirs en place, ensuite de l'autorité narrative. D'ailleurs, le narrateur s'adresse à nous pour signaler que «ce n'est pas l'auteur qu'il faut blâmer pour [l'absence du père]. Juste la vie. Parce qu'elle est chienne de même» (ÉA, 35). Les absences de Pierre s'expliquent par son implication au sein d'une commune d'une trentaine de personnes (et d'autant de comités, dirait-on¹⁹) animée par un désir révolutionnaire de «réinventer le monde» (ÉA, 116). Durant une assemblée décrite dans le roman, Pierre met de l'avant son désir de pratiquer «l'antipsychiatrie» dans le but d'accueillir des personnes marginalisées par leurs problèmes de santé mentale :

La révolution n'est pas simplement une lutte contre un système économique et politique, mais une réflexion sur les limites et discriminations imposées par le concept même d'individu. Le culte du sujet éclairé constitue le fondement de toutes les frontières, de tout ce qui coupe et empêche l'établissement d'une communauté réelle. Quand on comprend que, pour qu'un groupe se soude, il faut un bouc émissaire, une sorcière, un étranger, on comprend pourquoi ça va toujours mal partout. (ÉA, 119)

18 Je renvoie à l'expression «*good enough mother*» traduite en français par «mère suffisamment bonne». Cette expression de Winnicott apparaît dans son texte *Jeu et réalité. L'espace potentiel* (traduit de l'anglais par Claude Monod et Jean-Bertrand Pontalis, préface de Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, coll. «Connaissance de l'inconscient», 1975 [1971], 240 p.) et renvoie au rapport d'écart et de proximité (nécessaire à la constitution du moi) entre la mère et le nourrisson.

19 Parmi ceux cités dans le roman : «comité de réflexion sur la violence insurrectionnelle» (ÉA, 118), «comité popote et eau potable» (ÉA, 120), «comité du fuck toute est politique» (ÉA, 125), «comité pour un matérialisme sans trop de matériaux» (ÉA, 144), «comité d'amour libre» (ÉA, 154), «comité pour une pharmacologie populaire» (ÉA, 211).

Pour vendre son projet, « [i]nvoquer des autorités intellectuelles ne sera d'aucun effet » (ÉA, 123) ; il utilise donc le cas de son fils, que les médecins « viennent de commencer à médicamenter pour son comportement » (ÉA, 124). Cela dit, son projet se bute à une opposition consensuelle des communards, qui ont peur que « [d]es tout croches [...] tournent autour des enfants » (ÉA, 120). « [L']argument pèse. L'enfance, ici, on la vénère. La moindre menace contre l'innocence est mal vue. » (ÉA, 120) À cela, Pierre répond qu'il « ne veut pas faire rentrer des pédophiles dans la place » : « Je pensais plus à des schizophrènes, des bipolaires, des paranos. » (ÉA, 121) Le principe de l'antipsychiatrie étant difficilement accepté au sein de la commune, le projet de Pierre prendra plutôt la forme artistique d'ateliers d'écriture réalisés avec des personnes souffrant de problèmes de santé mentale ; un « espace d'expression libre », une « caisse de résonance des discours » (ÉA, 123) qu'il nomme la « Maison des feuilles ». Devant l'assemblée, il présente ainsi son atelier d'écriture — qui n'a de littéraire que le nom²⁰ :

On écrirait tout pis on punaiserait les feuilles sur les murs pour montrer comment les lieux nous dictent des comportements. Ces feuilles qu'on accrocherait un peu partout, ça deviendrait comme une série d'étiquettes dont on veut se débarrasser. Pis la colle finirait par sécher, pis tout tomberait. (ÉA, 123)

Entre les murs de la Maison des feuilles, c'est donc un art éphémère qui est valorisé, un art qui ne fige pas le réel — tout le contraire du roman traditionnel, que Patricia Smart conçoit comme une manifestation de la maison du père, une

solide construction du langage grâce à laquelle, nous a-t-on toujours dit, l'écrivain « capte » le réel et transcende le temporel par les formes éternelles de l'art. Là-dedans, l'écrivain s'assure de son emprise sur l'altérité en se revêtant de l'autorité d'un narrateur omniscient, doté de par le pouvoir de son regard de la capacité de réduire la multiplicité du réel à la cohérence rassurante d'une vision unie²¹.

En ce sens, Smart inscrit l'histoire des formes littéraires au sein d'une histoire politique ; les écritures fragmentées, épistolaires et intimes qui surgissent en même temps que s'opère un déclin du signifiant paternel se présentent comme « une autre façon de re-présenter, d'écouter et de toucher la texture du réel²² ». De même, dans *L'évasion d'Arthur*, on suggère que « [l]a folie n'est qu'une autre façon de lire le monde » (ÉA, 46). La Maison des feuilles « n'a pas d'objectif esthétique » :

C'est un espace pour créer des effets, agir et toucher. À la Maison des feuilles, les murs semblent toujours prêts à s'envoler. Un courant d'air et des vagues ondoient. Les murs parlent en collectionnant les textes punaisés lâchement. Les

20 « On utilise l'adjectif "littéraire", mais la création n'a pas d'objectif esthétique. Elle n'a rien de thérapeutique non plus. La parole n'a pas à soigner. C'est un espace pour créer des effets, agir et toucher. » (ÉA, 169)

21 Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père*, p. 28.

22 *Ibid.*, p. 29.

voix, les vies se juxtaposent, se transforment en rencontrant d'autres voix. (ÉA, 169)

Ce projet «révolutionnaire» qui évoque les avant-gardes concerne d'abord la commune, pour ensuite en déborder et contaminer la ville, suivant le désir des communards de propager son «mode de vie» en multipliant «les liens qu'elle soude» (ÉA, 154):

[L]es échos de la commune résonnent sur un territoire qui s'agrandit chaque jour. Aux graffitis politiques se sont ajoutées des banderoles retombant le long des escaliers en colimaçon. Au-dessus des rues, les cordes se propagent en un réseau arachnéen [...] comme si le quartier s'était transformé en *une grande maison à aire ouverte*. (ÉA, 281; je souligne)

La figure du «réseau» s'oppose évidemment à la verticalité et à l'autorité unique, surplombante, raison pour laquelle sans doute elle habite toute l'œuvre; que l'on pense notamment aux communards aidés d'Arthur qui creusent sous la commune des tunnels afin de «reconnecter les tuyaux» (ÉA, 154) qui leur donneront accès à l'eau potable, mais leur permettront aussi de mener un trafic de médicaments.

DE L'AUTONOMINATION

En refusant qu'une seule instance prenne la parole au sein du texte, comme je l'ai mentionné en introduction, Leduc imagine le roman comme un espace démocratique. Le langage est ainsi conçu comme l'outil d'une prise et d'une déprise du pouvoir. Lorsque Jean-Pierre Lebrun souligne que «l'altérité est dans la langue²³», il signale que le langage constitue le degré zéro de la tierceté en communauté. La nécessité du Tiers est prescrite par notre condition d'être parlant — l'accès à la tierceté est à la fois le résultat de l'accession au langage et sa condition préalable. Parler, c'est accepter qu'il y ait du tiers entre le monde et soi, c'est accepter que le mot n'est pas la chose et que tout sujet est *assujetti* à un code qui le précède et le dépasse. Pierre suspecte cette soumission, notamment lorsqu'elle instaure une discrimination. En plusieurs lieux, il associe le langage à une courroie de transmission d'inégalités: nommer l'autre, c'est le soumettre aux jugements. À propos des schizophrènes, des bipolaires et des paranoïaques, Pierre dira «que les noms qu'on leur donne sont pleins de jugements. C'est les mots qui font peur. C'est cette peur-là que je veux combattre» (ÉA, 121). Le personnage de Choukri, en ceci qu'il paraît perméable au langage qui s'adresse à lui, échappe au lien social, ce qui est valorisé par Pierre: «Pour [lui], Choukri est magnifique. Entre l'écriture et le geste, Choukri ouvre une brèche et se définit autrement. Les mots ne le paralysent plus. Choukri est son propre maître.»

23 Cette expression utilisée à plusieurs reprises par Lebrun constitue le titre d'un ouvrage coécrit avec l'écrivaine Nicole Malinconi. Jean-Pierre Lebrun et Nicole Malinconi, *L'altérité est dans la langue. Psychanalyse et écriture*, Paris, Érès, coll. «Humus», 2015, 264 p.

(*ÉA*, 170) Arthur est le premier à rencontrer Choukri, qu'il nomme Barbe bleue; lorsqu'il demande à l'homme son « vrai nom », celui-ci l'invite à s'interroger sur l'acte de la nomination: « Qu'est-ce qui est vrai dans un nom? » (*ÉA*, 127) Le nom, selon Barbe bleue, n'est pas un signifiant qui octroie une place spécifique dans le langage, mais le signe de chaque relation: « Tu m'appelles Barbe bleue. Oui. Moi pas » (*ÉA*, 127), ce que la narration résume ainsi: « Ses parents l'ont appelé Choukri. Mais la vie lui a donné d'autres noms. » (*ÉA*, 127) Cette posture est idéalisée par Pierre, qui conçoit la Maison des feuilles comme un projet d'autonomination; un moyen de se débarrasser des étiquettes. Après tout, « l'anarchisme n'est-il pas le projet de s'enfanter soi-même? » (*ÉA*, 118), demande le narrateur.

Apparaît ici un motif important du texte dont il s'agit maintenant de prendre la pleine mesure: l'art poétique est étroitement lié à — voire engendré par — la remise en question de ce qui fait loi. Dans le cadre de leur cours « Univers social », les « apprenantes et les apprenants » (*ÉA*, 15) que sont Arthur et ses camarades de classe ont la tâche de se placer en équipes de deux « pour expliquer la création de l'univers » (*ÉA*, 11). L'un d'entre eux — que tout le monde envie parce qu'il a « une réponse toute faite » (*ÉA*, 11) à la question — raconte une version ludique de la Genèse impliquant « un barbu », « une boule de pâte à modeler », « une pluie d'animaux » et « une madame avec un *tatoo* de serpent » (*ÉA*, 12). Arthur préfère quant à lui « inventer une histoire » (*ÉA*, 12) dont on devine rapidement qu'elle a à voir avec *son univers* à lui: « Au commencement, y'a un homme qui pédale dans le beurre. » (*ÉA*, 12) Son coéquipier lui fait ce reproche: « Câline, Arthur, c'est pas de la création du monde que tu parles, tu parles encore de tes parents. » (*ÉA*, 12) Si l'imagination d'Arthur l'amène à réécrire le récit biblique de la Création, le roman s'ouvre avec une remise en question des lois encore plus stables que sont la gravité et le temps. On nous plonge d'emblée dans l'imaginaire de l'enfance, période où un signifiant en appelle un autre suivant le mouvement de la rêverie, où les mots sont des choses qui tombent d'un balcon à l'autre. « La neige tombe pu, è pousse » (*ÉA*, 9): voici la première phrase de *L'évasion d'Arthur*, des propos rapportés phonétiquement qui évoquent un renversement de l'ordre du monde — la neige ne tombe plus du ciel, elle sort du sol, elle prolifère. Riche de sens, cette phrase l'est autant pour nous qui analysons le texte que pour Arthur, dont la pensée est dépliée par le narrateur dans les lignes qui suivent:

Échappée entre deux bouffées de Belvedere et tombée du balcon de chez madame Arsenault jusqu'aux oreilles d'un bonhomme de dix ans, cette phrase n'a pas fini de germer. Les potentialités sont énormes, quand on y pense. Encore plus quand on y rêve. Qu'est-ce qui peut pousser dans la neige? Des popsicles, des slush puppies, des châteaux forts, des mondes féroces, des portes secrètes de labyrinthes souterrains... Assez pour *étirer le temps* avant que la cloche sonne et oublier que l'école a été inventée pour endormir l'esprit. (*ÉA*, 9; je souligne)

L'enfance qui intéresse la narration dans cet extrait est celle qui n'est pas encore réprimée par les exigences de la réalité. Le pouvoir d'invention de l'enfance auquel la narration nous donne accès en faisant défiler les associations libres d'Arthur est clairement opposé à la loi des adultes qui interrompt à court terme la pensée de

l'enfant (la cloche) et le dresse à long terme par le biais d'une institution « inventée pour endormir l'esprit » (l'école). « L'imaginaire sauvage » d'Arthur, mentionne sans équivoque la narration, est « non encore entravé par les impératifs de la raison ou paralysé par le regard des autres » (*ÉA*, 10); c'est l'enfance « pleine de charme » qui n'a pas été encore « massacrée [...] par ses dresseurs²⁴ », pour citer André Breton. En effet, la valorisation d'une parole libérée des contraintes de la réalité n'est bien sûr pas sans rappeler le projet mis de l'avant dans le *Manifeste du surréalisme*, lequel valorisait par ailleurs le pouvoir d'invention de l'enfance et la parole des « fous » — deux valeurs que, nous l'avons vu plus haut, le roman met face à face, voire côte à côte, ou encore l'une sur l'autre²⁵. Aussi, au sein de la commune, on ne supporte aucune autorité s'exprimant à l'endroit de l'enfance. Arthur surgit dans l'assemblée, et la parole d'autorité de Pierre qui lui « ordonne [...] de retourner à la maison » (*ÉA*, 124) est annulée par le rappel à l'ordre d'un comunard : « Scuse bonhomme [...]. Tu parleras pas à ton *kid* de même. [...] [I]ci, ton gars, c'est pas juste ton gars. C'est une personne. Il est libre. Si les malades ont le droit de dire ce qu'ils veulent, les enfants avec. » (*ÉA*, 125) Dès lors, Arthur « trouve à la commune un laboratoire où ses extravagances deviennent des mots d'ordre. » (*ÉA*, 146)

UNE PÈRE-MUTATION

On peut anticiper ce renversement de l'ordre des choses — où c'est la parole du fils qui fait autorité sur celle du père — dès la première page, alors qu'Arthur, dans son désordre, s'apprête à chausser les souliers du père : « Peu importe [...] que son pied droit soit dans sa botte gauche alors que le gauche a failli chausser la botte droite de son père. » (*ÉA*, 9) Dans un monde où c'est l'enfant qui fait figure de grand Sujet, les parents se tournent vers lui pour trouver un sens à leur vie. La parole d'Arthur surgit dans les rêves de sa mère. À une médiatrice qu'elle rencontre en l'absence de Pierre, elle raconte :

Arthur, je suis tout le temps avec lui. Les semaines qu'il va chez son père, je rêve de lui chaque nuit. C'est pas une métaphore, je le vois toutes les nuits pour vrai. [...] Le petit m'a fait une charade. Dans mon rêve. C'est drôle, il m'aurait dit ça dans la vraie vie, je l'aurais jamais retenu. Mais quand il vient me visiter dans mon sommeil, j'ai l'impression que je suis encore plus proche de lui. Ses yeux. Il pleurait pas, mais presque. Pis là, il me dit : « Mon premier est sous la glace./Mon deuxième est son contraire./Mon troisième est habitable./Mon tout annonce l'avenir. » (*ÉA*, 167-168)

24 André Breton, « Manifeste du surréalisme », *Œuvres complètes I*, édition établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 311.

25 Face à face : je pense à la présence de « fous » menaçant celle des enfants de la commune; côte à côte : à l'amitié d'Arthur et de son acolyte schizophrène; l'une sur l'autre : à la chute accidentelle d'Arthur dans les eaux du fleuve provoquée par une crise de Choukri.

Anne en vient à formuler sa propre interprétation de la charade²⁶ : peau/os/logis (posologie). À son amant, Carl, elle dit : « Tu trouves pas ça capoté ? Arthur me parle dans mes rêves. Il me dit que je suis son remède. » (ÉA, 184) La médication (la posologie) lui apparaît comme la clé tant pour guérir Arthur que pour se guérir elle-même de ses maux : « tout son corps le lui dit : elle a besoin d'une armure pour se battre contre ce monde » ; « je suis comme Arthur » (ÉA, 152), pense-t-elle. Mais ce passage révèle aussi l'impossibilité pour Anne de constituer un repère pour son fils, suivant l'ordre logique des générations et de la filiation. Dans ce monde sens dessus dessous, c'est l'enfant fantasmé par l'adulte qui donne « les mots d'ordre ». Conséquemment, comme nous l'avons évoqué plus haut, le temps sort de ses gonds, suivant la métaphore shakespearienne — mentionnons au passage un devoir d'Arthur remis le « vendlundi 29 + 3 mars » (ÉA, 135). De son côté, Arthur doit s'inventer, se construire un repère imaginaire afin d'affronter ses angoisses.

Pour s'expliquer l'absence de son père, alors qu'il se réveille dans son appartement vide, Arthur pense au personnage d'un conte de Perrault que lui a déjà raconté Pierre. « Un nom a surgi dans l'esprit d'Arthur : Barbe bleue. » (ÉA, 33) La suite de l'histoire se chargera de trouver au nom son personnage. Il est en effet un personnage dans le roman qui devient le compagnon d'Arthur et qui semble pallier l'absence parentale : Choukri, qu'Arthur renomme « Barbe bleue » lorsqu'il le rencontre. Schizophrène, il s'agit d'un patient à l'hôpital où Pierre travaille comme préposé. Avec sa « barbe noire énorme » (ÉA, 23), Choukri s'inscrit dans la suite logique de Dieu et du père dont il cristallise les signifiants que le texte leur attribue par ailleurs²⁷ : « C'[est] un grand barbu, des yeux noirs qui sort[ent] de l'ombre, un visage d'histoire à mal dormir » (ÉA, 34), qui, à l'occasion, marche sur l'eau du fleuve gelé (ÉA, 126). Arthur apprend à apprivoiser l'homme qui, d'entrée de jeu, a les allures d'un personnage de fiction « venu d'ailleurs » et d'un autre temps ; « J'aurai trente-sept ans le 37 mars » (ÉA, 23), dit-il à Arthur. En le nommant Barbe bleue, le garçon l'intègre à son imaginaire. À l'image d'un animal phobique, Choukri se présente comme la source des angoisses d'Arthur, mais aussi le moyen de leur résolution : « Un monstre me disait que j'en étais un aussi. Mon mal de ventre a disparu. » (ÉA, 108) C'est bien le sens que prend la phobie dans les élaborations théoriques de Freud et de Lacan — particulièrement à partir du cas du petit Hans, dont j'ai proposé une analyse dans un autre lieu²⁸ —, celui d'une « poésie

26 « Mon premier est sous la glace : c'est la peau. Arthur a plein d'engelures quand il revient de chez son père. Mon deuxième est le contraire de mon premier : c'est les os. C'est pas vraiment le contraire, mais c'est un enfant qui parle. Mon troisième est habitable : c'est un logis. Mon tout annonce l'avenir : posologie. » (ÉA, 183)

27 Dans le récit de la Genèse, Dieu figure comme un « barbu » envoyant « une pluie d'animaux » (ÉA, 12). On mentionne aussi la barbe de Pierre à plusieurs reprises, notamment lorsqu'Anne s'y agrippe (ÉA, 111) et lorsque l'homme fait son discours devant la commune : « Les postillons s'accablent dans sa barbe, ses yeux brillent, sa voix a pris un ton chantant. » (ÉA, 124) Notons aussi un graffiti de Pierre sur les murs du collège Maisonneuve : « FAITES LA BARBE À LA BARBARIE, RESTE QU'A RIT » (ÉA, 41).

28 Louis-Daniel Godin, « La phobie comme création : Hans et sa "poésie vivante" », *Les père-mutations : écriture totémique et enfant totem* (Hervé Bouchard et Michael Delisle), thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2018, f. 94-105.

vivante²⁹», d'un «mythe conciliateur³⁰» par lequel une création subjective permet à la fonction paternelle laissée vacante dans le réel d'opérer, pour un temps, grâce à l'imaginaire. Tout se passe comme si la figure de Choukri permettait à Arthur de résoudre les questions sans réponses au cœur des conflits familiaux qui se déroulent sous ses yeux. À la suite d'une dispute entre Anne et Pierre, alors que ce dernier entreprend une relation sexuelle non désirée par Anne, celle-ci se retrouve seule à son appartement, le regard vide, paralysée par la confusion. Arthur entre en scène et s'explique ce qui lui apparaît comme la «mort» de sa mère par le passage de Barbe bleue : «[L]es traces de sa présence ne sont que trop évidentes : des poils hirsutes, une odeur de meurtrier, le chaos et... une femme morte.» (ÉA, 112) Arthur crie et permute dans le rôle du père : «Son cri, comme un baiser de chevalier, [ramène Anne] à la vie.» (ÉA, 112)

Ainsi, l'absence de Pierre a pour contrepartie une relation privilégiée entre Anne et son fils. Dans une scène inaugurale du roman, Anne s'inquiète du sort d'Arthur, qui passe une semaine chez son père ; un «sixième sens» (ÉA, 26) la liant à son fils lui en donne le signal. Cette inquiétude l'empêche de dormir, mais elle résiste à l'envie de retentir chez son ex-conjoint : «Pierre doit trouver ses repères dans le monde de la paternité et il doit les trouver seul» (ÉA, 26), se dit-elle. La narration nous informe pourtant qu'elle «a raison de s'inquiéter», car au moment même où elle fait de l'insomnie à cause de ses tracasseries, Arthur est aux prises avec un cauchemar :

Il vient de se réveiller en sursaut d'un rêve étrange où chaque partie de son corps qui entraînait en contact avec un objet y restait collée, comme une langue sur un poteau l'hiver. Et quand on dit collé, ça veut dire bienvenue chez les amputés de guerre. Arthur a perdu ses mains, une oreille, sa bouche puis ses yeux. Il se trouvait dans la cour d'école et des objets n'ont pas voulu le laisser partir. Quelle force les animait ? Arthur ne saurait le dire. [...] Il est tombé du lit après avoir perdu ses yeux. La chose les a littéralement arrachés de son visage. Qu'est-ce qu'on voit quand on devient aveugle ? Dans cette chambre plongée dans le noir, il ne voit rien. Quelle chambre, au juste ? Il ne voit même pas le bout de ses orteils, même pas ses mains. (ÉA, 26)

Au réveil, il appelle son père à l'aide, mais ce dernier ne répond pas. «[E]st-ce que papa répond pas parce que je n'ai plus de bouche ? Est-ce que j'hallucine que je parle ?» (ÉA, 27) Le rêve d'Arthur en est un marqué par l'absence d'écart entre le monde et lui ; rêve d'un retour à un état infantile d'avant la parole où le corps n'est pas unifié et ne fait qu'un avec son environnement : «Les objets ne le lâchaient pas, il avait l'impression d'avoir des ventouses partout sur le corps.» (ÉA, 35) C'est bien la fonction primaire du Tiers que de permettre à l'enfant d'assumer une image de lui désengluée du grand Autre : le sujet ainsi formé ne fait l'expérience d'un tel démembrement qu'à régresser dans le rêve ou à sombrer dans la psychose³¹. Cela dit, il

29 Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre IV. La relation d'objet (1956-1957)*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Champ freudien», 1997, p. 400.

30 *Ibid.*, p. 266.

31 Voir 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.

s'agit moins d'interpréter le rêve d'Arthur — qui est après tout un être de papier, soutenu par une narration qui ruse d'ailleurs avec le savoir psychanalytique³² — que d'observer le sens inféré dans le roman à l'absence de son père : c'est le fils qui en paie le prix. Au réveil, Arthur appelle son père qui ne vient pas, puis frappe dans le mur de colère : « Ça dure de longues minutes, le temps que ses jointures éclatent et impriment des graffitis illisibles sur les murs indifférents. C'est du *dripping* dans son état le plus instinctif. Chaque coup résonne dans les poutres de l'immeuble. » (ÉA, 36) La colère de l'enfant devant l'absence de Pierre apparaît pour la narration non comme une simple source de désespoir, mais comme une expression artistique : du « *dripping*³³ ». À plusieurs reprises, le roman signale donc qu'il y a un lien qui unit le savoir-faire de cet « enfant qui parle trop savamment » (ÉA, 235) et la précarité de son rapport au père. « C'est ton père, ça ? » (ÉA, 70) demande à Arthur un inspecteur de police en désignant Pierre. « Normalement, oui » (ÉA, 70), répond le garçon. Cette réponse — et sa suite — signale l'étrangeté de leur lien, mais occasionne aussi un trait d'esprit du fils : « Normalement, c'est mon père, oui, mais c'est pas vraiment un père normal, c'est presque un paranormal. » (ÉA, 70) Cette répartie d'Arthur impressionne Pierre, qui se sent tout à coup de connivence avec son fils, sans toutefois avoir le sentiment de lui avoir transmis cette aptitude langagière. « Qui est-ce qui lui a appris ça ? » (ÉA, 70) se demande-t-il. Bref, l'absence du père dans *L'évasion d'Arthur* semble avoir pour conséquence de faire du fils un « artiste » au sein du texte.

+

Le sujet qui s'interroge sur sa place dans le monde est plus que jamais — il l'a toujours été — confronté à l'insuffisance du père pour expliquer sa venue au langage et résoudre la question de son être. Des poétiques inédites s'érigent sur un désir de révéler la paternité comme une place vide, qui est aussi le désir de se référer à d'autres tiers ou d'accéder à la tierceté par l'écriture ; c'est le sens de la citation de Michael Delisle en exergue de cet article. La littérature peut ainsi être comprise comme un espace démocratique de subjectivation où des sujets s'inventent, *font avec* cette place vide, ce « trou noir », pour citer les premiers mots du roman — « *Dans lequel on apprend que l'univers social est criblé de trous noirs.* » (ÉA, 9 ; l'auteur souligne) Le signifiant paternel, on peut « s'en passer [...] à condition de s'en servir³⁴ ». Cette célèbre phrase de Lacan doit être comprise ainsi : un enfant peut accéder à la

32 Le premier chapitre comporte une référence à Françoise Dolto. La narration propose des interprétations psychanalytiques aux comportements des enfants en signalant que « la psychoéducatrice de l'école, madame Thérien-D'Amour, n'a pas le temps de se livrer à des analyses freudiennes sur quiconque ni de lire *Le séminaire* de Lacan » (ÉA, 17).

33 Il semble d'ailleurs que la référence au *dripping* dans plusieurs œuvres québécoises contemporaines serve à symboliser l'expression d'un désir libéré des contraintes du patriarcat, sorte de désordre assumé et encadré qui donne à voir des réseaux spontanés. Je pense notamment à *La trajectoire des confettis* de Marie-Ève Thuot (Montréal, Les Herbes rouges, 2019, 615 p.) et à *L'enfant mascara* de Simon Boulerice (Montréal, Leméac jeunesse, 2016, 180 p.), qui convoquent tous deux cette expression dans un tel contexte.

34 Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre XXIII. Le sinthome (1975-1976)*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Champ freudien », 2005, p. 136.

subjectivation même si un homme n'a pas fait pour lui office de tiers dans son histoire... pourvu que la fonction de « tiers subjectivant, symboligène et structurant³⁵ », pour reprendre la formulation de Patrick de Neuter, ait été assumée autrement. Cette phrase s'inscrit à un moment de l'élaboration lacanienne des Noms-du-père où le psychanalyste insiste sur le caractère structural de la carence paternelle : « le père [de la réalité] est toujours, par quelque côté, un père discordant par rapport à sa fonction³⁶ ». Des analyses contemporaines qui articulent la psychanalyse et la philosophie politique tentent de réinvestir politiquement les observations de Lacan en insistant sur la dimension historique de l'inconscient et de la tiercéité. Car il se peut en effet que le monde social actuel, aspirant à plus d'égalité entre les sujets, ne prenne plus structurellement la charge d'instaurer des tiers partagés par tous ; c'est à tout le moins ce que suggère Dufour lorsqu'il s'explique le triomphe du marché sur les nouvelles configurations du désir.

Faut se rendre à l'évidence : tout n'est pas récupérable. À commencer par le monde. [...] Les catastrophistes ont beau rêver d'un mur gigantesque pour freiner le char du progrès, tu sais bien que la collision a déjà eu lieu. Les dégâts sont là. La mort n'est pas en marche, c'est la vie qui a abdiqué. (ÉA, 279)

Ce que le roman semble dire, c'est que le désir d'horizontaliser les rapports humains, de se débarrasser des pères d'autrefois, ouvre la voie au marché qui, dans l'ombre, prend le pouvoir et aliène autrement les sujets. Ainsi, pour financer les activités de la commune et faire proliférer son mode de vie horizontal, Pierre participe à un trafic de médicaments vendus précisément à des jeunes dans leur école ; il n'arrive donc qu'à déplacer le problème au sein d'une autre communauté, qui en paie à son tour le prix : « Même le milieu des services de garde au niveau primaire avait été infiltré. On a diffusé des images scandaleuses de jeunes réclamant leur droit à des médicaments pour guérir de leur statut de cancras. » (ÉA, 237) Le roman met à plat la rumeur populaire à l'égard de cette transformation sociale en présentant deux attitudes opposées, le catastrophisme et l'euphorie :

[C]omment la société avait-elle perdu le contrôle de sa jeunesse de la sorte ? Qui étaient les parents de ces enfants ? [...] Les chroniqueurs populaires y allaient de leurs anecdotes familiales, utilisaient leur progéniture pour vendre le récit d'un désastre postmoderne. [...] Nous avions normalisé le dopage, disaient les uns, parce que la société entière était devenue malade. Ce à quoi d'autres répondaient que les bons sentiments étaient la maladie infantile de l'intelligentsia gauchiste, et que ces jeunes-là avaient besoin d'une correction. (ÉA, 237)

35 Patrick de Neuter, « Le père, ses instances et ses fonctions dans l'enseignement de Lacan et aujourd'hui, un quart de siècle plus tard », *Cahiers de psychologie clinique*, n° 37, 2011, p. 71.

36 Jacques Lacan, « Le mythe individuel du névrosé, ou Poésie et vérité dans la névrose », *Ornicar?*, n° 17-18, 1978, p. 305.

Ces deux regards contemporains sur les transformations sociosymboliques en question sont précisément identifiés par Lebrun dans son ouvrage *La perversion ordinaire. Vivre ensemble sans autrui* :

Deux discours principaux se disputent les suffrages, celui d'un retour à l'ordre d'hier où on respectait l'autorité et celui du programme libertaire de l'autonomie maximale. Le premier rassure et, rejoignant des préjugés bien installés, risque toujours d'obtenir un franc succès même si une simple restauration du passé n'est en réalité en aucun cas envisageable. Le second attire aussi bien ceux qui trouvent trop lourde la tâche de devoir remettre de l'ordre et trop difficile d'avoir à supporter la violence qui en résulte que ceux qui, en quête de nouveauté et de mots d'ordre sans cesse renouvelés, peuvent ainsi se donner l'illusion d'être à la pointe du progrès³⁷.

Et pourtant, « [i]l existe une troisième voie [...] qu'il va falloir frayer, ajoute Lebrun [...], elle est néanmoins étroite, car elle va devoir en repasser par les sujets au un par un pour redonner sa juste place à la dimension collective³⁸ ». Puisque la tierceté n'est plus donnée d'avance, chaque communauté, chaque sujet est appelé à instaurer de nouveaux tiers. Simon Leduc emprunte la voie de la littérature afin d'exposer cette tension postmoderne. On est bien devant un « projet romanesque qui refuse d'être phagocyté par des considérations militantes, mais qui honore néanmoins la nature profondément politique du travail littéraire³⁹ », comme le dit Dominic Tardif. Refusant de privilégier le passé ou le présent, la révolution ou les psychotropes, le texte ici compris comme un espace agonique, suivant l'expression de Chantal Mouffe, identifie les deux côtés de la médaille :

[I]l faut cesser de croire que cette dimension politique se traduit forcément par une critique radicale exigeant une rupture totale avec la situation actuelle. [...] Aujourd'hui, les artistes ne peuvent plus prétendre constituer une avant-garde offrant une critique radicale. Mais leur rôle politique n'est pas terminé pour autant ; ils ont un rôle important à jouer dans la lutte hégémonique [...], ils peuvent contribuer à subvertir la configuration actuelle du pouvoir⁴⁰.

Si l'enfant est coincé entre ces deux mondes, le livre imagine qu'il n'a pas à choisir. La fin est à cet égard significative : Arthur s'enfuit à nouveau ; « Parti en échappée, l'enfant est partout et nulle part. » (*ÉA*, 337)

37 Jean-Pierre Lebrun, *La perversion ordinaire*, p. 213.

38 *Ibid.*

39 Dominic Tardif, « Hochelaga brûle », *Le Devoir*, Cahier Lire, 20 avril 2019, p. 26.

40 Chantal Mouffe, *Agonistique. Penser politiquement le monde*, traduit de l'anglais par Denyse Beaulieu, Paris, Beaux-arts de Paris éditions, coll. « D'art en questions », 2014, p. 122-123.

LES ESTHÉTIQUES DÉMOCRATIQUES EN QUESTION

Représentation du travail et mémoire ouvrière
dans *La mémoire du papier* et *Querelle de Roberval*

+ + +

RACHEL NADON

Université du Québec à Trois-Rivières/Université Paul-Valéry-Montpellier III

Je ne crois pas au roman capitaliste ou au roman syndicaliste, et j’imagine mal un roman conservateur ou libéral ! L’engagement se situe à des sources plus profondes, au niveau de la conscience de l’écrivain. Tout le reste n’est que mauvaise littérature¹.

Querelle sait qu’on ne sauve personne et déteste les héros².

Dans un éditorial de *L’Inconvénient* publié en 2015, Alain Roy s’interroge sur ce qu’il identifie comme une « carence » atavique, soit cette « difficulté de nos arts narratifs à se pencher sur les rapports de pouvoir » et à offrir une représentation « juste » de ses figures³. Ce discours critique sur l’incapacité de la littérature québécoise à représenter les luttes de classes, les dynamiques économiques et, pourrait-on ajouter, le travail en général est loin d’être récent⁴ ou propre au Québec⁵. Ce « désir critique » qu’exprime Roy pour des œuvres (ici, certes canoniques) à dimension sociale

1 Roger Duhamel, « Le témoignage de notre littérature », *Le Devoir*, samedi 16 novembre 1957, p. 18.

2 Kevin Lambert, *Querelle de Roberval*, Montréal, Hélotrope, 2018, p. 114. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle QR suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

3 Alain Roy, « Pour la décolonisation de nos arts narratifs », *L’Inconvénient*, n° 60, printemps 2015, p. 3-4.

4 Dans un « Supplément littéraire » du *Devoir* paru en 1956 sur « Nos écrivains et l’étranger. Rencontres et replis », le professeur Clément Lockquell écrit : « Nous avons épuisé les paysanneries, sociologiquement et littérairement. Les problèmes les plus angoissants se nouent dans nos villes. On a trop chanté la charrue. Ne trouverait-on quelques talents pour trouver inspiratrices la pelle mécanique et la cafetière automatique ? » (« Les nouvelles sources d’inspiration », *Le Devoir*, jeudi 22 novembre 1956, p. 23.) Voir aussi Robert L. McDougall, « The Dodo and the Cruising Auk. Class in Canadian Literature », *Canadian Literature*, n° 18, automne 1963, p. 6-20 : « *The fact is that class is not a central issue in any significant part of our fiction. The social awareness of which I have spoken remains almost everywhere a social awareness marginal to the purposes of the [canadian] novel.* » (p. 13) [« Le fait est que la classe n’est pas une question centrale dans une partie importante de notre fiction. La conscience sociale dont j’ai parlé demeure presque partout marginale aux objets du roman [canadien]. » Je traduis.] L’année suivante, le sociologue Jean-Charles Falardeau dit à peu près la même chose dans le dossier de *Recherches sociographiques* intitulé « Littérature et société canadiennes-françaises » (« Les milieux sociaux dans le roman canadien-français contemporain », vol. V, n° 1-2, 1964, p. 123-144).

5 Herb Wyile, *Anne of Tim Hortons: Globalization and the Reshaping of Atlantic-Canadian Literature*, Waterloo, Wilfrid-Laurier University Press, 2011, 279 p.; Jody Mason, *Writing Unemployment: Worklessness, Mobility, Citizenship in Twentieth-Century Canadian Literature*, Toronto, University of Toronto Press, 2013, 258 p.

apparaît cependant en décalage avec la production littéraire globale, dont l'étude attentive montre un intérêt variable mais persistant pour cette question, du « roman social » des années 1950 au très récent *Querelle de Roberval*, en passant par un certain nombre de romans historiques des années 1990 et 2000.

Le roman de Lambert n'est certainement pas le premier de la littérature québécoise à être qualifié de « fiction syndicale » : dix ans avant lui, le roman *Falcon Mines*⁶ se présentait comme un « thriller syndical ». Soixante ans avant lui, *Les vivants, les morts et les autres*⁷ de Pierre Gélinas est perçu dans la critique comme « un document sur le syndicalisme des bûcherons, sur le congrès communiste à Toronto, sur le climat des manufactures montréalaises : toutes choses intéressantes certes en soi, mais peut-être pas assez dépassées dans leurs transpositions littéraires⁸ ». Cette remarque de Guy Robert dans *La Revue dominicaine* en 1960 signale l'un des enjeux des représentations du travail, soit la difficulté, rencontrée ici dans le roman de Gélinas, de transcender le simple « reflet » de la réalité, le caractère attendu des choses : pour « intéressants » que soient le syndicalisme et le Montréal industriel, leur « transposition littéraire » ne réussirait pas à les faire gagner en complexité. Cette « superficialité » de la représentation du travail, qui confine parfois au cliché et au stéréotype, apparaît comme une des dimensions récurrentes des « esthétiques démocratiques⁹ ». Comme l'écrit Nelly Wolf dans *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, ces écritures constituent la plupart du temps une « littérature du cliché¹⁰ » : la « production massive » de clichés, qui clôturent le sens, et le langage, qui marginalise ou intègre l'ouvrier sur le mode de l'altérité (différence entre le niveau de langage de la narration et celui des dialogues, utilisation de guillemets, passages explicatifs sur les mœurs ouvrières, etc.), en constituent les traits importants. « Tout laisse donc à penser qu'on s'acquitte à l'égard de la culture ouvrière d'un devoir de représentation sans vraiment se donner les moyens de cette représentation¹¹ », sans en proposer un traitement littéraire complexe. Le roman ne ferait donc pas réellement de place aux classes ouvrières, conscient des « risques de déclassement liés aux thèmes populaires¹² » ou contraint par un discours politique qui limite les possibles de la représentation, son potentiel dialogique¹³.

Ces représentations seraient ainsi la plupart du temps « cadrées » par ce qui est possible, attendu ou permis de dire sur elles. Dans cette optique, très récemment,

6 Philippe Jean Poirier, *Falcon Mines*, Montréal, Marchand de feuilles, 2007, 168 p.

7 Pierre Gélinas, *Les vivants, les morts et les autres*, Montréal, Cercle du livre de France, 1959, 314 p.

8 Guy Robert, « Littérature comparée 1959 », *La Revue dominicaine*, mars 1960, p. 85 ; l'auteur souligne.

9 Nelly Wolf, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 1990, p. 38. Nelly Wolf les définit comme des esthétiques qui sont pour le peuple, par le peuple ou alors à propos du peuple ; à ce titre, le réalisme serait une de ces esthétiques démocratiques. Le « peuple » se réfère dans ce cas-ci aux classes populaires, en particulier à la classe ouvrière. Ces esthétiques interrogent le partage entre élitisme et démocratie et, dans le corpus étudié par Wolf, montrent « une lutte entre les forces sociales pour la redistribution des champs d'expression » (*ibid.*, p. 44).

10 *Ibid.*, p. 89.

11 *Ibid.*, p. 86.

12 *Ibid.*, p. 55.

13 *Ibid.*, p. 95-96.

Isabelle Kirouac Massicotte¹⁴ s'est intéressée aux représentations de l'ouvrier, en particulier du mineur, et à ce qu'elle nomme l'« imaginaire minier » dans la littérature contemporaine (1981-2005) du Nord de l'Ontario et de l'Abitibi. Elle explore notamment l'hypothèse « que le chronotope de la mine, en tant que superstructure narrative, limite les possibles de la fiction en générant des représentations similaires d'une œuvre à l'autre et d'un corpus à l'autre¹⁵ ». Elle avance que « le chronotope minier cantonne les personnages dans une fonction bien spécifique et semble rendre impossible toute complexité psychologique¹⁶ ». Aussi bien dire que le travailleur minier fictif se présente souvent comme un « stéréotype », dont un certain nombre de traits peuvent être récurrents d'une œuvre à l'autre¹⁷.

Les représentations du travail (minier, industriel, ouvrier, rural, etc.) constituent une des formes constituantes des « esthétiques démocratiques » dont parle Wolf ; elles problématisent l'« espace démocratique » que la « classe ouvrière » occupe dans la littérature et dans l'imaginaire social québécois. Alors que le travail est au Québec souvent, historiquement, représenté sur le mode du cliché et du stéréotype, je fais l'hypothèse que certains romans de la dernière décennie proposent des représentations du travail ouvrier qui, tout en s'inscrivant dans un espace stéréotypé, en modifient plusieurs dimensions, les faisant échapper du même coup au cliché. Autrement dit, des récits comme *Querelle de Roberval*, et différemment de *La mémoire du papier*¹⁸ par exemple, en radicalisent certains aspects, déplaçant la représentation tout en la renouvelant. Cet article propose donc un parcours double, d'abord historique, des enjeux et dénominations des « esthétiques démocratiques » depuis 1940 ; ensuite, sociocritique, des œuvres de Tremblay et de Lambert.

14 Isabelle Kirouac Massicotte, *Des mines littéraires. L'imaginaire minier dans les littératures de l'Abitibi et du Nord de l'Ontario*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2018, 267 p. Elle analyse un corpus contemporain varié avec une perspective géocritique et à l'aide de la notion bakhtinienne de « chronotope ». Elle fait entre autres l'hypothèse que ces œuvres « peuvent être considérées comme précurseurs du mouvement de la régionalité » (*ibid.*, p. 13). Pour elle, « le paradigme minier a donc une importance symbolique au sein de nombreuses œuvres de ces littératures, mais la prégnance des mines dans ces imaginaires est aussi attribuable à l'origine strictement minière de plusieurs villes » (*ibid.*, p. 15). Or, l'étude de Kirouac Massicotte ne tient pas compte des contextes de production des œuvres, non plus de leurs genres spécifiques et de ce qu'ils impliquent sur le plan des modalités des représentations.

15 *Ibid.*, p. 22.

16 *Ibid.*, p. 21.

17 Cette représentation, pour Kirouac Massicotte, est nettement héritée de l'imaginaire minier européen romantique et naturaliste, dont *Germinal* de Zola serait l'emblème. Voir aussi Robert Morissette, *La vie ouvrière urbaine dans le roman canadien-français (1945-1960)*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1970, 168 f. Morissette, qui a lu et catégorisé 227 romans, mais a exclu le travail de la terre, le travail de bûcheron ou de colon, signale que « la lecture de ces romans nous laisse le sentiment que les ouvriers sont des êtres minables, sans importance et qu'ils travaillent tous dans des conditions misérables et malpropres ». Il remarque que, dans la plupart des cas, le travail industriel n'est jamais le lieu ou le « mode d'expression de soi » : être ouvrier, c'est « [un] nom et [une] fonction » (*ibid.*, f. 22), mais pas une identité. Le corps (les mains sales, le passant anonyme dans la foule) et le déplacement, signes de la mobilité et de la modernité urbaines, sont d'après ses recherches des traits dominants de leur représentation.

18 Nicolas Tremblay, *La mémoire du papier*, Montréal, Lèvesque éditeur, coll. « Réverbération », 2016, 187 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MP* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

LES « ESTHÉTIQUES DÉMOCRATIQUES » AU QUÉBEC : ESSAI DE TYPOLOGIE

La critique désigne de différentes manières les romans qui mettent en scène la classe ouvrière et les vies industrielles. Des recherches dans les revues et les journaux québécois numérisés¹⁹ avec une série de termes entre 1940 et 2020 permettent de saisir comment le discours journalistique, avec les limites qui sont celles des outils en ligne de BAnQ, qualifie les « esthétiques démocratiques » et éclairent les romans qui s’y rattachent. Les dénominations qui font référence explicitement à un roman politique (« prolétarien » [12 occurrences], « syndical » [2], « capitaliste » [2], « industriel » [5], « communiste » [2], « socialiste » [3], « marxiste » [2], « ouvrier²⁰ » [17]) sont peu nombreuses et demeurent peu usitées après les années 1970, même chose pour les termes « littérature prolétarienne » (29), « littérature populiste » (13) et « littérature ouvrière » (15). Même *Le feu dans l’amiante* de Jean-Jules Richard, un roman à l’esthétique socialiste²¹ dont la première partie a été publiée en feuilleton dans l’hebdomadaire communiste *Combat*²² en 1954-1955, n’est pas présenté comme un roman prolétarien, mais comme un « reportage » sur la grève d’Asbestos²³ de 1949 ou

19 Les résultats sont issus de recherches avec le moteur de base de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ). Le répertoire de revues et journaux numérisés n’est pas exhaustif et regroupe des publications telles que *Le Jour*, *Le Devoir*, *La Presse*, *Le Soleil*, *Le Nouvelliste*, *L’Avenir du Nord*, *Le Progrès du Saguenay*, *La Revue dominicaine*, *Relations*, *L’Action catholique*, *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, *Le Clairon*, *le Front ouvrier*, *le Photo-Journal*, *La Tribune*, *Parti pris*, *L’Action populaire*, *Le Soleil du Saguenay-Lac-Saint-Jean*, *Progrès-Dimanche*, *Le Canada*, *La Nouvelle Relève*, *Lectures*, *L’Autorité*, *Maintenant*, *Ici Radio-Canada* et *L’Œil régional*. Ajoutons que le moteur de base a ses limites, n’autorisant que la « recherche de proximité » et non la recherche « plein texte ».

20 Les romans qui donnent une importance diégétiquement suffisante au travail, au syndicalisme et à la classe ouvrière, aujourd’hui oubliés, sont en général qualifiés de romans sociaux : ainsi les livres de Jean-Jules Richard, Jean Hamelin, Roger Fournier, Guy-Marc Fournier, Paul Villeneuve, Gilles Raymond. Outre *Bonheur d’occasion* qui domine les résultats, peu d’œuvres d’écrivaines québécoises sont perçues comme des « romans sociaux ». Au tournant des années 2000, *Les faux fuyants* et *L’œil de Marquise* de Monique LaRue sont présentés par certains critiques comme des « romans sociaux ».

21 Jean-Jules Richard, *Le feu dans l’amiante*, Montréal, Chezlauteur, 1956, 287 p. Le roman a été réédité en 1971 (Montréal, Réédition-Québec, 1971, 212 p.), mais dans une version substantiellement remaniée qui en modifie nettement la portée politique. Je parlerai ailleurs de cette réécriture ainsi que de Richard, qui est un personnage assez intéressant : libraire chez Henri Tranquille où il côtoie notamment les automatistes, compagnon de route qui assiste au Congrès de la paix de Varsovie en 1950, proche du communiste Pierre Gélinas, puis Grand Ancêtre pour certains collaborateurs de *Parti pris*, Richard a une vie plus intéressante que son œuvre littéraire. Les livres qu’il publie au début de sa carrière — *Neuf jours de haine*, *Ville rouge*, *Le feu dans l’amiante*, voire *Journal d’un hobo* — dépassent de loin, sur le plan de la qualité littéraire, ceux qu’il publie dans les années 1970 (*Faites-leur boire le fleuve*, *Carré Saint-Louis*, etc.).

22 Lancé en 1946, il est fermé en 1948 en vertu de la loi du cadenas ; l’impression du journal est alors délocalisée à Toronto et la rédaction du journal est considérablement réduite (Pierre Gélinas, Gui Caron, Oscar Roy). L’écrivain et ancien chroniqueur au *Jour* Pierre Gélinas, d’abord secrétaire à la rédaction, en devient le directeur en 1948. Pour un portrait du Gélinas militant et écrivain, voir la préface de Jacques Pelletier à la réédition des *Vivants, les morts et les autres* (« Un roman révolutionnaire », *Trois-Pistoles*, Éditions Trois-Pistoles, 2010, p. 11-34), ainsi que ma postface à la réédition de *L’or des Indes*, « Pierre Gélinas et son temps » (Montréal, Nota bene, coll. « Allias poche », 2020, p. 269-300).

23 La grève d’Asbestos en 1949 constitue une sorte de « lieu de mémoire » de la « culture ouvrière » au Québec. La parution du collectif dirigé par Pierre Elliott Trudeau, *La grève de l’amiante*, la même année que le roman de Richard, a certainement contribué à cela. Dans *Les ouvriers* de Guy-Marc Fournier, le « vieux » militant Alexandre David, dont l’autorité est reconnue par tous, est réputé avoir fait la grève à Asbestos (Montréal,

comme un « roman social ». Le « roman populiste » (102) connaît une certaine fortune, désignant pour l'essentiel les gagnants du Prix du roman populiste²⁴, certains romans ou films français et occasionnellement quelques romans canadiens-français²⁵, dont l'œuvre de Claude Jasmin. Après 1996²⁶, on ne retrouve aucune occurrence d'un tel roman dans les revues et les journaux québécois numérisés. Une fraction seulement de ces résultats de recherche désigne des romans canadiens-français et québécois.

Pour parler des « esthétiques démocratiques », le « roman social » (et non la « littérature sociale », qui désigne autre chose) apparaît comme la « catégorie critique » la plus usuelle (avec 251 occurrences), constante et opérante, encore que peu fréquente et non dominante sur les 80 années recensées. Les représentations qu'elle « regroupe » sont celles du travail, des « petites gens », de la pauvreté, des mœurs populaires, de ce que je nomme les « vies industrielles ». Certains récits ou romans qui les représentent ne se retrouvent pas dans ces résultats, signe également que d'autres « catégories critiques » sont possibles. Alors que les dénominations ci-dessus semblent coûteuses sur le plan symbolique (et politique) tout au long cette période (1940-2020), le « roman social » n'apparaît pas de prime abord lié à une perspective politique particulière. Certes, il évoque par son adjectif une dimension « collective », mais celle-ci peut ou non s'actualiser en critique sociale. Que le roman ainsi qualifié prenne davantage le parti de la description ou de la critique n'est pas *a priori* un critère d'inclusion ou d'exclusion. Le roman social ne désigne pas nécessairement un roman qui représente de manière importante le travail manufacturier ou en usine. Fait intéressant à noter, lorsque c'est le cas, le roman social se situe dans un cadre plus fréquemment rural qu'urbain, signe que la modernité « industrielle » (changeante) n'est pas toujours liée à la ville ; l'industrie du bois et des pâtes et papiers est à ce titre largement représentée. Roman régionaliste, roman de mœurs urbaines, roman politique ou roman noir : le « genre » du roman social se modifie cependant au fil du temps, non sans conflits²⁷.

Pierre Tisseyre, 1975, p. 57.) Dans une autre perspective, Jacques Rouillard a bien montré que cette grève n'a pas été l'occasion de gains syndicaux particuliers ; voir « La grève de l'amiante, mythe et symbolique », *L'Action nationale*, vol. LXXXIX, n° 7, septembre 1999, p. 33-43.

24 Les gagnants sont annoncés dans les journaux au tournant des années 1950 et 1960, et durant toute la décennie 1950. Les romanciers français Armand Lanoux, Bernard Clavel, Henry Troyat, et Eugène Sue sont les plus fréquemment associés au « roman populiste ».

25 Le professeur de littérature Réginald Hamel fait paraître en 2005 un petit livre sur *Une écriture prolétarienne de droite*, qu'il nomme aussi, de manière indistincte, « populiste ». Son étude s'intéresse essentiellement aux romans de l'entre-deux-guerres publiés par Édouard Garand et par les Éditions Police-Journal, dont *Jules Faubert, roi du papier* d'Ubaldo Paquin, « le premier romancier à avoir situé ses romans dans le monde de la finance, de la politique et du journalisme » (cité dans Lucie Côté, « Le roman de la ville... des années vingt », *La Presse*, dimanche 29 décembre 1991, p. C4). Voir aussi Réginald Hamel, *Une écriture prolétarienne de droite*, Montréal, Éditions Maxime, 2005, 72 p. Le livre comporte une traduction chinoise de Nande Yan.

26 On retrouve le terme, connoté négativement, dans un article sur le roman *Laurence* de France Théoret : « Avec la même matière, elle aurait pu, prétend-elle, faire un roman populiste. Elle se corrige : "Populaire plutôt, vous avez raison." » Citée dans Hervé Guay, « L'argent mène le monde », *Le Devoir*, samedi et dimanche 9-10 novembre 1996, p. D5.

27 L'étude des enjeux de légitimation et des conflits symboliques m'amènerait vers une analyse transhistorique du champ littéraire québécois que ne me permet pas le cadre de cet article.

Pourquoi, dans ce cas, Alain Roy, comme d'autres avant lui, estime que le roman social ou qui mettrait en scène des rapports de pouvoir et de classe est rarissime en littérature québécoise? Les années 1950 peuvent à mon sens éclairer en partie la persistance de ce que je nomme le «récit de l'absence» autour de ce type de roman. À partir des années 1940 et 1950 (et avant), l'étude, la description et la documentation du «milieu» canadien-français sont fortement encouragées et dési-rées (voire appelées²⁸), tant dans les sciences sociales en voie de disciplinarisation que dans le discours culturel, en littérature autant qu'à l'Office national du film²⁹ et qu'à la télévision. Ce «milieu» se réfère à la fois à la ville, où vit une majorité de Canadiens français, et aux manufactures où ils travaillent, mais aussi au milieu rural, à la forêt, aux agriculteurs et aux bûcherons³⁰. *Le roman régionaliste aux États-Unis (1913-1940)*³¹ du critique Harry Bernard apparaît sous sa plume comme un «roman social», qui représente tant la grève des forestiers que celle des ouvriers du textile, éclairant et participant de ce fait à l'histoire. On comprend comment les romans «du travail» ou qui proposent des représentations de l'industrie au sens large peuvent se situer à la frontière du roman «des villes» et du roman «régionaliste» dans ces années, tous deux se réclamant d'une «écriture du peuple³²».

La période de l'après-guerre, marquée par une industrialisation galopante et son corollaire, une syndicalisation tout aussi importante, se distingue aussi par ses publications plus nombreuses de romans sociaux, dont l'œuvre de l'écrivain Jean-Jules Richard est à mon sens exemplaire dans l'histoire littéraire québécoise. Or, on remarque une «désaffection³³» progressive pour ce type de roman social, qui aurait partie liée avec un «rejet du régionalisme»: «En rejetant le roman régionaliste, on

28 Les «études de milieu» qu'ont proposées les sociologues Léon Gérin (à la suite de Frédérique LePlay), Horace Miner et Everett C. Hugues, dans la lignée de la sociologie savante de l'École de Chicago (Robert Park, qui a étudié avec John Dewey), ont connu une grande diffusion. *Le French Canada in Transition* de Hugues, paru en 1943 en anglais et en 1944 dans la traduction de Jean-Charles Falardeau, a longuement alimenté les débats de l'époque autour de la *folk society* canadienne-française. Du côté de la littérature, plusieurs voient comme une faiblesse «l'incapacité» des œuvres à «témoigner» du milieu. Dans un numéro de *La Revue dominicaine* consacré à «Notre littérature, image de notre milieu» en 1960, l'écrivain Maurice Gagnon regrette que la littérature ne reflète pas le milieu: «vous n'apprendrez pas à nous connaître par nos livres», dit-il (*Revue dominicaine*, juillet-août 1960, p. 14). Le milieu, qui se définit selon lui par l'économie, la géographie, l'homme, l'histoire, la politique, les mœurs et leur évolution, ne se retrouve nulle part (*ibid.*, p. 9-10).

29 Dans les années 1950, les médias autres que la littérature — les téléromans, radioromans, l'ONF — ont mobilisé les représentations de la vie économique que la littérature aurait, à mon avis, soit boudées, soit été incapable de concurrencer.

30 Certains romans régionalistes des années 1930 et 1940, réédités dans les années subséquentes, comme *La rivière solitaire* de Marie Le Franc, *Les beaux jours viendront* d'Henri Beupray, republié en format bande dessinée par le *Front ouvrier* en 1944-1945, sont par exemple qualifiés de «romans sociaux» en ce qu'ils placent l'action principale dans le milieu social particulier du camp de bûcherons.

31 Harry Bernard, *Le roman régionaliste aux États-Unis (1913-1940)*, Montréal, Fides, coll. «L'Hermine», 1949, 387 p. Le travail ne serait ainsi pas davantage le fait de romans urbains que de romans régionalistes.

32 J'ai développé cette idée dans ma thèse notamment («La vie économique dans le roman québécois [1956-1983]: représentations, histoire et pratiques», thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2020, 336 f.).

33 Ainsi il aurait été, en d'autres termes, plus «coûteux» de défendre à l'époque le roman social, puisque lié à une certaine *gauche* marginale (le journal *Combat*, notamment) et à des formes dont on voulait se distancier (régionalisme). Voir Jacques Michon, «Introduction», Jacques Michon (dir.), *Structure, idéologie et*

rejetait par le fait même le roman social qui décrivait nécessairement une société, qui créait un régionalisme, une reconnaissance sociale³⁴. » Il y a là, il me semble, une explication au sentiment de la critique qu'il n'existe pas, en littérature québécoise, de romans qui parlent des classes sociales, du travail, de la vie économique. On les retrouve usuellement dans cette forme, qui a aussi partie liée, dans le discours critique, avec le « reportage ».

Certes, ce sont aussi des romans qui, souvent, proposent des scénarios attendus, des personnages sans complexité (à l'exception de certains personnages féminins), une thèse plus ou moins soutenue. La nature « documentaire » des représentations du travail proposées (ouvriers, mineurs, soldats³⁵, agent d'assurance) constitue à la fois, dans la critique de première réception, toute la « valeur » de ces œuvres, mais explique aussi leur difficulté à accéder pleinement au titre d'œuvre *littéraire*. Est-ce à dire, avec Roger Duhamel — cité en exergue de cet article —, qu'il n'existe pas de roman en *-iste*, ou qu'il s'agit, le cas échéant, de « mauvaise littérature³⁶ » ? En d'autres termes, comme le dit Gilles Marcotte à propos de *La bagarre* de Gérard Bessette, « [en] un certain sens, [c']est un roman raté précisément parce que Bessette a essayé de faire un roman qui traitait des capitalistes et des syndicalistes. Le mouvement essentiel du récit va aujourd'hui dans un tout autre sens³⁷ ».

Le roman « du peuple » est « conscient des risques de déclassement » comme l'écrit Wolf : les écrivains qui le pratiquent peuvent être marginalisés par leur choix esthétique (ne jamais accéder au titre d'écrivain, publier dans une maison engagée, pratiquer un genre considéré comme populaire, etc.) ou revendiquer cette marginalité comme refus des règles du champ littéraire, ce qui explique en partie leur disparition (pour la plupart) de l'histoire littéraire. Dans les années 1980, la parution de quelques romans « engagés » interroge le critique Jacques Pelletier : y aurait-il « renaissance du roman social³⁸ » ? Aussi enthousiaste soit-il, Pelletier ne manque pas de souligner le défi que représentent les romans qui explorent les rapports au réel et au politique, celui, ancien, de transcender la thèse. Ainsi le roman de Gilles Raymond, *Un moulin, un village, un pays*, sur la ville de Donnacona et l'entreprise Domtar, est « sans doute » un échec littéraire³⁹ : « Tous ces personnages sont décrits en termes

réception du roman québécois de 1940 à 1960, Sherbrooke, Département d'études françaises de l'Université de Sherbrooke, coll. « Cahiers d'études littéraires et culturelles », 1979, p. 9.

34 Richard Berger, « Contribution à une constitution du texte (romanesque) des années 1940 et 1950 », Jacques Michon (dir.), *Structure, idéologie et réception du roman québécois de 1940 à 1960*, p. 49.

35 L'expérience de la guerre est un dénominateur commun des militants syndicaux fictifs de plusieurs romans des années 1950-1960 et un marqueur de compétence dans l'affrontement avec les autorités policières ; inversement, les romans « de guerre » interrogent souvent le travail et la vie économique, le premier qualifiant tout de suite le personnel romanesque. C'est le cas par exemple du bûcheron Lagacé, que l'on retrouve dans la scène d'ouverture des *Vivants, les morts et les autres* de Gélinas : « Le sergent parachutiste renaissait en lui et, en même temps, l'homme véritable. Depuis la guerre, incapable de se fixer, orgueilleux et cynique devant son destin monotone, il se transformait dans l'action. » (Pierre Gélinas, *Les vivants, les morts et les autres*, p. 45.) Voir aussi, pour le cas inverse, Maurice Gagnon, *Les chasseurs d'ombres*, Montréal, Cercle du livre de France, 1959, 279 p.

36 Roger Duhamel, « Le témoignage de notre littérature », p. 18.

37 Cité par Conrad Bernier, « Notre roman prend des risques énormes », *La Presse*, samedi 2 octobre 1967, p. 2.

38 Jacques Pelletier, « Renaissance du roman social ? », *Voix et Images*, vol. VIII, n° 2, hiver 1983, p. 371-377.

39 *Ibid.*, p. 374.

extrêmement schématiques, comme des figures, des rôles occupant des places bien précises dans le système social mais à peu près jamais dans leur complexité d'êtres vivants⁴⁰. » La figure de l'ouvrier ne réussirait que rarement à s'émanciper de son stéréotype à casquette, blême dans le tramway qui le mène de son appartement misérable à l'usine, adepte de la taverne et méfiant envers les syndicats.

En 1988, *L'ombre de l'épervier* de Noël Audet, « roman social mais aussi historique, grâce à la documentation pertinente ajoutée à [s]es propres souvenirs⁴¹ », connaît un franc succès commercial avec son histoire d'amours gaspésiennes et de pêcheurs qui luttent contre l'exploitation⁴². Il semble que ce soit de ce côté (celui du roman historique), ainsi que du côté du roman policier (ou noir), que s'affirme la dimension « sociale » du récit québécois, les occurrences des années 1990, 2000 et 2010 allant en ce sens. Sans faire l'inventaire de celles-ci, je citerais l'écrivain de polar Martin Michaud : « Le roman policier est un genre extrêmement complet. Si Balzac vivait en 2015, je pense qu'il écrirait du policier, soutient Martin Michaud. Le roman policier, c'est un roman social, finalement⁴³. » On peut penser que ces deux genres rejouent la logique du stéréotype qui définit l'espace de la classe ouvrière dans le roman québécois. Voyons maintenant en quoi les romans à l'étude, *La mémoire du papier* et *Querelle de Roberval*, s'en distinguent ou non.

LA MÉMOIRE DU PAPIER : STÉRÉOTYPE ET REPRÉSENTATIONS DU TRAVAIL

Au tournant de la décennie 2010, une série de romans portant sur le travail et l'économie sont publiés, nous permettant de repenser ou de revoir les modalités du « devoir démocratique » dont parle Nelly Wolf. Si son étude concerne un corpus français du XIX^e et du début du XX^e siècle, son propos est à mon sens opératoire pour les « esthétiques démocratiques » en général. Elle signale notamment que ces esthétiques répondent la plupart du temps à une « matrice » narrative, qui comporte un répertoire défini de situations et de figures⁴⁴. Dans cette optique, le roman *La mémoire du papier* de Nicolas Tremblay (2016) me permet d'aborder certains enjeux des représentations du travail, parmi lesquels les stéréotypes, la dimension documentaire, la

⁴⁰ *Ibid.*, p. 373.

⁴¹ Noël Audet, cité dans Réginald Martel, « Dire notre façon d'habiter le monde », *La Presse*, samedi 22 octobre 1988, p. K1 et p. K7. Le critique cite les chiffres de vente de *L'ombre de l'épervier* : environ 5000 exemplaires pour les deux premiers tirages, 3000 pour le troisième tirage, et 50000 exemplaires vendus par Québec-Loisir (*ibid.*, p. K7). Le roman *La parade*, d'Audet, paru en 1984, est pareillement conçu comme un roman politique et social, quoique caricatural ; voir Réginald Martel, « La chronique du temps fou », *La Presse*, samedi 5 janvier 1985, p. E2.

⁴² La réception journalistique en fait un roman social, tout comme les romans historiques de Jean-Alain Tremblay (*La nuit des Perséides* [1989] et *La grande chamaille* [1993]) sur les luttes ouvrières au Saguenay au début du XX^e siècle. Situés environ à la même époque, les romans *L'enfant-cigarier* (1999) et *Les demoiselles aux allumettes* (2005) de Marie-Paule Villeneuve s'intéressent également au travail en usine.

⁴³ Martin Michaud cité dans Isabelle Houde, « Une littérature "moderne et intelligente" », *Le Soleil*, samedi 11 avril 2015, p. A3.

⁴⁴ Nelly Wolf, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, p. 72.

trame amoureuse comme vecteur narratif et le « genre » fantastique. Quel espace est-il donné à la vie et à la mémoire ouvrières ? Comment les pratiques militantes et le travail sont-ils représentés ?

Publié chez Lévesque éditeur en 2016, *La mémoire du papier* de Nicolas Tremblay met en scène Philippe, ouvrier d'une usine de pâtes et papiers de Cantonville⁴⁵, chef syndical qui doit affronter une série de problèmes, à commencer par la mort de son collègue Goric Valenski et son propre alcoolisme destructeur. En deuil de sa femme, Marie, professeure de littérature qui travaillait sur des projets secrets impliquant l'intelligence des machines, Philippe est confronté au retour de l'ouvrier décédé (zombie) et au dérèglement général de l'ordre habituel des choses : retour fantomatique de sa femme, machines (télévision, téléphone, lecteur de cassettes) qui prennent vie, colère et morosité du zombie Valenski, etc.

Le livre s'amorce sur cet incipit : « Le corps qui flottait dans le bassin de sédimentation avait causé un grand émoi. Le silence général qui régnait dans l'usine trahissait notre inquiétude. » (*MP*, 11) On comprend que la mort de Valenski (dont le grand-père russe a fui Staline) fait craindre le pire aux ouvriers comme au patron, un anglophone colérique et paternaliste nommé William Cooke : la fermeture de l'usine et la perte des emplois, le vieux spectre du chômage que connaît trop bien Cantonville. Or, si l'enjeu dramatique semble au départ être lié au milieu du travail, il tourne davantage autour de la relation de Philippe avec sa Marie disparue, dont les recherches sur les possibles de la création littéraire auraient créé un court-circuit dans le déroulement de l'histoire (passages métatextuels), et permis au passé de hanter le présent et de s'y réactualiser. Le contexte social qui fait des ouvriers les derniers remparts contre une modernisation affolante qui se passerait d'eux reste mince en comparaison du drame personnel de Philippe, qui ne réussit pas à atteindre une signification sociale particulière. Cela est représentatif de plusieurs romans du travail : tout se passe comme si la trame du travail était figée dans un répertoire, et que la trame amoureuse ou érotique permettait, par son potentiel dramatique, de faire « avancer » l'histoire.

À l'égal de ce à quoi on assiste dans une majorité de romans québécois sur le travail (incluant aux Éditions Parti pris⁴⁶), l'ouvrier est ici représenté « en tant qu'il est séparé⁴⁷ » : sur le plan linguistique, la narration est dans un français poli ; les dialogues ne témoignent pas d'un parler singulier à la classe ouvrière (joual ou autre). Si le roman fait toute la place à Philippe ainsi qu'à son collègue André brièvement, « les ouvriers » constituent un groupe anonyme qui ne montre aucune interaction entre ses membres ou avec son environnement, qu'on n'entend pas. On les retrouve en arrière-plan lors de certains événements « publics » : au salon funéraire, à l'usine au cours d'une réunion impromptue et conflictuelle, à la taverne. Que Philippe soit travailleur d'une usine de papier est important sur le plan symbolique davantage que

45 Il s'agit d'une référence directe à *French Canada in Transition* de Everett C. Hugues, qui situe son « étude de milieu » dans la ville de Drummondville, nommée pour les besoins de la monographie Cantonville.

46 Dans les récits des années 1960, l'utilisation du joual se retrouve la plupart du temps dans les dialogues sans « pénétrer » la narration.

47 Nelly Wolf, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, p. 34.

dramatique, à l'image de l'origine paysanne⁴⁸ de sa femme, qui étudie des livres et des machines « médiumniques », et du métier de leur fils, un artiste contemporain qui invente des machines inutiles⁴⁹. Philippe incarne surtout un ordre ancien, un monde où le travail a une dimension filiale, immémoriale, sur le point d'être bouleversé⁵⁰. Le travail ouvrier est dans ce cas-ci un marqueur économique et culturel dont la consommation d'alcool est un signe : « Je m'arrêtai en chemin dans le vieux quartier ouvrier, construit à proximité de l'usine⁵¹ (MP, 97) ; les travailleurs, mes camarades, fréquentaient la taverne Bernard », une institution où les événements de la journée sont discutés. Espace de subjectivation politique (de réunion politique, de discussion, de solidarité) et de consommation, la taverne est, dans les représentations littéraires, à la fois lieu commun (dans tous les sens) et lieu de mémoire, résidu de la culture ouvrière hétérosexuelle⁵² : « Je les regardais tous s'animer, emportés par notre virile camaraderie, tandis que la conversation prenait un ton de plus en plus farceur. » (MP, 98) L'alcoolisme de Philippe et son désir de retrouver à la taverne la solidarité perdue avec « ses hommes » au travail sont les signes d'une culture ouvrière dans sa dimension la plus attendue ou superficielle, voire folklorique.

Il y a bien, dans *La mémoire du papier*, un discours sur le travail, sur l'industrie des pâtes et papiers, que négligerait le gouvernement, indifférent au sort des régions qui en dépendent depuis le début du XIX^e siècle⁵³. Tout le chapitre sept fait d'ailleurs figure d'aparté historique (on en retrouve aussi ponctuellement au fil du roman), dimension documentaire que jouent les remerciements et les mentions des « recherches sur l'industrie papetière » (MP, 187). La vie quotidienne est évoquée par l'entremise du « quartier ouvrier », aussi ennuyant et monotone (sans surprise) que les jours pauvres et répétitifs de ceux qui l'habitent : « D'un bungalow à l'autre, d'une rue à l'autre, tout se ressemble. Comme dans une tapisserie, les motifs du

48 Un court passage raconte l'enfance terrible de Marie sur une ferme : « L'autorité des adultes sur la ferme la soumettait à un éternel travail pénitent. » (MP, 79)

49 « J'avais vécu avec des machines qui décuplaient ma force de travail. Lui, il produisait, dans sa manufacture, de nombreuses machines ingénieuses en pure perte, comme un enfant qui assemble des blocs. » (MP, 33)

50 « Ces paysans d'un autre âge subissent eux aussi les effets de la récession et sont inadaptés comme nous, les ouvriers, à la révolution qui s'annonce. » (MP, 27)

51 « Mais, en cette journée de bouleversements, mon entrée dans la taverne créa un malaise parmi les ouvriers. Visiblement, on discutait de l'événement à toutes les tables, personne ne jouait au billard ni ne regardait les postes de télévision, qui diffusaient un match de hockey. » (MP, 97) ; « Je reviens à la maison soulagé, heureux de mon rapprochement avec mes hommes ; j'étais aussi passablement éméché. » (MP, 99)

52 L'étude menée par Anouk Bélanger et Lisa Sumner est à cet égard passionnante : « D'agora politique de la classe ouvrière à espace de sociabilité réservé aux hommes, mais toujours lieu de consommation, la taverne constitue un lieu privilégié où l'on peut observer comment des changements d'ordre social, économique et politique s'articulent sur le terrain de la culture populaire. » Anouk Bélanger et Lisa Sumner, « De la Taverne Joe Beef à l'Hypertaverne Edgar. La taverne comme expression populaire du Montréal industriel en transformation », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. IX, n° 2, 2006, p. 29.

53 Les forestiers sont largement représentés dans les romans sociaux. Jacques Allard, dans son étude du roman des années 1950, note ainsi que « les majoritaires du réel (ouvriers et agriculteurs) se retrouvent minoritaires » dans l'espace fictif du roman de cette décennie. L'importance — narrative, mythique, discursive, diégétique — de la forêt dépasserait l'importance proprement économique de l'activité forestière ou la simple référence agricole : elle montrerait plutôt une « alliance idéale des intellectuels et des forestiers, à l'encontre des élites traditionnelles (prêtres et médecins) ». Jacques Allard, *Le roman du Québec : histoire, perspectives, lectures*, Montréal, Québec/Amérique, 2000, p. 106-107.

paysage se répètent, les maisons et les cours identiques, les voitures, les trottoirs, l'asphalte pâli.» (MP, 25) On ne « voit » d'ailleurs pas les ouvriers travailler : dès la mort de Valenski, l'usine est à l'arrêt pour une durée indéterminée. À l'instar des vieilles images zoliennes, les représentations de l'usine s'inscrivent alors dans une tonalité romantique, archaïque, qui fait de celle-ci une bête infatigable et fascinante : « Lourds et froids, le fer et l'acier qui composent la structure de la bête remplacent la faible vigueur des bras. L'usine produit en masse d'énormes rouleaux de papier blanc couché, et jamais elle ne se fatigue⁵⁴. » (MP, 83)

Le militantisme, tant syndical que « communiste » (par la bande), occupe un certain espace, mais ces deux mouvements sont aussi mal négociés que mal perçus. Le premier passage évoquant le rôle de chef syndical de Philippe fait état de son « manque de conviction, l'enthousiasme et la combativité des belles années n'y étant plus. [Il] devenai[t] par-dessus le marché pessimiste et neurasthénique... tout en [s]e consolant avec la bouteille » (MP, 15). Ce « rôle » assoit l'autorité de Philippe sur « ses hommes », sans plus ; il lui donne la fonction de « porte-parole » et justifie « diégétiquement » qu'il soit concerné par cette histoire bizarre. Il n'est d'ailleurs pas anodin que le mort du roman soit Goric Valenski, un pseudo-communiste dont on apprend qu'il vivait, avant sa mort, dans la paranoïa : « Il se sentait surveillé, présumant qu'on le prenait à tort pour un espion socialiste et un émule de Lénine infiltré dans une usine québécoise pour fomenter une révolution ouvrière et instaurer la dictature du prolétariat. » (MP, 20) « Bolchevik raté » (MP, 90) selon un Philippe assez antipathique, Valenski « ressuscite », au grand désarroi des ouvriers et de Philippe, qu'il accuse d'être « déloyal » et « corrompu par l'argent » (MP, 90). Si l'accident ou la maladie professionnelle permet de « concilier des exigences de dramatisation minimale avec un témoignage sur les conditions de travail⁵⁵ », ce qui est évoqué ici, en plus des difficultés de l'industrie du bois, c'est un vieux cliché rouge : celui du communiste (ou du militant révolutionnaire) dont la « foi » politique est un marqueur d'exclusion générale. Même dans les œuvres d'écrivains proches des mouvements politiques (dont certains auteurs des Éditions Parti pris, dont Pierre Gélinas), les militants politiques et les révolutionnaires, quasi toujours orphelins, sont perçus comme de nouveaux religieux, soit risibles, soit corrompus, soit moralement inquiétants.

La mémoire du papier mobilise ainsi une série de situations et de figures qui constituent la « matrice » des romans du travail : l'ouvrier alcoolique ou du moins porté sur la bouteille, la taverne comme lieu central, le quartier misérable et uniforme, le travail exigeant, le syndicalisme mal perçu, le communiste marginal, la dimension documentaire, l'amour (le drame amoureux) plus important que le travail⁵⁶. Si ce n'était de la dimension « fantastique » ou « science-fictionnelle » (les zombies, la machine médiumnique) et de la temporalité floue, comme « archaïque » (les

54 On retrouve des représentations similaires dans *Les soirs rouges* de Clément Marchand, *Le diable par la queue* de Jean Pellerin, *La ville inhumaine* de Laurent Girouard, comme dans *Falcon Mines* de Philippe Jean Poirier.

55 Nelly Wolf, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, p. 69.

56 Les feuilletons des années 1950 comme *IXE-13*, *L'as des espions canadiens* et *Diane, la belle aventurière* problématisent quant à eux les rapports entre travail et amour, l'un étant conditionnel à l'autre et inversement. Voir notamment : Marie-José des Rivières et Claude-Marie Gagnon, « Résumé du corpus », *Études*

années 1960? 1970?), on pourrait associer le roman de Tremblay à une écriture du travail industriel des années 1950 ou 1960. En s'éloignant du réalisme, qui est une des esthétiques démocratiques, *La mémoire du papier* interroge aussi ses formes: le « genre » ouvre l'espace stéréotypé, étrié même, à des possibles « imaginaires » inattendus, qui touchent cependant moins les représentations du travail et ses figures que la structure narrative⁵⁷.

QUERELLE DE ROBERVAL : LE CONTE CRUEL DE LA MÉMOIRE OUVRIÈRE

Le roman *Querelle de Roberval* de Kevin Lambert propose une « esthétique démocratique » différente, reprenant tout en les radicalisant certains stéréotypes. Il met en scène les grévistes de la Scierie du Lac Inc.⁵⁸, en particulier le beau Querelle, dont le désir détraque les esprits de Roberval. La grève suscite chez les employés comme dans les foyers de la petite ville une série d'événements et d'actions dont la violence augmente graduellement, jusqu'à culminer en un « syndicalisme de combat » (littéralement) et en un BBQ estival autour des patrons Ferland embrochés.

Contrairement à ce qui serait « attendu », le livre ne s'amorce pas avec le conflit syndical (qui, tout comme l'accident de travail, est un *incipit* habituel), mais s'ouvre sur « tous les garçons qui entrent dans la chambre de Querelle, qui font la queue pour se faire enculer, il les enfle sur un collier, le beau collier de jeunes garçons qu'il porte à son cou comme nos prêtres portent leurs chapelets ou nos patronnes leurs colliers de perles » (QR, 13). Entre ses « shifts » à l'usine, Querelle fait autorité auprès d'eux, il est « leur amant sublime, leur assassin fantasmé, leur bourreau merveilleux », les gratifiant de sa « verge longue et raide » et du « génie » de ses coups de bassin (QR, 15). Ainsi, la sexualité homosexuelle⁵⁹ (chose rare dans les romans de vies industrielles)

littéraires, vol. XII, n° 2, août 1979, p. 137-142, et Madeleine Godin, « La place du cœur chez Diane, la belle aventurière », *Études littéraires*, vol. XVI, n° 3, décembre 1983, p. 429-440.

57 Le roman de Tremblay est assez proche des livres de Jean-Pierre April, qui joignent souvent une fascination pour la machine à une critique politique appuyée. Avec Élisabeth Vonarburg, April est un des auteurs qui a le plus contribué à l'effervescence du genre science-fictionnel au Québec à la fin des années 1970 et au début des années 1980; voir entre autres *La machine à explorer la fiction* (Longueuil, Le Préambule, coll. « Chroniques du futur », 1980, 248 p.) et *Télétotalité* (LaSalle, Hurtubise HMH, coll. « L'arbre », 1984, 213 p.). Dans *Le Nord électrique* (Longueuil, Le Préambule, coll. « Chroniques du futur », 1985, 240 p.), April propose une dystopie anticapitaliste qui met notamment en relief l'exploitation et l'aliénation des travailleurs miniers.

58 Le roman *Les ouvriers* de l'écrivain saguenéen Guy-Marc Fournier, précédemment cité, se déroule également dans une scierie.

59 L'homosexualité est en effet absente, à l'exception de quelques livres publiés par les Éditions Parti pris dans les années 1960, maison qui fait le passage, à mon avis, d'une esthétique « socialiste » à la contre-culture. Ainsi, on retrouve la lesbienne Berthe dans *Le cassé* de Jacques Renaud (Montréal, Parti pris, coll. « Paroles », 1964, 126 p.), le bardache à l'identité sexuelle fluide dans *Journal d'un hobo. L'air est bon à manger* de Jean-Jules Richard (Montréal, Parti pris, coll. « Paroles », 1965, 292 p.), l'homosexuel Lulu, présenté « comme une fille » dans *Les cœurs empaillés* de Claude Jasmin (Montréal, Parti pris, coll. « Paroles », 1967, 135 p.), et des policiers qui se sodomisent dans *Le mal des anges* d'André Loiselet (Montréal, Parti pris, 1968, 63 p.).

de Querelle est la voie d'entrée du roman, lui dont la consommation des corps n'a d'égale que sa «réputation» à Roberval :

Querelle. Le mot circule, se monnaie, on se l'échange à mi-voix dans une allée du Rossy, on le grogne bien fort entre deux hot chicken au relais de motoneige, on n'a jamais vu le garçon, mais on tire son portrait comme on imagine les personnages de contes cruels et terrifiants que racontent nos cousins, l'été, sous la tente. (QR, 83)

Tout comme la grève, la vie sexuelle de Querelle déränge le cours normal des choses : toutes deux, par le caractère «public» qu'elles acquièrent, font «événement». Le personnage de l'ouvrier Querelle, à la «virilité» travaillée, ainsi que les trois garçons qui ont le nom de leur rang remettent en jeu les représentations habituelles de la sexualité «ouvrière» : dans la littérature québécoise, celles-ci, historiquement, associent le travailleur (ou le chômeur) et sa virilité perdue («colonisé») ou obtenue (homme indépendant des femmes) à la «qualité» de ses rapports hétérosexuels⁶⁰. Dans ce cas-ci, la «trame» sexuelle ne «domine» pas la trame «du travail», mais l'informe et la gauchit, l'homosexualité de Querelle n'étant pas confinée à son «troisième étage chauffé éclairé, pas grand, quelque chose comme un trois et demie» (QR, 16). Comme la chambre, l'usine et les réunions militantes sont en effet des espaces de désir⁶¹ : «À la scierie, il ne cache jamais son attirance pour les hommes, il raconte à qui veut l'entendre ses baisers les plus spectaculaires, les plus déconcertantes. Les gars de l'usine ont souvent une érection quand Querelle fait allusion à ses nuits [...]» (QR, 47) On bande au travail tout comme aux réunions syndicales (QR, 50), qui se tiennent — tradition oblige, dirions-nous — autour de pichets de bière à la taverne Mise au Jeu Bar le Sportif⁶². La violence qui marque d'emblée le conflit de travail ne se retrouve pas dans les scènes d'intimité de Querelle, dures et tendres, mais chez les trois garçons (le Premier, le Deuxième, le Troisième) auxquels l'absence de nom donne une dimension fantasmatique et fantomatique. Triade singulière au sein du groupe anonyme «des garçons» de Roberval, leurs «aventures» constituent la troisième trame narrative (avec Querelle et la grève) de *Querelle de Roberval*, que je n'aborderai cependant pas spécifiquement.

On retrouve les grévistes de la Scierie du Lac Inc. au deuxième chapitre («Assemblée générale»), sur le piquet de grève :

Les glaces s'éternisent sur le lac Saint-Jean, les chars passent vite sur la 169, le vent de décembre est pas d'adon, impitoyable, tu mettrais pas un chien dehors. *Pourtant*,

60 Sur ce sujet, voir les travaux de Jeffery Vacante, dont *National Manhood and the Creation of Modern Quebec*, Vancouver/Toronto, UBC Press, 2017, 244 p.

61 Dans une autre perspective, ce rapport entre militantisme et désir est exploré dans *Le Mammoth* de Pierre Samson (Montréal, Héliotrope, 2019, 359 p.) La relation entre le militant communiste Joshua Gershman et l'ouvrière Simone Bélanger évolue en même temps que l'engagement politique de plus en plus grand de cette dernière, pour s'y subordonner finalement.

62 «Avant, il s'en souvient, les gars portaient dans toutes sortes d'histoires, ça faisait son petit 5 à 7 jusqu'à 9 heures pis ça réglait deux, trois fois le sort du monde.» (QR, 73); «Il en aurait long à dire contre la grève à ses chums de taverne s'ils étaient amanchés pour l'écouter un peu.» (QR, 73-74)

ils sont là. Les chiens errants, qui traînent sur le bord des routes, rendus furieux, qui brisent leurs chaînes, s'échappent des fermes lointaines; ils courent dans la campagne, çà et là, en proie à la folie. Et les grévistes, 7 h 30 le matin, le soleil à peine sorti pour venir crever le gris froid de l'hiver, pris entre une route régionale et la grille d'entrée, ils ont le lac dans les yeux, un feu qui brûle gêné dans une vieille tobe de sècheuse, et pas grand-chose d'autre. (QR, 17; je souligne)

Le «pourtant ils sont là» ainsi que le «et» qui fait le lien entre «[l]es chiens errants» et «les grévistes» signalent une appartenance commune, sinon une équivalence sémantique: entre les chiens qui n'ont rien que leur folie et les grévistes, «pris entre une route régionale et la grille d'entrée» et qui n'ont rien qu'un feu et une vue, la distance n'est pas insécable, et la folie des uns sera bientôt celle des autres. La violence et l'exclusion que subissent les grévistes (et qu'ils reproduisent) jouent cette équivalence entre eux et les chiens⁶³: «Personne ne voulait d'eux, aucune entreprise, aucune banque, aucun créancier, aucune compagnie d'assurance, et soudain, dans la douleur et le supplice, ils rencontraient un visage doux et accueillant, une origine et un destin⁶⁴.» (QR, 221) La scène de combat entre les grévistes et les forestiers, dont le travail dépend des premiers, montre que la violence (et non la liberté ou la solidarité) est le seul horizon d'action, le seul espace où ils trouvent une adéquation avec eux-mêmes et entre eux. Que les grévistes soient des *chiens errants*, d'une certaine façon, et non une entité de peuple «dont le sort est hautement pitoyable et intensément enviable⁶⁵» en définit le stéréotype produit par le discours politique: les ouvriers ne sont pas exemplaires d'une résilience et d'une solidarité inaccessibles aux bourgeois (représentation condescendante, qui exclut les ouvriers de l'espace qu'ils devraient occuper), mais déterminés par la violence, invisible mais très concrète, de l'oppression capitaliste, patriarcale.

Au contraire des chiens, les grévistes ne sont pas un groupe homogène, ils ne sont pas *que* les grévistes; le travail n'est pas toute leur identité, la grève n'est pas non plus la même pour le vieil Abel, pour Kathleen, Judith, Jézabel, Charlish, Bernard, Jimmie Boisvert, Pierre Larouche, Jacques Fauteux et Querelle. Elle «cadre» le récit, elle en est le cadre de référence, de signification, voire de justification des événements. Certes, on retrouve au début le sabotage des outils de travail et l'affrontement avec la force constabulaire (violence et arrestations), l'épisode médiatique (opinion publique, les pouvoirs et les médias), l'arrivée des *scabs* indifférents, qui sont autant de situations de la «matrice» du roman du travail industriel. Mais la violence n'est pas restreinte à l'affrontement avec la police ou au récit de l'exploitation de la force de travail, elle déborde le cadre du travail, pointant vers un ordre général conditionnel à cette violence qui la montre alors délocalisée: piqueteurs

63 Cette insistance sur les chiens n'est pas sans rappeler le même «parallèle» que fait Mathieu Riboulet avec les militants homosexuels tués par la police dans les années 1980 et 1990 dans *Entre les deux il n'y a rien* (Lagrasse, Verdier, 2015, 144 p.).

64 Dans *Les vivants, les morts et les autres* de Pierre Gélinas, l'affrontement final entre les grévistes et les policiers se fait sous le signe non de la solidarité, mais de la prise de conscience d'une solitude profonde (p. 280-282).

65 Nelly Wolf, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, p. 96.

empoisonnés, leurs maisons incendiées, complicité politique contre les travailleurs et les travailleuses en général.

« Fiction syndicale », *Querelle* l'est donc par l'élément structurant de la grève, dont l'équivalent serait *Le feu dans l'amiante* de Jean-Jules Richard, et par les représentations et les discours syndicaux, cependant, comme on l'a dit, informés et parfois mis au second plan par la question sexuelle et politique. Les titres des 34 chapitres reprennent aussi le vocabulaire syndical, dont la juxtaposition avec le texte crée parfois un effet ironique : le chapitre « Convention collective », contrat de travail négocié entre les employés et les autorités patronales, est par exemple celui où les grévistes font griller les Ferland sur le BBQ. Cela dit, le militantisme syndical est jugé positivement et négativement dans l'univers du roman. Le personnage du représentant syndical Jacques Fauteux, « avec son casque de la CSN, sa moustache à la Chartrand » (QR, 34), incarne cette ambivalence : s'il est nécessaire à la grève, à sa poursuite, il n'empêche qu'il est fréquemment perçu comme « un hostie de mangeur de marde » (QR, 197). Militant de longue date (QR, 52), Fauteux personnifie pour ainsi dire un type ancien de syndicalisme, peu féministe⁶⁶ — « Arrive au xx^e siècle, mon Jacques, une femme astheure est aussi vaillante, des fois plus, qu'un homme » (QR, 25) —, mais fin connaisseur des tactiques et des discours. Dans le roman, il est en effet celui qui maîtrise le langage, l'art du discours, la rhétorique militante :

C'est Fauteux qui le [Querelle] sensibilise aux enjeux des travailleurs et travailleuses des usines du Lac, qui lui explique leurs conditions de travail déplorables, même comparées à celle des ouvriers non syndiqués d'Évolu. (QR, 48)

Fauteux expose à Querelle la situation vulnérable de l'ouvrier entre les griffes du patronat, les perversions du marché et de la Bourse, la connerie des nouvelles normes environnementales, le système capitaliste qui n'a aucune considération pour la dignité des hommes. (QR, 49)

On espère qu'il va s'enflammer comme il sait si bien le faire, donner corps à notre rage, chatouiller la fureur qui nous pique le fond de la gorge, qu'il va déclarer la guerre au crisse de chien à Brian Ferland. Mais on a aussi besoin de se faire rassurer, de se faire dire que la grève va continuer quand même, qu'il y a de l'espoir malgré tout, que ça s'est déjà vu, un lock-out qui se solde en victoire pour les syndiqués. (QR, 194)

Son suicide « en réaction à la déclaration de mise en lock-out des employés de la Scierie du Lac Inc. » signale à la fois l'impasse militante et la nécessité d'une réponse violente à l'humiliation ; il signifie aussi la fin d'une forme de militantisme, à laquelle ne répond que l'affrontement entre les grévistes et les forestiers. Sans Fauteux pour « sensibiliser » et « exposer » la situation des travailleurs, qui le fera ? Sa « lettre ouverte » se présente d'ailleurs comme une réécriture du manifeste du

66 Le militant fictif redoublant souvent le discours politique de l'auteur, le brouillage est ici significatif, ce que réitère la prise de position du personnage Kevin Lambert en page 179.

Front de libération du Québec. Cette réactualisation mobilise une signification révolutionnaire qui interroge le présent à plusieurs égards : l'exploitation est-elle la même aujourd'hui ou est-ce Fauteux qui parle de problèmes actuels en termes « anciens » ? Le suicide de Fauteux resémantise-t-il le manifeste du FLQ en les présentant tous deux comme des au revoir d'un certain Québec, comme les énoncés prophétiques de son avenir ou comme une radiographie trop vraie de son présent ? *Oui, il y en a des raisons* derrière le dialogue entre Fauteux et ce document, qui appelle à une action commune considérée comme nécessaire alors que la justification de cette action se fonde sur l'exclusion de certains. Sans faire l'inventaire des différences entre les deux textes (évoqueries de la grève de la Scierie du Lac Inc., antiféminisme et racisme plus clairs, lieux plus spécifiquement saguenéens), on peut dire que si la lettre ouverte actualise le stéréotype du militant révolutionnaire, un déplacement s'opère à travers la réécriture, qui en montre les angles morts conservateurs. Le texte de Lambert fait ainsi place à tous les types de discours, sans discrimination entre la narration et les dialogues : il est l'espace général, commun, pour tous et toutes, narrateur, auteur, travailleuses, patrons, garçon fourré par un Querelle moqueur, révolutionnaires ou antisindicalistes, etc. Le FLQ se situe pour ainsi dire sur le même plan que la vieille tobe de sècheuse et Grindr.

Fauteux évoque dans sa lettre (et ailleurs) les femmes qui volent les jobs des hommes, un monde à la dérive. Au représentant syndical de la Scierie du Lac Inc. «répond» d'une certaine manière, dans l'univers du roman, la mère de Jézabel et de Judith, l'ancienne militante Diane Savard. Celle-ci incarne une certaine mémoire ouvrière, laquelle a la même texture fabuleuse ou «merveilleuse» que les récits entourant Querelle, faite de «contes» racontés à Jézabel «d'une voix emportée» (QR, 98) : «Les fabliaux sans doute inventés de sa mère paraissaient fantastiques à la fillette.» (QR, 98) Ces *histoires inventées* sont les restes d'un monde révolu, ou qui n'a jamais existé, dans lequel la solidarité et le combat syndical sont des vecteurs essentiels de changements sociaux :

Jézabel se souvient des histoires que sa mère lui racontait le soir avant qu'elle s'endorme, les récits du Front commun de 1972 des grèves générales qui mobilisent la province au grand complet ; les porte-parole des centrales syndicales étaient impliquées en politique et dans différentes luttes sociales, elles s'exprimaient avec la voix du vrai monde et se battaient pour une vie vivable. [...] Elle [Diane Savard] avait beaucoup d'imagination et, lors de ses délires de conteuse, devant les yeux grands ouverts de la jeune Jéza prête à dormir, Diane jurait que le grand public entendait à l'époque d'une oreille favorable les revendications des ouvrières. Elle avait dû être gravement déçue par le syndicalisme pour s'inventer de telles fictions. (QR, 97-98)

L'histoire syndicale apparaît comme un conte cruel à raconter aux enfants, un délire qui n'a jamais été réel sinon pour les militantes elles-mêmes. Le «travail» militant est ici le fait de femmes, souvent oubliées de cette même histoire. Alors qu'ailleurs le «rappel» des luttes passées est effectué sur le mode nostalgique (*La mémoire du papier*) ou comme un marqueur de compétence militante (Asbestos, la guerre), il se présente dans ce cas-ci comme une critique de ce discours de l'âge d'or du syndicalisme

en même temps qu'une question sur sa «réalité» même. *Querelle* a quelque chose de *La belle bête* de Marie-Claire Blais dans l'univers mi-réaliste mi-archaïque qu'il met en place — encore que *Querelle* est plus clairement situé, sur le plan historique, que le roman de Blais. Au contraire de *La mémoire du papier*, ajoutons que la littérature n'y est pas représentée, à l'exception de l'intervention de Kevin Lambert, le narrateur, en page 179.

Dans le roman de Lambert, une grande place est donnée à l'ouvrier Querelle, certes, mais aussi à sa «sœur» ouvrière Jézabel, eux dont les destinées sont liées comme en miroir, l'un dressé par les fées corsaires des bar gays, l'autre maudite par les fées marâtres penchées sur son berceau. L'attention accordée aux travailleuses est importante et centrale: la mémoire ouvrière et le travail «actif» sont incarnés en majorité par les femmes, dont Jézabel. Le chapitre «Division du travail» s'amorce sur son travail de journalière en forêt et d'équarrisseuse à la Scierie du Lac Inc. «Assurance», quant à lui, évoque toutes ces travailleuses de Roberval — désignées par l'article indéfini «les», ce qui souligne leur nombre comme leur caractère général — dont le travail s'additionne. Les serveuses, les cuisinières, les couvreuses, les entrepreneuses, les caissières, les patronnes, les bouchères de Roberval sont montrées comme autant de rouages de l'«ordre primitif» à l'origine de leur exploitation:

Bientôt tombe la nuit, les ouvrières de Roberval rentrent à la maison. Toute la journée, elles ont travaillé vraiment, confondant leurs gestes, les enchevêtrant, les complétant les uns par les autres aux fins d'une œuvre qui en sera le nœud invisible et serré, et maintenant elles rentrent. Une obscure amitié — obscure pour elles — les lie, et une haine légère. (QR, 95)

Les travailleuses, tout comme les mères narquoises, les pères jaloux, les garçons fous de désir, composent l'arrière-plan fantasmatique, «merveilleux» de *Querelle de Roberval*, rendant visible le travail salarié des femmes dans cet univers d'hommes, lequel est rarement objet de discours ou de récit.

On pourrait évoquer également la question de l'exploitation du territoire ancestral des Autochtones, le mythe corollaire des coureurs des bois «bâtisseurs» du Québec, les enjeux genrés et raciaux du travail, le meurtre des enfants de Ferland comme seule réponse possible au suicide de Fauteux et à la violence quotidienne, les questions plus proprement économiques ou les représentations de l'argent, des grévistes en cassés. Il me semble que *Querelle de Roberval* propose un récit qui place dans une interrogation toujours dialectique la mémoire et les pratiques syndicales, le travail des hommes et des femmes, l'économie et le sexe, reprenant d'une part les événements attendus du déroulement d'une grève, cadre significatif qui autorise un déplacement vers les enjeux individuels et personnels des grévistes, non solidaires, imparfaits, contradictoires, tendres, égoïstes, multiples visages d'un même ordre social.

Bonheur d'occasion — qui dominait largement les résultats de recherche —, *Les Plouffe* et *Au pied de la pente douce* ne sont pas les seuls romans québécois à mettre en scène des ouvriers, des soldats, des quartiers populaires, ainsi que ce parcours historique et sociocritique le montre. Et pourtant, ce sont encore ceux auxquels on pense aujourd'hui lorsque l'on évoque ces questions, comme si on tenait pour acquis que ces thèmes n'intéressaient que peu les écrivains et écrivaines. Je pense qu'il existe, depuis les années 1950 jusqu'à aujourd'hui, ce que je nommerais un *récit de l'absence* qui prend place là où se situe en réalité une « littérature du cliché » mobilisant un imaginaire sériel. En prenant l'angle du travail industriel et de la mémoire ouvrière, j'ai tenté de montrer que, si le stéréotype peut encore être l'espace de l'ouvrier en littérature québécoise contemporaine (à l'exemple de *La mémoire du papier*), un roman comme *Querelle de Roberval* ouvre un autre espace à travers une position profondément dialectique qui n'antagonise complètement ni ne célèbre uniformément la « classe populaire ».

Cette « position » me semble entrer en écho avec celle d'Érika Soucy dans *Les murailles* : le texte intègre pareillement les formes orales, sans distinction entre une narratrice qui maîtriserait le langage et des personnages qui useraient d'un registre familier. Au contraire, *Les murailles* est empreint d'une attention qui n'est pas une fascination naïve, mais une écoute tendre et critique de ce chantier du Nord-du-Québec. Le travail y acquiert une dimension familiale et identitaire : la narratrice, Érika, est, sur le chantier où travaillent son père et son frère comme forestiers, « la fille à Mario⁶⁷ ». La temporalité du livre n'est pas celle du travail — Érika écrit un recueil sur les chantiers, meuble son temps comme elle peut —, mais celui du « gros ordinaire sale qui fait son temps pis qui estompe les limites⁶⁸ ». La consommation d'alcool (l'alcoolisme, le bar), le sexe omniprésent dans certains signes (comme objet de blague), les enjeux raciaux et genrés, le syndicalisme (le délégué Jean-Yves) et la pauvreté sont autant de trames qui tissent ce « gros ordinaire sale », ce quotidien morose mais « facile⁶⁹ ». Une fois dans la position de ce père forestier et absent, elle-même loin de son copain et de son enfant, les caps d'acier aux pieds, Érika comprend ce monde auquel elle n'a jamais été complètement étrangère (ce dont rend compte le parti pris linguistique). Tout comme *Confessions d'un cassé*⁷⁰, c'est la question de la précarité et de la pauvreté, celle-ci bien davantage traitée en littérature et en critique québécoises, que pose *Les murailles*. Peut-être y a-t-il, dans les œuvres contemporaines mentionnées ici, quelque chose comme la revanche du *mauvais pauvre*.

67 Érika Soucy, *Les murailles*, Montréal, VLB éditeur, 2016, 150 p.

68 *Ibid.*, p. 148.

69 « Je pense que j'ai trouvé ce qui m'a volé mon père. Le devoir du travail, oui, mais pas juste ça. C'est pas tant ce qu'il laissait qui me dérange aujourd'hui, mais ce qu'il allait retrouver. Un genre de quiétude, une facilité. Je lui en veux de m'avoir fait croire que c'était lui, le sacrifié. » *Ibid.*

70 Pierre Lefebvre, *Confessions d'un cassé*, Montréal, Boréal, 2015, 159 p.

+ + +

ÉTUDE

+ + +

SANGLANTES TRILOGIES

L'écriture d'un contre-récit historique
dans *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin
et *L'amour, la fantasia* d'Assia Djébar

+ + +

JULIA GALMICHE-ESSUE

Université de Toronto

Les crimes contre l'humanité, et parmi eux les génocides, ont pour particularité leur imprescriptibilité, laquelle leur confère une dimension intemporelle, le présent semblant être condamné à vivre à jamais dans l'ombre du passé¹. On en veut pour preuve la polémique suscitée en février 2017 par les propos du candidat à l'élection présidentielle française Emmanuel Macron, qui, en visite en Algérie, n'a pas hésité à qualifier la colonisation de crime contre l'humanité, propos jugés indignes par certains de ses opposants². Cet exemple illustre bien la dimension politique et idéologique de notre interprétation des événements historiques que les deux romans à l'étude, *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin et *L'amour, la fantasia* d'Assia Djébar, dénonçaient déjà dans les années 1980³.

Et pourtant tout semble opposer les deux auteurs, la colonisation subie par les Québécois étant bien différente de celle dont ont été victimes les Algériens. Les deux œuvres elles-mêmes appartiennent à des genres distincts, celle de Poulin étant avant tout fictionnelle alors que celle de Djébar est souvent décrite comme autobiographique, même si ces affirmations sont à nuancer⁴. Une approche comparative

- 1 Nous retenons ici la définition que donne Paul Ricœur des crimes contre l'humanité, à savoir « [l]es actes inhumains et les persécutions qui, au nom d'un État pratiquant une politique d'hégémonie idéologique, ont été commis de façon systématique [...] ». Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Ordre philosophique », 2000, p. 611.
- 2 En tête desquels François Fillon, Jean-Pierre Raffarin ou encore le directeur de campagne de Marine Le Pen.
- 3 Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1984, 290 p.; Assia Djébar, *L'amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, coll. « Le Livre de Poche », 2001 [1985], 316 p. Désormais, les références à ces deux ouvrages seront respectivement indiquées par les sigles VB et AF suivis du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
- 4 On parle davantage d'intention autobiographique que de pacte autobiographique dans le cas de Djébar. Voir Najiba Regaïeg, « *Vaste est la prison* d'Assia Djébar ou l'autobiographie impossible », Susanne Gehrmann et Claudia Gronemann (dir.), *Les enJEux de l'autobiographie dans les littératures de langue française. Du genre à l'espace. L'autobiographie postcoloniale. L'hybridité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études littéraires maghrébines », 2006, p. 275-286. À l'inverse, dans l'entretien qui accompagne le dossier de *Voix et Images* lui étant consacré, Poulin avoue : « Lorsque j'ai commencé à écrire, j'ai donné instinctivement au personnage principal mon âge, mes goûts » (Jean-Pierre Lapointe et Yves Thomas, « Entretien avec Jacques Poulin », *Voix et Images*, vol. XV, n° 1, automne 1989, p. 8). De plus, l'écrivain a effectué à plusieurs reprises le même parcours que celui de Pitsémine et de Jack Waterman dans *Volkswagen Blues*. Enfin, l'une des thématiques

nous semble pourtant pertinente à plus d'un titre, les deux romans traitant de la question coloniale au XIX^e siècle⁵ (unité de temps), notamment des génocides commis à l'encontre des populations autochtones d'Amérique du Nord et d'Algérie (pluralité spatiale, mais unité contextuelle). Ils présentent également une structure narrative similaire qui articule dans les deux cas un aspect fictionnel et un aspect historique, l'écriture romanesque devenant le « terrain mixte de la production et du leurre⁶ ».

ASPECTS MÉTHODOLOGIQUES

Cette étude se concentre sur la dimension historique des deux romans, et ce, pour deux raisons principales. D'une part, l'histoire, en tant que récit, entretient des liens privilégiés avec la littérature. De l'autre, l'histoire se prête particulièrement bien à la démarche comparative qui est la nôtre, toute histoire étant en quelque sorte comparée⁷. Les « universaux » par rapport auxquels les deux auteurs se positionnent à titre individuel sont formés par un intertexte historique masculin écrit, majoritairement américain chez Poulin et français chez Djébar. À celui-ci s'oppose une narration féminine orale portée par le personnage de Pitsémine dans *Volkswagen Blues* et plusieurs femmes algériennes, dont la narratrice, dans *L'amour, la fantasia*. Cette triple fragmentation, Histoire-fiction, écrit-oral, masculin-féminin, conceptualise dans l'espace du roman la tension entre dominés (fiction/oral/féminin) et dominants (Histoire/écrit/masculin)⁸.

Nous ajoutons une quatrième dimension à cette liste en choisissant de nous focaliser sur le discours pris en charge par Pitsémine dans *Volkswagen Blues*⁹ et par la narratrice de *L'amour, la fantasia*. En effet, au(x) il(s) de l'Histoire officielle fait écho le *je* de l'individu, la subjectivité du sujet parlant dans l'acte de langage permettant de remettre en cause un discours donné comme objectif. Ce que White appelle le discours narratif (« *narrating discourse* »), porté par l'instance *je* au présent, devient contre-discours dans le dialogue qui l'oppose au discours narrativisant (« *narrativizing discourse* ») porté par l'instance *il*, quant à elle toujours

du roman est « la place du français en Amérique » (p. 13), on pourrait donc aller jusqu'à dire qu'il y a un peu de Poulin dans Pitsémine. Un parallèle se crée alors entre le Québécois colonisé par la majorité blanche anglo-saxonne et l'Autochtone d'Amérique du Nord colonisée par lui.

5 La conquête de l'Amérique par les colons dans *Volkswagen Blues* (de 1864 à 1890) et la conquête de l'Algérie par les Français dans *L'amour, la fantasia* (de 1830 à 1845).

6 Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975, p. 312.

7 « Car les traits, retenus comme pertinents, par rapport auxquels on décrit un fait individuel sont des universaux. » Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'univers historique », 1971, p. 62.

8 Selon un même processus, mais sur deux plans différents : la voix de la narratrice de *L'amour, la fantasia* vient s'insérer dans les descriptions ponctuelles de faits historiques présentées par l'intertexte (*micro*), alors que la voix de Pitsémine vient s'insérer dans l'intertexte historique au sein du roman (*macro*).

9 Notamment par le biais du discours direct (propos attribués à Pitsémine par l'entremise du pronom personnel sujet « je »). La question du couple énonciatif *je/il* est très importante pour Poulin puisque, lorsque ce dernier utilise le « je », il entre dans la tête du narrateur, plus près du cœur, des émotions, à l'inverse du « il ». Voir Jean-Pierre Lapointe et Yves Thomas, « Entretien avec Jacques Poulin », p. 14.

au passé¹⁰. Si une telle opposition rend possible la comparaison sur le plan de l'énonciation, elle permet également d'étudier un même type d'événement à travers le temps, en l'occurrence les massacres de Sand Creek (1864), Washita (1868) et Wounded Knee (1890) chez Poulin, et l'enfumade des grottes du Dahra (1845), la *razzia* à partir d'Oran (1840) et la prise d'Alger (1830) chez Djébar.

On observe ainsi une cohérence entre la manière dont la narration est organisée et ce qui est raconté, la structure chiasmatique adoptée permettant de faire ressortir l'union de deux réalités en apparence opposées, celle des Autochtones d'Amérique du Nord d'un côté et celle des Algériens de l'autre, mais aussi de comparer deux visions du monde antithétiques opposant dominant et dominé, masculin et féminin, synchronie et diachronie ou encore textuel et visuel. Pitsémine et la narratrice de *L'amour, la fantasia* s'emploient ainsi à déconstruire une pensée binaire présentée comme proprement « occidentale », leurs comptes rendus des massacres précédemment cités s'articulant autour de trois grandes thématiques dont, de tout temps, les colonisateurs ont entrepris de déposséder les colonisés, à savoir les notions de temporalité, de spatialité et d'identité.

UNE NOUVELLE DÉMARCHE HISTORIOGRAPHIQUE

Précisons d'emblée que les deux « trilogies sanglantes » à l'étude ont été choisies précisément parce que la dialectique qui les sous-tend nous semble bien résumer ce qu'est l'Histoire, à savoir une succession de récits chronologiques résultant d'une sélection arbitraire puisque ceux-ci présentent toujours une vision partielle de l'Histoire, une suite d'événements interconnectés qui s'inscrivent dans une séquence discursive, et enfin une suite de déplacements sur un axe temporel linéaire. Le fond rejoint ainsi la forme, comme l'illustrent les « déplacements » narratifs qui suivent une logique inversée dans les deux romans. En effet, les pérégrinations de Pitsémine et de Jack Waterman dans *Volkswagen Blues* vont conduire ces derniers de Gaspé, au Québec, à San Francisco, en Californie, autrement dit de l'Est vers l'Ouest, des colonisateurs aux colonisés puisque, comme le dit Pitsémine elle-même : « On est arrivés par l'Ouest et vous êtes arrivés par l'Est » (VB, 28), « on » renvoyant aux Autochtones et « vous » aux colons. À l'inverse, chez Djébar la narration semble évoluer à rebours de l'Histoire officielle puisque, si l'ordre chronologique français des événements privilégie également un axe Est-Ouest (Alger > Oran > Dahra), le contre-discours formulé par la narratrice préfère quant à lui un développement Ouest-Est (Dahra > Oran > Alger). Cette inversion n'est pas anodine puisqu'elle correspond à une remise en cause du discours européen qui a « créé » l'Orient au XIX^e siècle, le rapport causal Est-Ouest servant les intérêts de la politique impérialiste d'alors¹¹.

10 Adrian V. Fielder, « Historical Representation and the Scriptural Economy of Imperialism: Assia Djébar's *L'amour, la fantasia* and Cormac McCarthy's *Blood Meridian* », *Comparative Literature Studies*, vol. XXXVII, n° 1, printemps 2000, p. 20.

11 Edward W. Said, « Orientalism », Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Post-Colonial Studies Reader*, Londres, Routledge, 1995, p. 87.

Cet aspect identitaire, l'«Orient» ayant avant tout été construit pour définir l'«Occident», joue un rôle très important dans les deux romans, le déplacement physique des instances narratives féminines pouvant être comparé à une quête d'identité. Cette dernière est alors pensée comme «lieu de déplacements¹²», les deux personnages féminins occupant une position particulière au sein de leurs sociétés respectives, mais aussi comme millefeuille, l'objectif étant de retrouver ses origines sous les couches d'identité (im)posées par l'Histoire. En effet, Pitsémine, montagnaise par sa mère et québécoise par son père, évolue au sein du récit dans un monde anglo-saxon majoritairement blanc, tandis que Djebbar, à rapprocher de la narratrice de *L'amour, la fantasia*, berbère par sa mère et arabe par son père¹³, a suivi l'intégralité de sa scolarité dans des écoles françaises avant de partir vivre en France. Les deux femmes peuvent donc être vues comme des figures métonymiques de l'Histoire puisque toutes deux portent en elles la complexité de ses sédiments¹⁴. Il n'est pas étonnant, dans ce contexte, que Pitsémine manifeste un intérêt prononcé pour les récits historiques alors que Djebbar était quant à elle historienne de formation.

L'hybridité qui caractérise les deux protagonistes féminins nous met en garde d'emblée contre la teneur de leur discours. En effet, si celles-ci portent la parole de l'Histoire dans les deux œuvres, leur ambiguïté identitaire nous incite à la prudence vis-à-vis du discours dominant auquel elles s'opposent, mais aussi vis-à-vis du discours dominé dont elles se font les chantres. Ainsi, leur quête est marquée du sceau du paradoxe puisque, si leur objectif est de subvertir l'ordre établi, comme nous le verrons un peu plus loin, les deux femmes n'en demeurent pas moins tributaires des sources historiques qu'elles entreprennent de déconstruire¹⁵. La langue elle-même devient un piège, car celle qu'utilisent Pitsémine et la narratrice de *L'amour, la fantasia* n'est pas la langue des peuples dont elles parlent, le doute rejaillissant logiquement sur le discours historique véhiculé par le français. En effet, le différend qui oppose les deux parties en présence, le colonisateur d'un côté et le colonisé de l'autre, ne trouve à s'exprimer que dans l'idiome du colonisateur. Il s'agit donc de «savoir-dire-dans-l'élément-aliénant», le «dire» (langue du colonisateur) devant permettre de (dé/re)construire le «savoir» (Histoire écrite par les dominants)¹⁶.

Se pose alors la question de savoir comment se penser en tant que sujets dans un contexte culturel et historique si particulier. L'analyse revêt donc une dimension anthropologique, le discours des deux personnages féminins pouvant être assimilé à ce que Mary Louise Pratt appelle le «texte auto-ethnographique», autrement dit ces documents qui ont été élaborés par les peuples dominés en réponse à l'image que

12 Pierre L'Hérault, «Volkswagen Blues : traverser les identités», *Voix et Images*, vol. XV, n° 1, automne 1989, p. 34.

13 Les Arabes ont eux-mêmes colonisé l'Algérie alors occupée par les peuplades berbères aux VII^e-VIII^e siècles après Jésus-Christ. Précisons également qu'à l'époque du roman, l'Algérie est sous le joug des Turcs.

14 Simon Harel, *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, préface de René Major, Longueuil, Le Préambule, coll. «L'univers des discours», 1989, p. 181.

15 Roger Hyman, «Writing Against Knowing, Writing Against Certainty or What's Really Under the Veranda in Jacques Poulin's *Volkswagen Blues*», *Journal of Canadian Studies*, vol. XXIV, n° 3, automne 1999, p. 126-127.

16 Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, p. 326.

les Européens ont donnée d'eux¹⁷. Le fait qu'il s'agisse de deux femmes est lourd de sens à ce titre, leur identité sexuelle conférant au discours qu'elles portent un aspect symbolique indéniable. En effet, la filiation biologique qui avait cours parmi les populations autochtones avant l'arrivée des Européens a par la suite été systématiquement remplacée par une affiliation sociale, politique et culturelle aux institutions de l'empire. Les deux narratrices incarnent donc ce lien filial perdu qu'il s'agit de retrouver, ce lien temporel stéréotypé¹⁸ entre les générations passées, présentes et à venir. L'hybridité identitaire qui leur est constitutive leur permet donc d'articuler la relation entre présent et passé, soi et l'Autre, mémoire individuelle et mémoire collective¹⁹.

C'est bien ce qui transparait dans les scènes d'ouverture des deux romans, ces dernières problématisant d'entrée de jeu la relation qu'entretiennent Pitsémine et la narratrice de *L'amour, la fantasia* avec l'Histoire. Pitsémine est ainsi plongée dans la contemplation de deux cartes exposées au musée de Gaspé, l'une représentant l'occupation française en Amérique du Nord au milieu du XVIII^e siècle et l'autre illustrant le même territoire avant l'arrivée des colons (VB, 20). Ces deux cartes s'opposent à l'extrait du premier voyage de Jacques Cartier dans lequel les colonisateurs sont actifs (« nous fismes faire vne croix » [VB, 19]) tandis que les Autochtones sont réduits à l'état de simples observateurs (« lesquelz la regardèrent faire » [VB, 19]). Le textuel, symbolisé par l'extrait de la relation de voyage de l'explorateur, s'oppose au visuel à quelques lignes d'intervalle. En effet, le regard de Pitsémine construit une autre histoire en passant de la carte des colonisateurs (droite/Est) à celle des colonisés (gauche/Ouest). Le visuel construit un nouveau sens, une nouvelle interprétation de l'archive historique, du connu (Histoire officielle) vers l'inconnu (l'Histoire de l'Amérique du Nord avant l'arrivée des Européens). À la parole de Jacques Cartier fait écho le silence de la jeune femme, à l'instar des Autochtones colonisés, son droit de narrer ayant été quadruplement nié par l'Histoire écrite par les dominants en tant que membre des Premières Nations, en tant que Québécoise, en tant que Métisse²⁰ et en tant que femme.

Son regard ne construit pas seulement une nouvelle spatialité, celle de l'« autre carte géographique » qu'il place au centre de l'action (fait de regarder), mais aussi une nouvelle temporalité, la possibilité d'influer sur le temps, donc l'Histoire, puisque le regard de « la fille s'attard[e] longuement devant la deuxième carte » (VB, 20). Fiction et réalité ne font plus qu'un, la carte devenant un espace fictionnel contrôlé par le regard de Pitsémine qui, dès lors, est en mesure de déconstruire le récit qu'il dissimule²¹. L'objectif de la jeune femme est donc clairement affiché dès le début du roman : il s'agit, sinon de réécrire l'Histoire officielle, du moins d'en écrire une autre version, le visuel devenant palimpseste du textuel. Les sens, par le truchement

17 Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Londres, Routledge, 2007, p. 9.

18 En effet, le cliché qui fait de la femme la dépositaire des sentiments est renforcé ici : dichotomie culture-nature, masculin-féminin, dominant-dominé.

19 Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 152.

20 Les enfants métis canadiens ayant été privés de tout droit pendant longtemps, ces derniers n'appartenant officiellement ni à une communauté ni à l'autre.

21 Nancy Pedri, « Cartographic Explorations of Self in Michael Ondaatje's *Running in the Family* and Jacques Poulin's *Volkswagen Blues* », *International Journal of Canadian Studies*, n° 38, 2008, p. 43.

de la vision, mettent en évidence le caractère problématique de la relation entre diachronie et synchronie, entre le passé de l'archive construite comme homogène (document pris séparément) et le présent de la vision caractérisé par son hétérogénéité (confrontation des documents), passé et présent devenant les deux pôles de l'identité narrative²².

On retrouve cette même distinction au tout début de *L'amour, la fantasia*, lors du « premier face à face » entre les Français et la ville d'Alger. Là aussi, « la foule des envahisseurs regarde » alors que « la ville barbaresque ne bouge pas », figée qu'elle est dans son « rôle d'Orientale » (AF, 14-15). Au récit de Jacques Cartier et aux cartes de *Volkswagen Blues* font écho le compte rendu écrit du capitaine de frégate Amable Matterer et ses illustrations, à lui et à « quatre peintres, cinq dessinateurs et une dizaine de graveurs » (AF, 17), tous à la solde des Français. Le tableau que peint la narratrice de *L'amour, la fantasia* devient le pendant de la carte de l'Amérique du Nord avant l'arrivée des colons mise en exergue par le regard de Pitsémine :

La Ville Imprenable se dévoile, blancheur fantomatique, à travers un poudroïement de bleus et de gris mêlés. Triangle incliné dans le lointain et qui, après le scintillement de la dernière brume nocturne, se fixe adouci, tel un corps à l'abandon, sur un tapis de verdure assombrie. La montagne paraît barrière esquissée dans un azur d'aquarelle. (AF, 14)

On notera la dimension picturale, donc ekphrastique, de cet extrait. Cette dimension sensorielle, que l'on retrouve un peu plus loin dans la description des massacres, devient une véritable stratégie subversive pour donner forme à l'Histoire d'une manière telle que cette dernière s'écrive *à partir du corps* et non plus *sur lui*²³. Là encore, la narratrice s'efforce de nous faire entrevoir une autre réalité, une autre version possible de l'Histoire en s'interrogeant sur la subjectivité du discours historique : « Qui dès lors constitue le spectacle, de quel côté se trouve vraiment le public ? » (AF, 14) Ces interrogations s'appliquent aussi bien au personnage de Pitsémine qu'à la narratrice de *L'amour, la fantasia*, toutes deux symbolisant un renversement des rapports de force. En effet, la dominée endosse le rôle de l'observatrice, le dominant devenant le « spectacle » regardé.

Deux versions de l'Histoire s'affrontent ici : celle des dominants qui écrivent, parlent, agissent et celle des dominés qui ne peuvent que regarder en silence, sans bouger ; une vision du monde féminine circulaire, voire labyrinthique, et une vision du monde masculine caractérisée par sa linéarité : « Cinq heures du matin. C'est un dimanche ; bien plus, le jour de la Fête-Dieu au calendrier chrétien. » (AF, 14) Ainsi, que ce soit la carte de l'Amérique avant l'arrivée des colons dans le cas de Pitsémine ou le tableau que peint la narratrice de *L'amour, la fantasia*, tous deux deviennent autoportraits, exploration de soi face au récit de l'homme blanc. Le corps de la femme se fait alors synecdoque du corps national, « violé » par les frontières géographiques

22 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Ordre philosophique », 1990, p. 170.

23 Adrian V. Fielder, « Historical Representation and the Scriptural Economy of Imperialism: Assia Djebar's *L'amour, la fantasia* and Cormac McCarthy's *Blood Meridian* », p. 29.

du colonisateur dans *Volkswagen Blues*²⁴ ou par le pillage de la ville-mère auquel vont se livrer les Français dans *L'amour, la fantasia*. C'est dans cette tension entre le passé de la mémoire et le présent de la vision, entre texte et image, visuel et auditif, que s'opère la déconstruction des pratiques historiographiques traditionnelles, le silence de ces deux premières scènes annonçant «le cortège de cris et de meurtres [...] qui vont emplir les décennies suivantes» (AF, 17), comme nous allons le voir à présent.

VOLKSWAGEN BLUES : L'HISTOIRE EST UNE « FOSSE COMMUNE »

Au clivage visuel-auditif succède la dichotomie oral-écrit, l'oralité étant prise en charge dans *Volkswagen Blues* par le personnage de Pitsémine. Les massacres de Sand Creek, de Washita et de Wounded Knee nous sont ainsi racontés par la jeune femme²⁵, son témoignage s'opposant à l'archive constituée par l'intertexte historique du roman²⁶. Tout commence avec le récit du massacre de Sand Creek, que l'on peut diviser en trois scènes distinctes : l'introduction (avant l'arrivée des colons), puis l'action (les colons arrivent), et enfin la conclusion (estimation des pertes autochtones) (VB, 205-206²⁷). Le déroulement de la séquence représente ainsi, de façon schématique, le processus d'expansion coloniale. Le passé et le présent sont d'emblée en conflit, au passé de l'Histoire officielle, symbolisé par les dates du calendrier chrétien — «novembre 1864» ou encore «l'aube du 29 novembre» —, s'opposant le présent de narration. En effet, ce qui est le passé pour les uns est toujours bien présent pour les autres, à l'instar des populations autochtones d'Amérique du Nord qui, encore aujourd'hui, subissent les conséquences de la colonisation. Il est intéressant de constater que les colons attaquent à l'aube, autrement dit là d'où ils viennent (l'Est), alors que la nuit, l'obscurité, la grotte dans laquelle certains Autochtones trouveront refuge contribuent à associer ces derniers au soleil couchant (l'Ouest). La temporalité de la scène, et plus largement de l'Histoire, est caractérisée par ce système d'opposition clair-obscur, dominant-dominé qu'il s'agit précisément de renverser. En effet, l'objectif de Pitsémine est avant tout de faire la lumière sur l'opacité des origines, de mettre *au jour* et *à jour* les événements tus par l'Histoire, mais aussi de plonger dans les ténèbres du passé pour mieux remonter à la surface du présent. Si le déroulement de l'h/Histoire semble linéaire à première vue (début/milieu/fin), la violence décrite agit comme un élément perturbateur venant «taill[er] en pièces» cette linéarité, à l'image de ce qu'ont fait les colons aux Premières Nations.

24 On pense ici au titre du roman de Benoît Brouillette, dont la connotation sexuelle est évidente, Pitsémine insistant sur le terme «pénétration» : «Ce n'est pas *L'exploration*, mais plutôt *La pénétration* du continent américain par les Canadiens français.» (VB, 44 ; l'auteur souligne)

25 Discours direct : «Elle raconta ce qui s'était passé à Sand Creek.» ; «La fille parla de Washita.» ; «Elle se mit à parler de Wounded Knee.» (VB, 205-207)

26 Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 209.

27 Toutes les citations ayant trait au massacre de Sand Creek pourront être trouvées dans ces deux pages. Nous nous dispensons donc de les répéter au sein de notre analyse. Il en va de même pour les deux autres massacres.

La spatialité de la scène est tout aussi révélatrice des rapports de forces en présence, les Autochtones étant associés à un état de nature et de paix, la scène de départ pouvant presque être qualifiée de bucolique (« Black Kettle accepte de faire la paix », « il amène les siens à Sand Creek »), alors que la réalité des colons est associée à un état de culture symbolisé par le commerce de l'alcool (« [ils] se sont abreuvés de whisky ») et la violence qui va croissante (« Ils tirent avec des fusils, des pistolets et des canons »). Certes, la rhétorique des colonisateurs est basée sur cette distinction entre civilisés d'un côté et sauvages de l'autre, mais dans cette scène les rôles sont inversés, les colons se comportant comme des sauvages, eux qui s'abreuvent de whisky et scalpent les Autochtones à tour de bras. Alliée traditionnelle des Premières Nations, la nature devient une ennemie aux mains des colons, les crânes des enfants étant fracassés « sur des troncs d'arbre ». C'est donc le lien avec la terre qui se trouve brisé, les colonisateurs voyant le détachement progressif de la nature comme un pas de plus vers l'état de culture. Les colons vont encore plus loin en usurpant la terre en question, le point de référence géographique devenant « fort Lyon », à « 70 kilomètres » du campement des Autochtones rejetés dans les marges, le « ruisseau » devenant « la ligne de partage des eaux » (VB, 219). Le binarisme propre au discours hégémonique des colons est mis en évidence par cette frontière symbolique, cruciale dans le processus de colonisation des terres autochtones.

La stratégie onomastique utilisée par Pitsémine est également révélatrice puisqu'elle choisit d'utiliser des noms anglais, par exemple « Sand Creek » ou « Black Kettle », alors qu'ailleurs dans le roman ils sont traduits en français²⁸. Ce faisant, elle met l'accent sur l'attitude des colonisateurs venus d'Europe qui se sont approprié la terre en la nommant, le nom symbolisant le projet impérial de possession permanente à travers la dépossession²⁹. Il en va de même des femmes dont l'Histoire n'a pas retenu le nom, à l'instar de la « femme » de Black Kettle, ce dernier et le colonel Chivington ayant quant à eux accédé à la postérité. Les femmes sont ainsi décrites comme les grandes perdantes de l'histoire, « une centaine de femmes » ayant été tuées contre (seulement) « 25 hommes »; martyre dont l'homme est à l'origine puisque c'est Black Kettle qui a pris la décision de « faire la paix avec les Blancs ». Toutefois, Pitsémine n'en reste pas là, s'arrogeant le droit de « faire parler » le colonel Chivington³⁰, au risque de faire du bourreau la victime. Ce faisant, de passive, véritable *objet* de l'Histoire, la femme devient active, ce *sujet* parlant qui entreprend d'interroger l'authenticité du discours historique : peut-on réellement attribuer ces propos à Chivington ? Où est-ce là l'interprétation de Pitsémine ? L'Histoire ne serait-elle donc qu'un récit subjectif distribuant les rôles ? Rôles principaux dans le cas des colons, présentés comme mobiles, eux qui « tirent », « tuent », « scalpent », « fracassent le[s] crâne[s] », « éventrent », ou encore « taill[ent] en pièces », et simples figurants dans le cas des Autochtones décrits comme statiques, à l'image de leur statut dans l'Histoire « officielle », entendre « occidentale ».

28 « Ash Hollow », par exemple, devient « le vallon des frênes ».

29 Paul Carter, « Spatial History », Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Post-Colonial Studies Reader*, p. 356.

30 Le colonel Chivington « a donné l'ordre suivant : "Tuez-les et scalpez-les tous, petits et grands." ».

Si le discours historique explicite une « identité sociale » qui se différencie d'une époque antérieure ou d'une autre société³¹, il peut également faire coïncider une identité passée et une identité présente, celle de dominés dans l'Histoire de l'humanité. C'est bien là le problème que soulève Pitsémine dans le récit qu'elle fait du massacre de Washita de novembre 1868. En effet, la dichotomie silence-parole qui jalonne l'Histoire est au cœur de ce nouveau récit, les hommes du général Custer « se lanc[ant] à l'attaque au son des clairons ». Si le silence semble être le lot des Autochtones, Pitsémine tente de réparer ce tort en prenant non seulement la parole au nom de ces peuples massacrés, mais aussi en tentant de leur redonner leur nom originel, donc une identité perdue par l'Histoire et qu'il convient de se réapproprier. Ainsi, au ruisseau baptisé « Sand Creek » succède « la rivière Washita » et au « campement indien » succède le « village de Cheyennes », premier acte de réappropriation par la communauté autochtone symbolisée par la jeune métisse, véritable reconquête de l'espace géographique, mais aussi de l'espace de l'Histoire qu'ont entrepris d'« américaniser » les colonisateurs, notamment par le truchement des noms. De symbolique, cette reconquête devient littérale puisque Pitsémine entreprendra, à la fin de son récit, d'« all[er] faire une promenade dans le parc », réinvestissant par sa présence physique le territoire, au sens littéral, mais aussi l'Histoire de ses ancêtres, au sens figuré.

Toutefois, cette deuxième phase de l'expansion coloniale, deuxième séquence dans la suite des événements historiques racontés par Pitsémine, correspond également à l'éradication progressive des Premières Nations. La stratégie des colons est toujours la même, les hommes du général Custer « encercl[ant] » le village autochtone pendant la nuit avant de donner l'assaut à « l'aube ». Cet encerclement réel devient métaphorique, le jour symbolisé par les Européens (venus de l'Est) prenant en étau la nuit représentée par les Autochtones (venus de l'Ouest). La forme se fait l'écho du fond, la stratégie discursive de Pitsémine permettant de mettre en évidence la stratégie militaire des colonisateurs. Alors que le chef cheyenne Black Kettle avait survécu au massacre de Sand Creek, lui et sa femme trouveront la mort à Washita, mort symbolique qui marque le début du génocide de tout un peuple. Le rythme s'accélère, en accord avec la logique productiviste chère aux Européens, ces derniers massacrant « une centaine d'hommes, de femmes et d'enfants » en l'espace de « quelques minutes » seulement. Deux visions du monde s'affrontent ici, la lenteur de l'une n'étant pas de taille à se défendre contre la vitesse de l'autre, les colonisateurs ayant toujours un coup d'avance sur l'échiquier du temps occidentalisé. Ce coup d'avance porte non seulement sur les faits, mais aussi sur les valeurs puisque toutes les morts n'ont pas le même poids aux yeux de l'Histoire, la gradation « hommes, femmes, enfants » dénonçant cette hiérarchisation.

La question des valeurs, et avec elle celle des principes, est au cœur de cette trilogie sanglante qui résume bien l'histoire de la conquête de l'Amérique. En effet, à Sand Creek, les Cheyennes et les Arapahos espèrent pouvoir faire la paix avec les colonisateurs, mais réalisent leur erreur. À Washita, les Européens appliquent leur politique d'appropriation des terres en exterminant les habitants, les Autochtones ne

31 Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, p. 59.

parvenant pas à s'entendre sur une stratégie commune. Enfin, les Cheyennes sont présentées comme étant en faveur de la paix alors que les Sioux ont choisi la lutte armée, mais sans succès, Wounded Knee marquant la fin du combat. Ce faisant, Pitsémine déconstruit le discours du dominant qui tend à faire du dominé un tout homogène, à en présenter une vision réductrice qui ne reflète en rien la complexité de la réalité. En effet, alors que Black Kettle, le chef cheyenne, « s'était efforcé de convaincre les autres chefs qu'il fallait rechercher la paix », les « guerriers » sioux ont quant à eux préféré « la lutte armée » qu'ils abandonnent en « décembre 1890 ». La jeune femme nous donne donc à voir une vision plus nuancée de l'Histoire. Premièrement, les tribus autochtones ont résisté et ne sont donc pas (seulement) les victimes (passives) dépeintes par l'Histoire. Deuxièmement, les Premières Nations ne forment pas un groupe homogène, mais composite. Troisièmement, cette hétérogénéité, niée par l'Histoire officielle, contribue à expliquer leur défaite face à l'unité de « l'armée des États-Unis » ; les Autochtones n'ont pas su s'entendre pour lutter contre l'ennemi commun, une certaine responsabilité historique leur incombant donc également. À ce propos, est-ce un hasard si c'est « le coup de feu tiré par un Indien » qui déclenche les hostilités ? Libres de leurs mouvements, les « Indiens » sont ainsi replacés au centre du discours historique de Pitsémine, à l'inverse de la position que leur réservent les colons qui cherchent à les empêcher de riposter en les encerclant, en les réifiant, en les réduisant à l'inaction. Cette réécriture de l'Histoire passe notamment par l'adoption d'une nouvelle terminologie, le massacre de Wounded Knee marquant la fin des « guerres indiennes », expression employée par les historiens qui tend à minimiser l'importance des traumatismes subis, et le début des « massacre[s] », terme rendant mieux compte de la réalité historique³². C'est bien ce qu'illustre le parallélisme de construction qui sert de conclusion au passage : « C'est la fin des guerres indiennes. Après le massacre de Wounded Knee [...] » La formule finale « Voilà, c'est tout » prend alors des allures de litote, car si elle peut être comprise au sens littéral (*rien* ne vient après), elle peut également être entendue au sens figuré (c'est *tout*). Autrement dit *toute* l'histoire des Premières Nations est là en substance, l'Histoire devenant la « fosse commune » de l'humanité.

Le passage en revue des trois massacres devient ainsi une forme de pèlerinage, l'objectif étant de réinscrire les populations autochtones et leurs souffrances dans l'Histoire de l'humanité et, partant, de leur redonner une dignité dont elles ont été privées par le discours dominant qui les a laissées sans sépultures, les « cadavres rest[ant] étendus dans la neige ». Il s'agit donc, pour le présent de la mémoire individuelle, de déterrer le passé de la mémoire collective pour mieux *enterrer* la hache de guerre des mémoires et pouvoir, enfin, envisager l'avenir. En effet, si les massacres de Sand Creek et de Washita voient la mort de tous les enfants, notamment *in utero*, celui de Wounded Knee s'achève avec « quatre bébés qui respirent encore » (*ex utero*). Au triptyque narratologique du passé, représenté par les trois

32 Julie LeBlanc, « Memories of Nature and the Colonization of American First Nations: A Distinct Rendition of Aboriginal Genocides in a Historiographic Québécois Novel », Françoise Besson, Claire Omhòvère et Héliane Ventura (dir.), *The Memory of Nature in Aboriginal Canadian and American Contexts*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, p. 123.

massacres, succède ainsi la possibilité d'une tétralogie, ces quatre bébés dont le dernier volet reste encore à écrire. S'esquissent alors les contours d'une réconciliation aussi bien à l'échelle nationale — «les Indiens ne feront plus la guerre à l'armée des États-Unis» — qu'individuelle.

L'AMOUR, LA FANTASIA : L'HISTOIRE EST UNE « GROTTES-TOMBE »

La même dynamique est à l'œuvre dans *L'amour, la fantasia*, portée par les «petits récits» de la narratrice qui constituent autant d'attaques contre le «grand récit». En effet, les trois massacres dont il est question ici se sont bel et bien produits, les personnages historiques cités ayant eux aussi existé. Tout commence avec le massacre des Ouled Riah, au cours duquel plus de six cents Algériens trouveront la mort (AF, 197). Si là aussi le calendrier grégorien semble (en)cadrer le discours, ses marqueurs temporels ponctuant le récit, son utilisation est quant à elle détournée par la narratrice, qui se sert de ces marqueurs pour effectuer un zoom avant, le discours s'intensifiant jusqu'au point culminant de la narration symbolisé par le massacre lui-même³³. Le temps semble s'accélérer ou, au contraire, ralentir, la narratrice devenant maîtresse de l'Histoire. À l'histoire orale de l'intertexte historique (au passé), représentée par les «témoins oculaires» (AF, 103) vers lesquels se tourne l'historienne, répond la tradition orale incarnée par cette dernière (au présent)³⁴. Les témoins convoqués ont en commun de dépeindre les populations indigènes comme violentes, marginalisées, exploitées et opprimées. Le colonel Pélissier écrira ainsi dans son rapport de l'événement : «J'étais aux limites de la longanimité» (AF, 101), alors que le maréchal Bugeaud affirmera quant à lui : «J'ai dû reprendre le travail de fascines.» (AF, 102) Les deux responsables militaires jettent le blâme sur les populations locales qui les auraient, selon eux, forcés à agir. La tradition orale portée par la narratrice présente ainsi une version inédite des événements puisqu'elle prête des propos différents à Pélissier («Sortons ces sauvages, même raidis ou en putréfaction» [AF, 107]), mais aussi à Bugeaud («Enfumez-les tous comme des renards!» [AF, 102]). Cette autre version de l'histoire³⁵ remet donc en cause l'objectivité des témoins oculaires dont les témoignages serviront ensuite de base à l'opération historiographique d'écriture de l'archive historique³⁶. La sauvagerie, la barbarie n'est plus dès lors le monopole des Algériens, bien au contraire, la narratrice interrompant régulièrement le discours de

33 Gradation : «Le printemps de l'année 1895», «En mai», «Le mois de juin commence», «Le 11 juin», «À l'aube du 18 juin», «Il est une heure de l'après-midi» (AF, 94-101).

34 Julie LeBlanc souligne la distinction que fait Stephanie Lysyk entre l'histoire orale («oral history»), à savoir le récit fait par un individu d'une expérience qu'il a vécue ou bien la connaissance d'un événement ou d'une situation passé(e) s'étant produit(e) de son vivant, et la tradition orale («oral tradition»), à savoir les récits rapportés ou les informations transmises de génération en génération, souvent au sein de sociétés majoritairement orales. Voir Julie LeBlanc, «Memories of Nature and the Colonization of American First Nations: A Distinct Rendition of Aboriginal Genocides in a Historiographic Québécois Novel», p. 127.

35 «Pélissier [...] me tend son rapport et je reçois ce palimpseste pour y inscrire à mon tour la passion calcinée des ancêtres.» (AF, 115)

36 Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 209.

l'Histoire officielle pour en présenter une vision divergente, qui ne soit plus linéaire mais morcelée, fragmentée.

Les Français sont ainsi présentés comme dénués de toute humanité, eux qui accordent davantage de valeur aux « chevaux à livrer » et aux « fusils à remettre » (AF, 97) qu'aux membres de la tribu des Ouled Riah, qu'ils comparent à des « moutons » et à des « sacs de fèves » (AF, 102). Ce clivage moral est reproduit, par le biais d'un procédé récursif, dans le cadre spatial puisque les Algériens « entament la négociation [...] de la rive droite du fleuve », les Français étant quant à eux positionnés sur la rive gauche. L'espace est donc divisé en deux mondes distincts, séparés non seulement sur le plan géographique, mais aussi sur le plan psychologique. On note cependant l'inversion du clivage traditionnel, les Ouled Riah occupant ici le côté droit de l'espace, traditionnellement rattaché au masculin (culture), alors que le côté gauche renvoie quant à lui au féminin (nature)³⁷. La nature, liée aux Français sauvages, se retourne alors contre les Algériens puisqu'elle va fournir le bois nécessaire au massacre³⁸, de même que les « grottes » qui vont devenir les « tombes » de la population (AF, 113). Toutefois, cette dernière n'a trouvé refuge dans ces grottes que parce qu'elle y a été forcée par les Français qui se sont livrés à la destruction systématique de leur environnement : « Vergers et habitations sont totalement détruits [...], leurs troupeaux raziés. » (AF, 96) La stratégie des colonisateurs est simple : aliéner physiquement les Algériens en les forçant à migrer, créant chez eux une forme de déplacement, au sens propre (physique) comme au figuré (psychologique).

Dès lors, ces derniers n'ont plus d'endroit fixe d'où parler, ce que la narratrice entreprend de faire en leur nom. En effet, seuls les officiers français et la narratrice ont la parole dans ce passage, les victimes du carnage ne pouvant être appréhendées que par le corps et, à travers lui, les sens que sont la vue, l'odorat, le goût, le toucher ou encore l'ouïe. Or, l'âme est traditionnellement associée dans l'imaginaire de l'Occident au masculin (dominant), tandis que le corps renverrait au féminin (dominé)³⁹. Ce parallèle nous semble d'autant plus pertinent que la femme est replacée au centre du discours à la fin du passage, l'énumération « des hommes, des femmes, des enfants » devenant « ces femmes, ces hommes, ces enfants » (AF, 114). La narratrice cherche ainsi à faire des femmes algériennes « les sœurs-épouses de leurs hommes », autrement dit de leur reconnaître un statut que l'Histoire leur a nié, leur rôle ayant été complètement passé sous silence. Ces « victimes pétrifiées deviennent à leur tour montagnes et vallées » (AF, 114), la femme algérienne devenant synecdoque de la terre-mère, de l'Algérie, la mort dans les grottes devenant comparable à une mort intra-utérine que l'on retrouve également dans le discours de Pitsémine, bien que de façon littérale.

Le récit des hommes-colonisateurs s'oppose donc à celui de la femme colonisée, à l'instar du second massacre intitulé « razzia à partir d'Oran », ce dernier étant

37 Pierre Bourdieu, « La domination masculine », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 84, septembre 1990, p. 8.

38 La technique dite de « l'enfumade », pratiquée par les Français lors de la conquête de l'Algérie, consistait à asphyxier les populations autochtones qui se réfugiaient dans les grottes en allumant des feux à l'entrée de ces dernières.

39 Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Londres, Routledge, 1999, p. 12.

basé sur les comptes rendus des capitaines Bosquet et Montagnac (AF, 76-81). La vision donnée de l'Histoire se fait plus nuancée, au premier massacre dont ont été victimes les peuplades berbères succédant les razzias menées à l'encontre des populations arabes. Là encore, il s'agit de remettre en cause l'Histoire officielle sous-tendue par le dualisme de la pensée dite occidentale (dominants-dominés, bons-méchants, etc.). En effet, les colonisés ne forment pas un ensemble homogène, loin de là, les Arabes étant tout autant la cible des exactions françaises que les Berbères qu'ils ont pourtant eux-mêmes colonisés à la fin du ^{vii}^e siècle de notre ère. Le refus des binarismes s'étend même aux colonisateurs puisqu'on compte parmi les alliés des Français des Turcs, mais aussi des Kouloughlis, communauté née sous la domination de l'Empire ottoman du mariage d'hommes turcs et de femmes autochtones. On peut donc être victime et bourreau à la fois, le dominé ayant dès lors la capacité d'endosser le rôle du dominant dans l'espace de l'h/Histoire. On en veut pour preuve le fait que le capitaine Bosquet ait adopté la stratégie militaire arabe dite de la « razzia », le dominant adoptant les codes du dominé.

Le renversement des rapports de forces opéré par la narratrice ne s'arrête pas là puisque « l'aube », synonyme jusqu'ici du signal marquant le début des attaques par les Européens, prend dans le texte une autre signification : elle « griffe le ciel d'écorchures roses ou mauves [...] ». La pureté du jour nettoyé détache les silhouettes des soldats s'agitant dans la plaine » (AF, 80). Le jour n'est plus réservé aux dominants et la nuit aux dominés, l'aube permettant également de divulguer, de révéler les atrocités commises par les colonisateurs. Ces révélations sont comme autant de griffures, d'« écorchures » dans le ciel de l'Histoire officielle, l'objectif étant de « nettoyer », de purifier cette dernière. La version édulcorée de l'Histoire⁴⁰ fait place à une version des faits bien plus sanglante : « Renversement des corps mêlés. Ils se recroquevillent dans le sang versé ; ils glissent dans le désordre des tentures maculées. » (AF, 78)

La trilogie djebarienne s'achève avec la bataille de Staouéli et la prise d'Alger, décrite par le baron Barchou de Penhoën et J.-T. Merle, au cours de laquelle deux mille prisonniers seront fusillés (AF, 29-32). « Ce dernier tableau conclut la fiction de Merle » (AF, 51), dira toutefois la narratrice, n'hésitant pas à faire entrer le document historique dans le genre fictionnel. Sa version gagne dès lors en légitimité ce que celle de l'intertexte français perd en crédibilité, cette légitimité ne se limitant pas à l'instance écrivante (sur la forme), mais rejaillissant également sur l'instance écrite (sur le fond). En effet, alors que les protagonistes des récits précédents étaient ou bien des Français ou bien des Turcs à la solde des Français, les populations autochtones étant cantonnées au rôle de victimes figées de l'Histoire⁴¹, voilà que, pour la première fois, un Algérien devient l'actant, la narratrice évoquant « les tireurs algériens » qui « ajustent lentement, tirent, puis disparaissent » (AF, 29). L'épilogue de la trilogie s'ouvre ainsi sur l'action de l'agha Ibrahim, chef de la milice d'Alger et gendre

40 L'officier français François Joseph Lucien de Montagnac écrira ainsi, dans une lettre adressée à son oncle : « Ce petit combat offrait un coup d'œil charmant. » (AF, 81)

41 Enfermés dans leurs grottes, les membres de la tribu des Ouled Riah sont limités dans leurs mouvements. Les populations autochtones, victimes d'une attaque-surprise de la part du capitaine Bosquet, n'ont pas le temps de réagir.

du Dey, qui « inspecte le terrain » (AF, 29), acte dont la symbolique est double. D'un côté l'Algérien « marque » visuellement son territoire, celui dont les Français essaient de le déposséder, en explorant sa propre terre par le truchement de la vision; de l'autre il incarne la narratrice algérienne qui inspecte le terrain de l'Histoire colonisé par les Français en prenant le plus de distance possible par rapport à l'événement narré. Cette posture force la narratrice à reconnaître la raison de la défaite qu'essuiera l'agha, défaite attribuée à la pluralité du camp indigène face à l'unité du camp français: « Mais l'agha néglige ce qui pèsera finalement sur l'issue: [...] face aux discordes des chefs indigènes, l'unité de commandement et de tactique des Français. » (AF, 29-30) Si cette hétérogénéité a pu apparaître comme une faiblesse dans le passé, elle est considérée comme une force à l'époque où parle la narratrice. Le triptyque narratif djebarien résume donc lui aussi l'histoire de la conquête de l'Algérie et, plus largement, de celle de l'« Orient » par l'« Occident ». Dans un premier temps, la tribu berbère des Ouled Riah, originaire de l'Ouest algérien, tente de négocier avec les Français, en vain. Puis, les Européens appliquent leur politique d'appropriation des terres en exterminant les populations locales, et ce, à partir d'Oran. Enfin, les Algériens essaient de se rebeller, mais ne parviennent pas à s'entendre sur une stratégie commune, la prise de la ville d'Alger marquant la fin du combat.

+

Le contre-récit historique pris en charge par Pitsémine et la narratrice de *L'amour, la fantasia* devient ainsi une sorte de miroir renvoyant l'Histoire à sa propre ambiguïté. En effet, la démarche historiographique des deux personnages tient tout autant du *soupçon*, qui est rupture, doute vis-à-vis de l'Histoire qu'elles cherchent à déconstruire, que de la *filiation*, qui est dette, loi, les deux femmes s'inscrivant, qu'elles le veuillent ou non, dans cette même Histoire⁴². Cette ambivalence coïncide avec leur hybridité sur le plan identitaire, à la jonction entre le passé de l'Histoire officielle et le présent de narration, la mémoire collective et la mémoire individuelle, l'histoire du colonisateur et celle du colonisé.

C'est précisément ce caractère hybride qui leur permet de dépasser la logique des pôles, Pitsémine et la narratrice de *L'amour, la fantasia* n'étant pas « quelque chose entre les deux », mais « quelque chose de neuf, quelque chose qui commence » (VB, 224). La contre-trilogie historique des deux femmes devient ainsi un espace tiers au sein duquel la dichotomie dominant-dominé construite par les livres d'histoire peut être réarticulée, réévaluée et finalement dépassée :

Il ne faut pas juger les livres un par un. Je veux dire : il ne faut pas les voir comme des choses indépendantes. Un livre n'est jamais complet en lui-même ; si on veut le comprendre, il faut le mettre en rapport avec d'autres livres, non seulement avec des livres du même auteur, mais aussi avec des livres écrits par d'autres personnes. (VB, 169)

⁴² Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, p. 325.

Cette réévaluation de l'Histoire officielle a pour corollaire une redéfinition à la fois *politique* (autre version de l'Histoire qui agit comme un contre-discours), *sociologique et éthique* (donner une voix aux souffrances de certains peuples dont la réalité est encore niée de nos jours), *culturelle* (remettre en question l'hégémonie du discours occidentalisé et déconstruire des universaux tels que le rêve américain chez Poulin ou la mission civilisatrice de la France chez Djébar), et enfin *identitaire*. L'excavation des *moi* passés à laquelle se livrent Pitsémine et la narratrice de *L'amour, la fantasia* peut ainsi être comparée à une forme de « spéléologie » (VB, 90), d'« exploration » d'un *moi* présent mi-dominé, mi-dominant (AF, 113).

+ + +

CHRONIQUES

+ + +

ROMAN

Racisme et discrimination : les défis du roman social

+ + +

DOMINIQUE GARAND

Université du Québec à Montréal

Juin 2020. Une vidéo amateur soulève l'indignation du monde entier : on y voit un policier américain en train d'infliger à un Noir, le genou bien appuyé sur son cou, un supplice mortel qui allait durer plus de huit minutes, de longues minutes durant lesquelles l'homme n'aura cessé, jusqu'à son décès, de répéter qu'il suffoquait. George Floyd, la victime, devient l'emblème d'une violence policière depuis longtemps dénoncée, particulièrement dirigée contre les personnes noires. Des manifestations sont organisées, non seulement à Minneapolis où s'est déroulé le drame, mais dans plusieurs villes d'Europe ainsi qu'à Montréal. La notion de « racisme systémique » est mise de l'avant et débattue jusqu'au sein des parlements québécois et canadien. Dans de nombreux articles, l'histoire est convoquée pour démontrer que le problème ne date pas d'hier et qu'il continue de sévir, ouvertement ou de manière plus larvée à travers de subtils mais non moins réels gestes de discrimination à l'endroit des personnes racisées.

Devant cet examen de conscience auquel est conviée la société québécoise, il est à se demander quel rôle peut jouer la littérature, en particulier le roman. Ose-t-il même aborder ce genre de question ? Et s'il le fait, peut-il proposer une vision, une parole qui feraient voir et entendre autre chose que ce que clament les militants, les chroniqueurs et les spécialistes en tous genres ?

Les deux romans abordés dans cette chronique prennent le problème à bras-le-corps. *Le Mammouth* de Pierre Samson¹ le fait par le biais d'une enquête historique, tandis que *Viral* de Mauricio Segura² plonge résolument dans le Québec d'aujourd'hui (tellement actuel qu'il y est même fait mention de la mairesse de Montréal et de l'élection récente de la CAQ). Fort différents quant à leur style et leur mode narratif, les deux romans partagent une même sensibilité à l'endroit des conflits sociaux liés à la diversité culturelle. Voyons maintenant ce qu'ils donnent à penser.

+

1 Pierre Samson, *Le Mammouth*, Montréal, HélioTropé, 2019, 359 p.

2 Mauricio Segura, *Viral*, Montréal, Boréal, 2020, 294 p.

C'est dans le Montréal de 1933 que nous entraîne Pierre Samson. Le Mammouth est le surnom donné à Nikita Zynchuck, un immigrant ukrainien qui, semble-t-il (mais personne dans son entourage ne le sait vraiment), aurait participé dans son pays aux pogroms une quinzaine d'années plus tôt. À Montréal, devenu chômeur et circulant dans un quartier de commerces tenus par des juifs, Nikita affiche davantage un profil bas. Alors que les locataires de l'immeuble qu'il habite sont sur le point d'être évincés en raison d'un défaut de paiement, un rassemblement se forme pour protester et les policiers interviennent. Le quartier a été identifié par eux comme un repaire de communistes, ce qui renforce leur hargne à l'endroit des résidents. Nikita, qui rentre d'une visite chez une prostituée, s'amène au milieu du tumulte et tente de récupérer un bien lui appartenant. Dans sa précipitation, il bouscule un agent de police, Gianni Zutto, italien de deuxième génération, qui dégaine alors son arme et, sur ordre de son supérieur, abat dans le dos l'Ukrainien en train de se sauver avec son barda estival à moitié rongé par les mites (73).

Cet événement historique donne l'occasion à Pierre Samson de brosser un portrait de Montréal extrêmement documenté, tant sur le plan sociohistorique que, plus concrètement encore, de la topographie montréalaise. Campée dans la portion qui part, d'ouest en est, du boulevard Saint-Laurent à la rue Saint-Hubert, et, du sud au nord, de Viger à Mont-Royal, l'histoire nous transporte au cœur d'une faune humaine bigarrée et pluriethnique qui se démarque des représentations du quartier Saint-Louis ou du Plateau Mont-Royal que nous offre habituellement le roman québécois francophone. Est ici mis en lumière un coin de Montréal où le citoyen canadien-français de l'époque était minoritaire, où le français se faisait entendre, bien sûr, mais souvent à l'arrière-plan de l'anglais, du yiddish, du polonais et de l'ukrainien.

Samson pratique une prose descriptive que l'on dira « objective » (avec toutes les nuances que ce mot impose). On suit les actions des personnages, mais on entre assez peu dans leur intériorité, exception faite de Simone Bélanger, couturière en finition dans une manufacture tenue par un juif, et de Joshua Gershman, avocat (et personnage historique, soit dit en passant). Le flirt qui se développe entre les deux, en problématisant à la fois les rapports de classe, la relation interethnique et interconfessionnelle (Simone est catholique; Joshua est juif et communiste) et l'inégalité des rapports entre sexes, est ce qui assure la part proprement romanesque du récit. Le développement subjectif de Simone, d'abord décrite de l'extérieur dans les yeux de son entourage, puis de l'intérieur à partir de la prise de conscience progressive qui s'opère en elle jusqu'à ce qu'elle se fonde comme sujet d'action, libérée des assujettissements familiaux et amoureux, voilà ce que j'ai trouvé le plus captivant. Le reste est certes très intéressant, ponctué de quelques morceaux de bravoure, mais relève d'une vision panoptique où l'on voit s'agiter beaucoup de monde sans que leurs univers respectifs prennent réellement forme. Je veux dire par là que la plupart des personnages répondent à une catégorie sociologique. Ils sont bien décrits, mais fixés en leur portrait, privés du dynamisme qui les rendrait protagonistes d'actions dirigées vers une transformation de leur état initial.

Le roman de Samson articule donc deux modèles narratifs qu'on pourrait juger *a priori* incompatibles, mais dont l'emboîtement est ici plutôt réussi : le roman choral et le roman d'une conscience individuelle. Ce dernier modèle, c'est bien sûr Simone

qui l'incarne, elle qui sera amenée à rompre avec le patriarcat incarné à la fois par son père, dans une version archaïque, et par Joshua dans une version plus moderne. L'importance accordée à Simone, toutefois, ne se révèle que tardivement. Au départ, c'est plutôt le modèle choral qui prédomine. Dans la première partie, chaque court segment se concentre sur un personnage distinct : à tour de rôle, Nikita, Simone, Joshua, l'huissier Moussette, les locataires Wadartrick, le policier Zutto sont présentés quelques instants avant la mort annoncée de Nikita. Puis, une nouvelle série de chapitres nous les présentent à nouveau, cette fois en tant que protagonistes ou témoins de l'homicide. L'intrigue suivra ensuite trois fils : le procès « arrangé » de Zutto qui s'en tire sans problème ; l'expulsion et l'incarcération des Wadartrick, ces immigrants soupçonnés d'allégeance communiste mais surtout jugés improductifs, qui seront réexpédiés en Europe ; enfin, les funérailles de la victime hissée au statut de héros par les communistes juifs qui ont pris en charge la protection de la dépouille, au grand dam des services policiers et de la mafia. L'un des moments forts du roman est précisément la rencontre entre Joshua et un caïd de la mafia très mécontent des communistes, mais qui épargne tout de même Joshua parce que ce dernier aurait par le passé protégé un membre de la famille.

Portrait d'une ville et portrait d'une époque. Pierre Samson a mis l'accent sur les conflits ethniques, souvent associés à des conflits de classe. Il le fait avec un sens des nuances remarquable, sans chercher à noircir outre mesure l'un ou l'autre des groupes impliqués. Les attitudes racistes circulent et elles sont souvent réciproques. Les communistes sont dépeints de manière positive (notamment Bela Gordon, autre personnage historique), mais Simone observe qu'ils reproduisent le modèle patriarcal faisant des femmes leurs subalternes.

À la fin du volume, des remerciements sont adressés aux bibliothécaires et archivistes de Bibliothèque et Archives nationales du Québec. On comprend pourquoi : le roman fourmille de détails touchant à la topographie de la ville et aux commerces de l'époque. On devine que Samson a scruté pour ce faire des annuaires et des photos d'archives, ne résistant pas à la tentation de glisser dans le roman tout ce savoir accumulé, même s'il s'avère peu fonctionnel du point de vue de l'intrigue. Dès qu'un personnage passe d'un point A de la ville à un point B, toutes les rues qu'il emprunte sont dûment nommées, de même que les façades des édifices qu'il croise sur son chemin, dans une sorte d'effet de *travelling*. Un exemple parmi de nombreux autres :

Libérée de ce pan d'immeubles miteux, elle se sent si légère qu'elle enjambe la rue Duluth en trois pas, laisse derrière elle l'édifice Vineberg, le papetier, le magasin d'appareils électriques Mensher, l'épicier Broad, le vitrier et encadreur, la boulangerie Guaranteed, le cordonnier Kawchak, la cour à bois, une autre boutique de prêt-à-porter qu'elle trouve hideux — Fish Ladies' Wear [...]. (40)

Plus loin, on suivra Simone parcourant en tramway (le n° 15, faut-il le préciser) d'est en ouest la rue Sainte-Catherine presque au complet. Trois pages (310-312) où sont nommés pas loin de trente-cinq édifices : magasins, restaurants, cafés, journaux, théâtres et boutiques ; Simone découvre une ville qui lui est méconnue et sent germer en elle une vocation.

Parmi les autres détails à saveur référentielle, on retiendra un rappel de l'ancien nom, pont du Havre, donné au pont Jacques-Cartier, ainsi qu'un clin d'œil au roman d'Éva Sénécal, *Mon Jacques*, paru en 1933, dont Simone lit un extrait par-dessus l'épaule d'une jeune fille en train de le dévorer. Ailleurs, l'énumération des événements de l'année prend pour prétexte une conversation :

Les dernières heures noires, les cinq commensaux les passent à discuter à propos de n'importe quoi sauf de l'affaire Zynchuck : la lente invasion de la Chine par les Japonais, la Bavière devenue hitlérienne, la neige et les vents violents de la veille, la démolition imminente de l'Hôtel Saint-Laurent — fréquenté par les descendants de Victoria, par le chef des confédérés esclavagistes Jefferson Davis fraîchement libéré de prison et par l'empereur abolitionniste Pedro II du Brésil —, les sels effervescents Abbey, les maisons de jeu de George Hum, dit le Fu Manchu de Chinatown, argentier des factions impériales, le plus récent film de Mae West, que l'Église voulait interdire, les deux buts de Howie Morenz et la victoire des Canadiens sur l'autre équipe locale, les Maroons. (306)

Samson a fait ses devoirs, personne n'en doutera.

Le Mammouth fascine pour d'autres raisons, notamment esthétiques : une écriture généreuse, un brin baroque par moments, qui s'abandonne au plaisir de la composition et de l'*ekphrasis* :

En effet, la peau de Gerda est exsangue, et des cernes bleus, presque violets, soulignent les yeux qu'elle s'efforce de garder exorbités, comme si elle contemplait une manifestation divine sur le plâtre laiteux des nuages déployés au-dessus d'elle. [...] Des fils de cobalt semblent maintenir en place la peau sur ses bras dénudés et c'est en femme vitrail qu'elle figure désormais, là où s'engouffre un faible soleil condamné à ne plus en ressortir, prisonnier d'un prisme où seuls l'opale d'un cadavre et le vert olive de guenilles déchirées se lient, s'unissent, se confondent. Reste les cheveux, direz-vous, mais ils paraissent détachés de cette créature irréaliste, ils forment une auréole compliquée, grasse, brunâtre, une couronne de glaire sépia sur un tentacule sec, la coquille trop petite qu'un gastropode abandonne, un foie malade au bout d'un viscère albinos. (276)

En lisant des phrases de ce genre, aux épithètes abondantes et aux images surprenantes, je n'ai pu m'empêcher de penser à l'écrivain italien Carlo Emilio Gadda. Ainsi, *Le Mammouth* est un livre qu'on peut relire avec plaisir, en dehors de tout appétit pour son intrigue des plus simples, soit pour mieux goûter le style de l'auteur, soit pour plonger dans le contexte des années 1930 et recomposer mentalement le visage de Montréal à cette même époque.

+

On ne peut que saluer le courage avec lequel Mauricio Segura affronte, dans *Viral*, les questions les plus brûlantes du Québec d'aujourd'hui. Paru au moment même où le

monde entier allait se mettre sur pause pour cause de pandémie, le cinquième roman de Segura arbore un titre qui paraît prémonitoire. Le virus dont il est question ici n'est toutefois pas de ceux qu'un simple vaccin pourrait freiner : il s'agit du virus de la haine et de l'intolérance, du racisme et des préjugés de toutes sortes³.

Il fallait donc du courage, mais surtout de l'intelligence, car de si épineux sujets requièrent du doigté. Il est tellement facile de tomber dans la moralisation, la thèse, la représentation tendancieuse, selon l'orientation qu'on veut donner au regard posé sur telle ou telle communauté. La réalité, on peut l'arranger à sa convenance en créant des personnages faits sur mesure pour illustrer notre vision du monde. Cette partialité n'est-elle pas le principal écueil que rencontre le roman dit « social », surtout lorsqu'il s'agit de juger des discours et des comportements ?

Segura a dû faire, bien sûr, des choix de ce genre, mais il a habilement échappé au piège du monologisme en optant pour une forme qui donne accès, tour à tour, à la conscience de quelques personnages impliqués dans l'incident qui ouvre le roman et déclenche une tempête médiatique. Non seulement tous les points de vue sont-ils exprimés, jusqu'à former une constellation de perceptions fort contrastées, mais l'auteur a aussi pris soin de montrer l'articulation entre les prises de position des personnages et certains nœuds psychologiques qui définissent leur personnalité. Ils échappent ainsi à une représentation purement idéologique.

Le parti pris de Segura a donc été celui de la nuance, mais, plus profondément encore, le roman nous montre comment la plupart des personnages sont entraînés bien malgré eux à incarner des positions qui ne correspondent pas à ce qu'ils sont ou souhaitent être réellement. En d'autres termes, Segura réussit à nous faire comprendre comment les individus sont projetés au cœur de conflits qui les dépassent et qui finissent par déterminer leurs actions.

J'allais écrire qu'ils sont impliqués à leur corps défendant, mais le roman est plus subtil : s'il est vrai que les personnages ne maîtrisent en rien les conséquences des gestes qu'ils ont posés une fois que la rumeur s'en est emparée, il n'en demeure pas moins qu'ils participent, consciemment ou inconsciemment, à l'escalade de violence qui les emporte. Et c'est là qu'apparaît le vecteur par excellence du virus, un être impersonnel qui peut, dans certaines circonstances, donner une ampleur démesurée à certains gestes : les médias, et plus particulièrement les médias sociaux. Tel est l'acteur principal de ce roman, un Léviathan qui se nourrit des contradictions, des frustrations et de l'incomplétude humaines pour les exacerber jusqu'à la monstruosité.

Voyons plus en détail. Le premier chapitre est centré sur le personnage de Lola, une jeune journaliste d'origine vietnamienne. Dans un bus du quartier Côte-des-Neiges, elle assiste à une altercation entre un jeune musulman et la chauffeuse de l'autobus. Le jeune garçon frappe violemment à la porte du bus pour qu'on la lui ouvre, ce que refuse de faire la chauffeuse parce qu'elle a déjà quitté le point d'embarquement. Mais le jeune homme insiste. Quand on lui permet enfin d'entrer, il se met à invectiver la chauffeuse en prétendant qu'elle ne lui a pas ouvert en raison

3 L'analogie entre le racisme et un virus a aussi été exploitée récemment par Dany Laferrière : « Le racisme est un virus : un texte de Dany Laferrière », *Le Devoir*, 10 juin 2020, en ligne : <https://www.ledevoir.com/opinion/libre-opinion/580494/opinion-le-racisme-est-un-virus> (page consultée le 20 septembre 2020).

de son apparence (il porte une djellaba). La chauffeuse nie le fait et lui demande de se calmer, mais il est en colère et continue de pester. Des propos agressifs sont échangés, puis la chauffeuse lui ordonne de sortir, lui criant qu'elle ne supporte pas «les gens de son espèce», formule que le jeune interprète comme une déclaration raciste, sur quoi il crache au visage de la chauffeuse et s'en va.

Lola a tout filmé et s'empresse de publier la vidéo sur son compte Twitter. À son arrivée au bureau, elle constate que ses collègues ont déjà pris connaissance de la vidéo et que celle-ci a été relayée et commentée des dizaines de fois. L'emballement médiatique a déjà commencé. Au bureau, son patron lui rappelle qu'elle tient un blogue culinaire et non pas social ou politique, mais l'encourage quelques minutes plus tard à *spinner* sa vidéo, c'est-à-dire à faire en sorte qu'elle soit toujours relancée. Lola est un peu déconcertée par l'avalanche de commentaires que provoque sa publication, par la polarisation qui se crée entre les défenseurs de la chauffeuse et ceux qui, s'identifiant au jeune homme, traitent l'employée de la STM de «*fucking bitch* raciste». Elle-même se sent plus solidaire du jeune homme, qu'elle perçoit ici comme la victime, tout en reconnaissant qu'il s'est montré goujat. Mais quelque chose lui échappe dans les motivations qui l'ont poussée à diffuser cette vidéo : provoquer ? mousser sa carrière ? combattre une injustice ? Dans sa famille, Lola tient le rôle de la rebelle face à l'autoritarisme de son père, attaché aux traditions, et au côté arriviste de sa sœur, une pimbêche. Elle aime son copain, mais elle l'a déjà trompé avec le mari de sa sœur (un macho qu'elle méprise pourtant). Elle réagit fort au paternalisme vaguement raciste de son patron, mais observe qu'elle entretient elle-même des préjugés racistes (dans le bus, n'a-t-elle pas attribué une mauvaise odeur à un Noir assis près d'elle ?). Voilà l'humain dans toute sa complexité. On éprouve de la sympathie pour Lola, mais sa vidéo, pendant que la jeune fille cherche à résoudre ses contradictions, continue de jeter son venin.

Le deuxième chapitre est consacré à Dominique, la chauffeuse. L'altercation l'a bouleversée : le visage haineux du garçon, le crachat... Des images qui continuent de la poursuivre. Tout s'est déroulé très vite et elle n'arrive pas à comprendre comment les choses ont pu dégénérer à ce point. Mais elle ne sait rien encore de la vidéo. Elle souhaiterait oublier tout ça, mais quand elle rentre au bureau après sa tournée, ses collègues lui manifestent leur solidarité et le président de son syndicat l'entraîne chez l'avocate de la STM : il faut gérer la situation, se donner un plan de communication, et puis, aussi, porter plainte contre le garçon afin de rendre clair qu'on ne peut se permettre d'agresser un chauffeur. Déjà, l'événement n'appartient plus à Dominique. Chez elle, quand elle rentre, elle se bute à des journalistes venus l'interroger. Elle s'enferme, mais ne trouve pas à la maison d'espace qui lui permettrait de retrouver sa sérénité, avec ce mari égocentrique qu'elle n'aime plus. Elle sort retrouver son équipe de balle-molle et, au bar ensuite, elle subit les commentaires mesquins de ses compagnes, pense trouver une épaule aimante du côté du coach qui en profite pour tenter une approche sexuelle invasive. Dominique s'en retourne chez elle en songeant à l'échec de sa vie, elle qui rêvait d'étudier à l'université mais en avait été dissuadée par sa famille, gênée par des habitus de classe peu adaptés aux études supérieures.

J'ai décrit dans le détail l'univers de ces deux premiers personnages. J'irai plus rapidement pour les suivants, mais il fallait montrer la manière dont procède Segura : en nous montrant dans leur intégralité les personnes impliquées dans l'incident, il

situe l'analyse du conflit idéologique dans un cadre qui intègre d'autres composantes, il invite à une compréhension plus profonde des actions humaines. Il ne s'agit pas pour autant de noyer l'analyse des discours sociaux dans un humanisme lénifiant. Au contraire, ces discours sont partout présents dans le roman, qui rapporte non seulement les commentaires que provoque la vidéo, mais les propos et jugements de ceux et celles qui entourent Lola et Dominique. Tout le monde y va de son point de vue sur l'événement, des conclusions qu'il faut en tirer. On entre aussi dans le désarroi de Lola devant «son Québec en train de changer à vue d'œil» (19), ou encore devant «le cynisme en vogue — résidu des années 1990, où s'exprimait un certain désespoir, mais qui aujourd'hui était devenu un discours sarcastique sans objet. [...] Rire de tout ce qui était vertueux était chic, un signe d'intelligence, une façon d'exhiber une lucidité *a contrario* à la mode» (25). Plusieurs passages seraient à citer où Segura expose les multiples interrogations qu'on est en droit d'avoir devant les dérives violentes qui affectent le Québec contemporain. Mais il le fait toujours à travers la pensée de ses personnages, qui évaluent la situation à partir de leur position singulière, leurs intérêts, les pressions exercées par leur entourage.

Au troisième chapitre, on découvre Camilo, un adolescent de seize ans, ami de Sami, le garçon qui a craché au visage de la chauffeuse. Camilo est Colombien d'origine, il adore le basketball et rêve de devenir champion dans ce sport. Son père attend de lui qu'il réussisse avant tout ses études et ne voit pas d'un bon œil la culture hip-hop qui accompagne le goût pour le basket. À travers Camilo, on entre dans l'univers d'une école secondaire multiethnique, dans un langage qui mélange l'anglais et l'espagnol au français. Ce n'est pas le moindre mérite de Segura, d'ailleurs, que d'avoir saisi ses personnages à travers leurs mots, leurs expressions. Sami est devenu le meilleur ami de Camilo après l'avoir initié au basket, mais une rivalité entre eux s'est installée à propos d'une jeune fille. Recherché par la police, Sami se verra offrir un refuge chez Camilo, mais le père de ce dernier s'y opposera par crainte d'attirer des ennuis sur sa famille, ce qui poussera Sami à prendre la fuite.

Viendront ensuite deux types de Québécois «de souche» : Guillaume, un lettré asocial désespéré par l'inculture de ses contemporains, puis François, maire d'arrondissement, coureur de jupons, politicien débonnaire mais rompu au mensonge stratégique.

Guillaume incarne le discours d'une droite nationaliste prête à verser dans l'intolérance ; drapé dans une suffisance pêtée de ressentiment, il se montre verbeux et ratiocineur, en plus d'être un délateur :

Un internaute, sous le pseudonyme de @patriote99, qui prétendait l'avoir reconnu, avait affiché en ligne son nom, Sami Hamoud, ainsi que l'adresse de ses parents. Le garçon s'attirait non seulement une flopée d'insultes et de menaces, mais aussi des «analyses» où il était question de l'«incompatibilité» des valeurs musulmanes avec l'Occident, propos qu'on appuyait de toutes sortes d'articles, d'images et de reportages sur diverses sociétés musulmanes, tirés tantôt de sources douteuses, tantôt de médias reconnus, abordant tous des sujets aussi disparates que les mariages arrangés avec des fillettes, la répression des homosexuels, le machisme, la montée des partis politiques islamistes, les crimes d'honneur et l'excision. (36)

Le fait que le personnage le plus antipathique soit associé à la droite nationaliste ne devrait pas nous conduire à penser que le discours du roman est anti-qubécois. D'autres Québécois « de souche », et de surcroît nationalistes, reçoivent un traitement en tout point positif, tel Steve, le prof d'histoire de Camilo, dont il est dit que « si tous les Québécois étaient comme lui, ce serait le paradis ici » (113). François lui-même, le politicien, est plutôt sympathique malgré un incurable donjuanisme qui conduira sa femme à l'expulser de la maison.

Le dernier chapitre est construit autour de Yasmine, la sœur de Sami. Les deux sont nés au Maroc, qu'ils ont quitté pour s'installer à Montréal chez un oncle et une tante. Leur mère, dépressive, n'arrivait plus à s'occuper d'eux convenablement. Yasmine est heureuse de vivre au Québec et elle aspire à une vie normale. Son frère, brillant mais tourmenté et imprévisible, l'inquiète. À travers les souvenirs de Yasmine, on en apprend beaucoup sur Sami, du délinquant qu'il était au Maroc au garçon réfléchi qu'il devient progressivement malgré quelques faux pas qui lui auront valu le rejet de l'oncle et une vie d'errance à la limite de l'itinérance. Yasmine découvre aussi des détails sur la vie de son frère de la bouche de Catherine, une fille qu'il a fréquentée et qui l'a recueilli chez elle alors qu'il était dans la rue.

Ainsi sommes-nous amenés, à la lecture, à recomposer le visage de Sami, personnage central du livre qui pourtant ne nous sera décrit qu'à travers le point de vue des autres. Le voyou arrogant qui crache à la figure d'une chauffeuse de bus, soupçonné ensuite d'être un musulman radicalisé après avoir été un délinquant amateur de hip-hop, puis un fraudeur pris à revendre des objets volés, nous est enfin dévoilé comme un pacifiste en quête d'authenticité. Telle est la révélation qui s'impose à Yasmine, à la toute fin, à la réception d'un message de son frère lui demandant de ne pas s'inquiéter de sa disparition. Sami a tourné le dos à la culture hip-hop, a refusé tout autant les sollicitations des islamistes que l'invitation lancée par le père de Catherine à rejoindre les rangs des antifas. L'épisode de l'autobus lui a indiqué qu'il restait un fond de violence en lui. Avant que la police ne l'appréhende pour le ramener « à la prison de son origine » (294), Sami s'est éloigné, s'est enfui on ne sait où. La fin qu'il connaîtra demeure ouverte.

C'est donc ce choix ultime de Sami qui, selon moi, traduit la position éthique défendue par Segura, position qui consiste à tourner le dos aux violences ainsi qu'aux discours qui les justifient. Dans le cas de Sami, il s'agit d'un refus et d'une fuite hors des systèmes emprisonnants (à supposer que ce soit possible), mais le roman accomplit autre chose : ces discours, il les donne à lire, il les rassemble dans leurs chassés-croisés contradictoires. Mais surtout, il expose les souffrances qui les provoquent, il montre l'ensemble des mécanismes à travers lesquels ils prennent place — trop de place, jusqu'à occulter ce qui se cache derrière et qui mériterait d'être mieux entendu.

Je suis d'avis que, mis au programme d'un cours au cégep, voire de cinquième secondaire, *Viral* pourrait servir de base à une réflexion critique menée avec les élèves sur les divers visages du racisme et sur leur diffusion dans les réseaux sociaux.

En introduction à cette chronique, je demandais si le roman avait quelque chose à proposer qu'on ne trouve pas — ou difficilement — dans d'autres types de discours. En premier lieu, je dirais, à propos des deux romans ici présentés, qu'ils nous introduisent à la complexité, ce qui a pour effet de rompre avec les grilles d'analyse polarisantes. La perspective nuancée qu'ils donnent à lire ne relève pas d'une molle conciliation, mais d'une réelle exigence analytique : il s'agit de percer les discours de surface de manière à prendre la mesure des investissements subjectifs sous-jacents aux prises de position. Les deux romans font voir également le rôle de la rumeur dans l'élaboration de la violence sociale : de cancanière qu'elle était en 1933, elle est devenue aujourd'hui carrément pandémique. Dans les deux cas, un même phénomène : on parle et on juge sans savoir, sans avoir vérifié, sans s'être interrogé sur ce besoin de trouver des coupables. On reconnaît le caractère systémique de la violence au fait que même les meilleures intentions finissent par y participer. Dans *Le Mammouth*, la violence est carrément institutionnalisée. Dans *Viral*, chacun se sent légitimé d'agir comme il le fait, souvent pour le pire. En ce qui concerne le racisme, on voit qu'il ne s'agit pas d'un phénomène isolé. Il est conditionné par d'autres impératifs collectifs autant qu'individuels : la survie économique, le besoin d'avoir sa place au sein d'une communauté, le besoin de sécurité, les divers besoins libidinaux, l'identité, les « intérêts », etc. Et finalement, les deux romans exposent le fait que le racisme (avec tous ses degrés et déclinaisons : préjugés, discrimination, xénophobie, ressentiment) n'est pas attribuable à une seule catégorie de personnes, qu'il se faufile sournoisement dans les esprits, même de qui le combat ou en est potentiellement la victime.

POÉSIE
L'autre nom de l'enfance

+ + +

DENISE BRASSARD
Université du Québec à Montréal

À la mémoire de Claude Beausoleil
(1948-2020)

Un peu comme des ex-fumeurs ou des buveurs en sevrage, qui doivent réapprendre les gestes du quotidien, depuis le début de la pandémie que nous vivons, chaque fois qu'on refait une rencontre, une activité, c'est un peu comme si on la faisait pour la première fois. On hésite, on y va lentement, on s'arrête en chemin pour en éprouver l'effet, l'importance, la complexité. Rien ne va plus de soi. La vie d'abord, puis nos institutions, tout se révèle fragile, vulnérable, volatile. Du vent, voilà ce que nous sommes. Et pourtant. La poésie, où justement rien ne va de soi, est peut-être le langage dont nous avons le plus besoin en ce moment précis où nous devons réapprendre à vivre en communauté, du moins si nous voulons saisir l'occasion qui se présente à nous de changer nos comportements — en évitant cette fuite en avant qu'on nous propose sous prétexte de relancer l'activité frénétique et irréflectie (voire pathologique) qui nous a menés là où nous en sommes aujourd'hui. Y parviendrons-nous? Si je suis peu optimiste, je ne suis pas prête non plus à jeter l'éponge. Vigilance et espérance, méditation et action sont-elles compatibles? Peut-on imaginer un monde où l'esprit critique et le sens de l'émerveillement aillent de pair? Il semble que oui, si l'on en croit Normand de Bellefeuille et France Mongeau, dont les derniers livres abordent, chacun à sa façon, quelques-unes des questions fondamentales qui se posent actuellement à nous, à commencer par celle de notre rapport au langage. Or, parce que nous en avons besoin plus que jamais, privés que nous étions de la proximité et du langage corporel, mais aussi en raison de la nécessité d'inventer de nouveaux termes pour rendre compte d'une réalité inédite, la langue est probablement l'une des premières choses que le confinement a remises en question.

L'autoréflexivité est une constante de la poésie de Normand de Bellefeuille, qui s'est exacerbée dans ses plus récents livres, et *Histoire du vent*¹ n'y fait pas

1 Normand de Bellefeuille, *Histoire du vent*, photographies de Laurent Theillet, Montréal, Éditions du Noroît, 2020, 99 p.

exception. On a d'emblée l'impression que ce qui retient l'attention du poète, c'est le mot *poème*, plus encore que la chose.

S'il se penche sur le poème comme on bute sur un mot, c'est précisément parce que le langage est à réinventer. Le mot ne suffisant plus à dire ce qu'il dit, l'écriture doit se frotter, plus que jamais, à ce qui lui résiste, à ce qui lui est étranger, alors que les textes sont pour la plupart très simples, tout à fait lisibles, apparemment dépourvus d'opacité. C'est dire que ce qui résiste est du côté du réel. Et cependant, pour ce poète insatiable et prolifique, les mots demeurent ce qui abreuve et calme, juste avant l'aube, à « l'heure des alcooliques » (12; il cite Stephen King), « pour quelques heures encore, avant l'irrésistible tentation... » (13) Ainsi s'attache-t-il à circonscrire son aire de jeu et de pensée, autant qu'à l'habiter, en multipliant les hypothèses qui pourraient répondre à cette question : qu'est-ce que le poème ? S'il n'arrive bien sûr à fixer aucune définition, il multiplie les tentatives². En voici une :

aussi le poème est-il
une musique qui dure
une algèbre des choses simples
un arbre plutôt
qu'une constellation trop rigoureuse (52).

L'ambiguïté induite par les deux derniers vers de cette citation en dit long sur l'état de la poétique de l'auteur, qui oscille entre voir le poème dans un arbre (*plutôt* un arbre qu'une constellation) et ne voir dans le poème qu'une constellation de mots (au sens de *seulement* et en guise de conclusion). C'est sur cette oscillation entre *langage* et *réel* que s'articule tout le recueil.

Dans son « Prologue », Normand de Bellefeuille raconte qu'un jour, il y a de cela quarante ans, un étudiant à qui il essayait d'en expliquer la nature lui aurait dit, sans scrupules aucun : « La poésie, pour moi, ce n'est que du vent... » (9) Or, après toutes ces années, raconter l'histoire du vent s'avérerait le but ultime du poète, ce à quoi il travaille sans arrêt. D'où vient le vent ? On ne le sait pas. Poser la question est inutile. Le vent est là. Le navigateur en a besoin, lui donne toute son attention : il l'écoute, l'observe, l'appelle, le redoute, lui obéit. Le vent commande ses actions. La poésie ne serait donc que du vent, voilà la leçon que l'étudiant, sans le savoir, aurait jadis donnée à son professeur. Mais bien que n'étant *que cela* – c'est là l'essentiel de la leçon –, elle serait en même temps *tout cela*, qui fait la présence (arbre *et* constellation de mots). Une présence à la détresse, en premier lieu, celle de l'enfance, qui persiste en dépit de l'âge et sans cesse refait surface. L'une des tâches du poème serait de détourner cette souffrance, par une tendance perverse peut-être (« mais sans perversion, je crois, pas de poésie » [12]), de la récupérer et, « en son meilleur état » (39), de la transfigurer.

Normand de Bellefeuille situe la poésie à la frontière entre le jardin secret que chacun porte en soi et la maison hantée que nous habitons tous. Dans le jardin se

2 Elles sont nombreuses : « poésie : genre sous-traitant/roman défait/faux/mais le faux est le langage » (36); « le poème, en son meilleur état/n'est que cela/mais tout cela : /souvenir et souffrance » (39); etc.

trouvent et se retrouvent les souvenirs et les rêveries de l'enfance, tandis que dans la maison hantée rôdent les fantômes de la mère et du père, mais aussi les augures de sa propre mort, à la présence de laquelle il doit s'habituer, même si la mort, dit-il, « est une difficile habitude à prendre » (44). Ainsi la répétition, figure si chère au poète, est à entendre ici au double sens de *reprise* et de *pratique* :

chaque matin
avant les poèmes
il y a des arbres
et du vent (21).

Chaque matin, à l'aube, il sort de la maison et va à la rencontre de la forêt. Chaque matin, le même rituel profane le met à l'écoute des arbres, du vent qui passe entre leurs branches, des mots qui s'y fauillent et s'y prennent quelquefois, comme les songes dans un capteur de rêves. Les arbres parlent une langue étrangère, une langue qu'il lui faut apprendre et apprivoiser. C'est la langue du poème. Elle se parle à la jonction de la nuit et du jour, là où l'âge mûr tend la main à l'enfance, et la naissance à la mort. Là, la détresse n'a plus d'âge, que les arbres, inlassables vigies, accueillent avec bienveillance.

Le temps manque pour le sujet qui se tient au seuil du jour, s'exerçant d'un même élan à la mort et aux langues étrangères. Mais en même temps il s'étire, se distord : les années ont mille mois, les mois n'ont plus de noms et comptent jusqu'à soixante et onze jours. Les arbres seuls, auquel le poème répond, gardent la mesure du temps :

occupé à apprendre une langue étrangère
devant mes arbres
je répète :
« l'heure de la vie est peut-être arrivée »
celle des arbres et du poème
car tous les matins
avant l'heure des mots
voici l'horloge de mes arbres
car chaque matin
à ma manière
inventer un nom à tous ces arbres
pensée pure et douloureuse
alors seulement
l'écriture devient
la véritable sentinelle
extrême et insolite

de ma douleur (31).

Si ce livre est sous-tendu par une quête de poésie, il s'agit d'une quête patiente, et je dirais même résignée. Parfois, rien ne se lit que l'attente, le questionnement, presque sans objet, l'impossibilité, comme si certains matins, les arbres, le vent restaient muets, et que ce silence seul valait d'être consigné dans ce « journal incertain » (49) :

le poème est un genre ivrogne
qui ne rime à rien
que suicide à l'œuvre
double impossibilité
de vivre et de mourir (67).

Parole liminaire, le poème s'approche au plus près de la mort sans toutefois y succomber. Il se tient pareillement au bord du chaos, lequel sans cesse menace, et contre quoi il sert de rempart³. Tout vient avec son double inversé, dans cette parole tendue entre les pôles, ou à cheval sur eux, comme empiétant sur la nature des choses. Le poème est le « lieu de tous les paradoxes/de toutes les incompréhensibles beautés/de chacun de ses mots » (73). Entre l'enfance et la vieillesse, le vivre et le mourir, il se présente tel un espace-seuil, un lieu où se mouvoir tout en demeurant immobile, un laboratoire où s'écrit le faux, la fiction, autrement dit l'histoire. Multipliant les hypothèses, le sujet y remue les éléments du réel, les déplace en tous sens afin d'en mesurer la force de résistance, d'en faire vibrer la caisse de résonance :

être choyé par le poème
et à l'aube parfois
y inventer
une théorie des émotions
simple et pratique
une théorie de la réalité (71).

+

Je ne sais si France Mongeau, elle aussi professeuse de littérature, a reçu une semblable leçon de poésie d'un de ses anciens étudiants, mais on pourrait le croire, tant *L'ouvrage lilas de la steppe*⁴ présente d'affinités avec *Histoire du vent*. Bien qu'investissant des paysages contrastés (la forêt, à proximité et familière pour de Bellefeuille/la steppe, lointaine et étrangère pour Mongeau), les deux auteurs nous convient à des expériences semblables. *L'ouvrage lilas de la steppe* s'inspire librement de la très belle nouvelle de Tchekhov⁵,

3 À ce sujet, de Bellefeuille cite Paul Valéry : « Deux dangers menacent le monde : l'ordre et le désordre. » (42)

4 France Mongeau, *L'ouvrage lilas de la steppe*, Montréal, Éditions du Noroît, 2020, 80 p.

5 Anton Tchekhov, *La steppe*, introduction, notes et chronologie de Louis Martinez, traduit du russe par Olga Vieillard-Baron, bibliographie de Wladimir Troubetzkoy, Paris, Garnier Flammarion, 1992, 157 p.

d'ailleurs cité en épigraphe⁶. Donnant le ton au recueil, la citation concerne le ciel, auquel réfère le lilas du titre⁷ :

Le mot *steppe* claque dans ma bouche. Cherche ma langue et sa nuit. C'est tendre étranger.

Ainsi je veille aux échappées de la douleur. J'entrelace les fils de l'horizon.

Multiplie tresses au creux des mains. (11)

Comme chez de Bellefeuille, le mot retient d'emblée l'attention, apparaissant dans toute sa matérialité. À lui seul il fait paysage, travaille l'imaginaire et la chair même, comme la steppe travaille l'imaginaire du petit Iégorouchka (le protagoniste de *La steppe*), que la narratrice accompagne et auquel elle s'identifie, et dont le poème veille sur la douleur. L'appropriation de ce paysage étranger se fait donc par le langage. À l'instar de son modèle, cette avancée toute méditative emprunte à l'écriture viatique, à la différence que ce voyage, cette traversée, ce pèlerinage est entièrement imaginaire, étant avant tout une œuvre de lecture, celle du récit de Tchekhov auquel les poèmes font écho — ou plutôt qu'ils prolongent.

En dialogue avec le récit, le poème entre dans la fiction, s'invente des personnages. Se représentant en bergère, la narratrice avance dans la plaine entourée de son troupeau de bêtes. De tous les personnages, le plus important est certainement le paysage lui-même, dont la poète apprend à décoder les signes. Contrairement à la forêt, tout en verticalité, où les arbres sont appréhendés en groupe et sur un mode possessif (« mes arbres », écrit de Bellefeuille), ici chaque élément est considéré singulièrement et souvent personnifié, ce qui colle au caractère horizontal et dépouillé de la steppe, où chaque rencontre tient de l'événement :

J'entreprends ce voyage sans la connaissance exacte du parcours. Sans esquisses ni verbes. Mais un arbre solitaire dès les premières lignes. Un peuplier à la fine silhouette.

Son encyclopédie.

Un ordre complexe se déploie dans l'ambition de la plaine. (20)

Ce qui permet de survivre à la rudesse du lieu se cache dans le langage du paysage qu'il importe d'apprendre à lire⁸. Cette connaissance du seul arbre qu'elle rencontre et dont elle finira par embrasser l'identité⁹ la met sur la voie du passé. Non seulement son propre passé, celui de l'enfance qu'elle partage avec Iégorouchka, mais un passé beaucoup plus ancien, celui de la Terre, car dans la steppe, le temps, comme

6 « On ne se rend compte de l'insondable profondeur et de l'infini du ciel qu'en mer, ou alors, dans la steppe, la nuit, au clair de lune. Il est terrible, sublime et affectueux, il a un air de langueur et d'invite, sa tendresse donne le vertige. » (9)

7 Tchekhov dit souvent que le ciel de la steppe est mauve. Du moins c'est la couleur donnée dans la traduction d'Olga Vieillard-Baron.

8 « La survie se conçoit dans le partage des alphabets. Apprendre les signes. » (22)

9 « J'arrive à la fin de la traversée avec mes bêtes. Un chevreau de plus erre dans l'histoire. Il devient ce personnage que j'évoque sans cesse. // Avant de repartir. Devenir l'arbre d'un seul récit. » (56)

l'espace, s'étire à l'infini. Déliant les mémoires, remuant les langues et mélangeant les espèces, la steppe donne accès à des savoirs immémoriaux : « J'écoute la conversation entre les herbages. Ciguë. Carex. Langage sauvage des fleurs recommencées par la pierre. » (24) C'est ainsi que la bergère devient « le petit garçon du récit de Tchekhov qui voyage apeuré et heureux à la fois » (24), mais aussi bien l'oiseau qui plonge dans le paysage et qui sait entendre « les idées promises par le ciel » (42) :

La plaine de l'enfance monte en moi au contact de la steppe. Ses champs sa soif.
Comme l'oiseau je perçois le souffle du paysage. (31)

Paysage démesuré qui sécrète une impression d'extrême lenteur, la steppe n'est-elle pas en effet un lieu propice à évoquer l'enfance ? Convaincu qu'il ne saurait surpasser Gogol dans sa description, mais tout de même désireux de renouveler l'art du paysage, Tchekhov a eu bien raison de la présenter à travers les yeux d'un enfant, son émerveillement, ses souffrances, ses terreurs. C'était sans doute la meilleure façon de la rendre aussi vivante. Car vivante elle est, éminemment. Mais il faut prendre garde de ne pas s'attacher de trop près à Tchekhov, car on en vient alors à regretter le caractère un peu trop laconique des poèmes – comme si le modèle les maintenait dans une forme de retenue ou de recueillement admiratif –, et à espérer qu'ils eussent osé aller plus loin dans l'évocation des femmes et la belle rêverie autour du tissage de la laine (métaphore de l'écriture), deux motifs presque absents de la nouvelle et dont Mongeau se saisit avec beaucoup de finesse :

La steppe est une mer intérieure devenue fuseau. Pur songe en marge de l'horizon.
Violence souterraine pigmentée de lumière.
Elle se montre telle la navette du métier où le temps se tisse perle cuir coton et laine.
Des intentions tracées à la pointe du crayon. (37)

Les ouvrages des femmes (tressage, tissage, couture), qui couvrent et protègent du froid, de la pluie, des monstres de la nuit (on pense à Iégorouchka sous sa natte durant le violent orage), sont d'humbles ouvrages. Ce sont des œuvres de patience et de foi dans la puissance du recommencement :

Chaque matin je recommence. (40)

Je vais chaque jour chargée de laine et de verbes. Les images forment leur belle arborescence de phrases. (50)

La steppe est ma répétition. (63)

Mais la retenue dont font preuve les poèmes vient certainement aussi de la nature du paysage. À l'instar du désert, la steppe incite au silence et au recueillement. Et à l'horizon qui s'étale à perte de vue, la mort inéluctablement finit par poindre : « La mort s'infiltre par l'horizon pareille à l'enfance venue nous noyer. » (45) La plaine invite donc à « [m]archer jusqu'à la mort » (15), une mort qui se présente une fois

de plus comme acolyte de l'enfance, presque son double. Cependant, plutôt que de provoquer la hantise, elle apparaît presque reposante — qu'on songe au lilas du titre —, la disparition passant par une lente et douce dissolution dans le paysage, une « chute tendre » (50). Plus elle approche du terme du voyage, plus la narratrice aspire à « [e]nter dans le renoncement. Devenir pays lune ou sœur d'asile. Disparaître » (59). Or ce qui disparaît ainsi n'est qu'une identité parmi d'autres. Une fois devenue oiseau ou peuplier, la voyageuse peut « tenir la main de la mort jusqu'à l'obscurité » (54).

« Je couds en ce vocabulaire où n'existe que le corps de la nuit. » (64) Ce beau vers nous parle du tressage du jour et de la nuit. La nuit fait place au jour; le jour fait place à la nuit. C'est là une évidence. Une de plus. Comme les mots qu'on échange quotidiennement, et dont le sens soudain se trouve altéré. Comme tant de choses sur lesquelles désormais nous butons. Or voici que, l'espace d'un poème, on tient la nuit entre nos mains, tel le corps tremblant d'un oiseau blessé, incapable de prendre son envol, et qui nécessite toute notre attention et nos soins. L'une des immenses qualités de la nouvelle de Tchekhov est de nous faire vivre aussi intensément cette fugace transition. Les livres recensés ici partagent cette qualité. En nous rendant sensibles à la complexité de la lumière, à sa façon bien à elle d'épouser la matière, de la moindre composante du paysage jusqu'à sa plus vaste étendue, ils nous font participer au miracle de la naissance du jour.

La lumière de l'aube, comme le dit si bien France Mongeau, est « [u]ne vivante alerte » (78). Une alerte, comme celle que lance le virus qui fait rage en nous obligeant à tout revoir depuis le début. Si les arbres, ainsi que l'écrit Normand de Bellefeuille, sont « l'autre nom de l'enfance » (45), la poésie l'est sans doute aussi. En ravivant notre intimité avec la nature, qui sait si ce rappel à l'enfance ne nous indique pas la voie à suivre ? Après tout, comme l'affirmait Levinas, nous sommes des êtres infinis, mais dont l'in-finitude même les ouvre à l'Infini. Puisse donc la poésie informer cette période où notre rapport au temps et à l'espace se trouve bouleversé, en nous invitant à y voir, plutôt qu'un motif de frayeur ou d'angoisse, une ouverture aux possibles.

Du recueillement. De la lenteur. Des oreilles et des yeux grand ouverts. Et devenir ces voyageurs « que le langage invente », comme l'écrivait Claude Beausoleil¹⁰, des voyageurs immobiles portés par le sens renouvelé du langage, une façon plus respectueuse, plus amoureuse de voir le monde et de nous y trouver. Voilà ce que je nous souhaite à l'issue de cette douloureuse expérience.

10 « Je suis un voyageur/que le langage invente », Claude Beausoleil, *Grand hôtel des étrangers*, Trois-Rivières/Herborn, Écrits des Forges/Éditions PHI, 1997, p. 7.

+ + +

LIVRES REÇUS

+ + +

RÉSUMÉS

+ + +

ABSTRACTS

+ + +

RESÚMENES

+ + +

BIOBIBLIOGRAPHIES

+ + +

LIVRES REÇUS

+ + +

ESSAIS / ÉTUDES

BEAUSOLEIL, Jean-Marc, *Le chrome et le noir. Lecture critique et amoureuse du graffiti montréalais*, Montréal, Éditions Somme toute, 2020, 144 p.

BERNIER, Stéphanie et Pierre **HÉBERT** (dir.), *Nouveaux regards sur nos lettres. La correspondance d'écrivain et d'artiste au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2020, 294 p.

BIBEAU, Émilie, *Cœur vintage*, Montréal, Éditions Cardinal, 2020, 88 p.

BOISCLAIR, Isabelle, Pierre-Luc **LANDRY** et Guillaume **POIRIER GIRARD** (dir.), *QuébeQueer. Le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques québécoises*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2020, 520 p.

CHRISTIN, Rodolphe, *La vraie vie est ici. Voyager encore ?*, Montréal, Écosociété, coll. « Polémós », 2020, 136 p.

HENRICHON, Pierre, *Big data : faut-il avoir peur de son ombre ?*, Montréal, Écosociété, 2020, 200 p.

KRIEF, Hervé, *Internet ou le retour à la bougie*, Montréal, Écosociété, coll. « Résilience », 2020, 120 p.

LAPOINTE, Gatien, *Journal (1950-1956)*, édité par Jacques Paquin, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « L'archive littéraire au Québec », 2020, 126 p.

MORIN, François, *Quand la gauche essayait encore. Le récit inédit des nationalisations de 1981 et quelques leçons que l'on peut en tirer*, Montréal, Lux, 2020, 248 p.

P O É S I E

CORRIVEAU, Hugues, *Et là, mon père suivi de Et là, ma mère*, Montréal, Les éditions du passage, 2020, 100 p.

CÔTÉ, Michel, *La condition des matins*, Montréal, Éditions du Noroît, 2020, 80 p.

DE BELLEFEUILLE, Normand, *Histoire du vent*, Montréal, Éditions du Noroît, 2020, 112 p.

FOUCHER, Carolanne, *Deux et demie*, Montréal, Les éditions de ta mère, 2020, 120 p.

FOURNIER, Danielle, *Abandons*, Montréal, Triptyque, coll. « t-poésie », 2020, 82 p.

FRENETTE-VALLIÈRES, Andréane, *Sestres*, Montréal, Éditions du Noroît, 2020, 104 p.

GAULIN, Huguette, *Lecture en vélo*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Enthousiasme », 2020, 184 p.

GODIN, François, *Lignes d'effondrement*, Montréal, Le lézard amoureux, 2020, 90 p.

LACELLE, Andrée, *Poèmes de la cité*, Ottawa, Éditions David, 2020, 96 p.

LALONDE, Catherine, *Corps étranger*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2020, 120 p.

LECLERC, Michel, *Une brûlante inquiétude*, Montréal, Éditions du Noroît, 2020, 142 p.

MONGEAU, France, *L'ouvrage lilas de la steppe*, Montréal, Éditions du Noroît, 2020, 86 p.

NICOLAS, Sylvie, *Aucun mot n'est tenu au miracle*, Montréal, Éditions du Noroît, 2020, 80 p.

PARDO, Thierry, *Weedon ou La vie dans les bois*, Montréal, Les éditions du passage, 2020, 88 p.

PLOURDE, Danny, *Les boucliers humains*, Montréal, Poètes de brousse, 2020, 116 p.

PELLETIER, Pierre Raphaël, *Les dépossédés du Vieux-Hull*, Ottawa, Éditions David, coll. « Indociles », 2020, 144 p.

SAVARD, Virginie, *Formes subtiles de la fuite*, Montréal, Triptyque, coll. « poèmes », 2020, 96 p.

ST-HILAIRE-TREMBLAY, Marie, *Noctilique*, Montréal, Les Herbes rouges, 2020, 72 p.

TREMBLAY, Odile-Marie, *Le déboisement*, Montréal, Éditions du Noroît, 2020, 80 p.

F I C T I O N

ARSENAULT, Mathieu, *La morte*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2020, 144 p.

BETASAMOSAKE SIMPSON, Leanne, *On se perd toujours par accident*, traduit de l'anglais par Arianne Des Rochers et Natasha Kanapé Fontaine, Montréal, Mémoire d'encrier, coll. « Roman », 2020, 152 p.

BLAIS, Marie-Claire, *Petites cendres ou la capture*, Montréal, Boréal, 2020, 216 p.

CHOQUET, Émilie, *Un espace entre les mains*, Montréal, Boréal, 2020, 128 p.

DORION, Hélène, *Pas même le bruit d'un fleuve*, Québec, Alto, 2020, 184 p.

EDDIE, Christine, *Un beau désastre*, Québec, Alto, 2020, 192 p.

GAY, Roxane, *Ayiti*, traduit de l'anglais par Stanley Péan, Montréal, Mémoire d'encrier, coll. « Récits », 2020, 136 p.

HANDFIELD, Mathieu, *Ceci n'est pas une histoire de dragons*, Montréal, Les éditions de ta mère, 2020 [2010], 244 p.

HÉLIE, Claire, *La robe sans corps*, Montréal, Les Herbes rouges, 2020, 160 p.

LANSENS, Lori, *Cette petite lueur*, traduit de l'anglais par Lori Saint-Martin et Paul Gagné, Québec, Alto, 2020, 368 p.

LEVASSEUR, Jean, *Ça sent le chien sale*, Montréal, Éditions Somme toute, 2019, 78 p.

MAZIGH, Monia, *Farida*, Ottawa, Éditions David, coll. « Voix narratives », 2020, 406 p.

SMART, Elizabeth, *À la hauteur de Grand Central Station je me suis assise et j'ai pleuré*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Territoires », 2020 [1945], 136 p.

SEGURA, Mauricio, *Viral*, Montréal, Boréal, 2020, 304 p.

SYLVESTRE, Olivier, *Guide d'éducation sexuelle pour le nouveau millénaire*, Montréal, Septentrion, coll. « Hamac », 2020, 160 p.

TREMBLAY, Alexandra, *L'épidémie de VHS*, Montréal, Del Busso éditeur, 2020, 112 p.

YVON, Josée, *Danseuses-mamelouk*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Récit », 2020 [1982], 152 p.

D I V E R S

BORI, Edgar, *Poésinutiles*, Montréal, Edgar Bori et Productions de l'onde, 2020, 81 p.

MONETTE, Madeleine et Véronique **DE GUITARRE**, *La mer, au feu/A Sea Fire*, traduit de l'anglais par Oana Avasilichioaci, Montréal, Éditions du Noroît, 2020, 56 p.

JOHL, Am et Matt **HERN**, *Réchauffement planétaire et douceur de vivre. Road trip en territoire pétrolière*, illustrations de Joe Sacco, Montréal, Lux, 2020, 224 p.

R É S U M É S

+ + +

CASSIE BÉRARD ET MARIE-PIER LAFONTAINE ÉTHIQUE DE LA FICTION.

LA FABRICATION DE LA PREUVE CHEZ FRANÇOIS BLAIS ET CATHERINE LEROUX
Cet article réfléchit, grâce à une analyse du traitement narratif de la violence envers les femmes dans le recueil *Madame Victoria* de Catherine Leroux et le récit *Un livre sur Mélanie Cabay* de François Blais, à la part de responsabilité des créatrices et créateurs quant à la question éthique et politique, et plus particulièrement à la manière dont cette part est envisagée sur un mode fictionnel. Nous y constatons que la responsabilité de la création implique une véritable prise en charge démocratique de la dimension judiciaire — sous forme d'enquête personnelle — pour interroger la force des autorités ainsi que leur défaite. Cette prise en charge implique une ambiguïisation de la narration, vers une contestation de l'autorité, et donne lieu à une éthique de la fiction.

+

JULIA GALMICHE-ESSUE SANGLANTE TRILOGIE. L'ÉCRITURE D'UN CONTRE-RÉCIT HISTORIQUE DANS *VOLKSWAGEN BLUES* DE JACQUES POULIN ET *L'AMOUR, LA FANTASIA* D'ASSIA DJEBAR

À première vue, tout semble opposer *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin (1984) et *L'amour, la fantasia* d'Assia Djébar (1985). *Volkswagen Blues* est avant tout fictionnel alors que *L'amour, la fantasia* est souvent décrit comme autobiographique, à la colonisation symbolique du Québécois répondant la colonisation réelle subie par l'Algérienne. Les deux œuvres sont pourtant caractérisées par une triple fragmentation Histoire-fiction, écrit-oral, masculin-féminin, qui conceptualise dans l'espace romanesque la tension entre dominées et dominants. Au(x) il(s) de l'Histoire officielle fait écho le je féminin, la subjectivité du sujet parlant dans l'acte de langage permettant de remettre en cause un discours donné comme objectif. Cet article vise à analyser la manière dont la structure narrative adoptée permet de faire ressortir l'union de deux réalités en apparence opposées, celle des populations autochtones d'Amérique du Nord d'un côté et celle des Algériens de l'autre, mais aussi de comparer deux visions du monde antithétiques : masculin-féminin, synchronique-diachronique, textuelle-visuelle.

+

LOUIS-DANIEL GODIN ENTRE CATASTROPHISME ET EUPHORIE :

L'ÉVASION D'ARTHUR OU LA COMMUNE D'HOCHELAGA DE SIMON LEDUC

Ne reconnaissant plus spontanément la légitimité d'un tiers au nom duquel sacrifier une part de leur jouissance, les individus accéderaient plus difficilement à l'ordre symbolique, autrement dit à la subjectivation, à la socialisation, voire à la solidarité : c'est l'analyse du contemporain partagée par Jean-Pierre Lebrun et Dany-Robert Dufour, dans une perspective qui allie la psychanalyse et la philosophie politique. À partir de cette prémisse, il s'agira dans cet article d'analyser le roman de Simon Leduc, *L'évasion d'Arthur ou la commune d'Hochelaga*, en présentant la logique selon laquelle cette tension entre l'autorité et la démocratie, entre le passé et le présent, se déploie. Prenant le parti de l'ironie, le roman explore la conflictualité propre à cette tension, sans la résoudre. La présente analyse soutient que l'écriture — celle qui est mise en scène, mais aussi celle que le texte suppose — se présente comme une résolution partielle, donnant à lire le texte comme un espace démocratique où le langage fait figure et fonction de tiers.

+

STÉPHANE INKEL L'ÉCRITURE ET LE PHÉNOMÈNE POPULISTE. FIGURES

D'INTERCESSEURS ET FRONTIÈRES ANTAGONIQUES CHEZ LISE TREMBLAY,

MAUDE VEILLEUX ET ERIKA SOUCY

La littérature québécoise contemporaine, comme celle d'ailleurs, prolonge en son sein nombre de litiges non résolus. Cet article voudrait soutenir qu'il existe aujourd'hui ce que la théorie politique appelle un « moment populiste », que la littérature cherche à cerner et à harnacher pour en déployer la logique propre. Si la philosophe Chantal Mouffe insiste sur la nécessité de garder la conflictualité fondamentale des rapports humains à l'intérieur des limites de l'espace démocratique, elle souligne également l'importance de « l'investissement libidinal » dans les processus d'identifications politiques. Dressant une véritable cartographie des frontières sociales et politiques, l'œuvre de Lise Tremblay nous servira de guide dans l'interrogation de ces espaces conflictuels. Il s'agira ensuite d'analyser les figures d'intercesseur que cette œuvre, de même que certaines œuvres de Maude Veilleux et d'Erika Soucy, mettent en scène afin de brouiller, voire in-déterminer, la ligne de partage constitutive des identités sociales et politiques. Des œuvres capables d'interroger, depuis cette place intermédiaire, ambivalente et bien souvent inconfortable, le principe d'identification à l'œuvre au sein des communautés représentées.

+

MARTINE-EMMANUELLE LAPOINTE VILLES DÉTRUITES, ESPOIRS RUINÉS. LECTURE DU VIVRE-ENSEMBLE DANS TROIS ROMANS QUÉBÉCOIS CONTEMPORAINS

Cet article porte sur la ruine du vivre-ensemble dans trois romans québécois qui déjouent les conventions du réalisme littéraire. *Oscar De Profundis* de Catherine

Mavrikakis (2016), *Le poids de la neige* de Christian Guay-Poliquin (2016) et *Tu aimeras ce que tu as tué* de Kevin Lambert (2017) ancrent leurs personnages dans des lieux ruinés et mortifères où le vivre-ensemble emprunte une forme spectrale relevant d'une mythologie d'un autre temps. Les gueux du Montréal postapocalyptique de Mavrikakis et les habitants du village enneigé de Guay-Poliquin, s'ils se rassemblent et unissent temporairement leurs forces, le font sous l'influence de jeux d'alliances opportunistes, voués non pas à la défense d'un projet social, mais bien à la survie de quelques individus triés sur le volet. Dans le roman de Kevin Lambert, les lieux urbains sont transfigurés, transformés en pièges parfois mortels, coupables d'infanticides qui illustrent de manière radicale la ruine des solidarités communautaires. Je m'attacherai en somme à la manière dont les lieux romanesques font signe vers les ruines d'un certain idéal, voire d'un fantasme politique, « marqué lui-même par un certain usage du temps, l'usage de la promesse » (Rancière, *Aux bords du politique*, p. 23).

+

RACHEL NADON LES ESTHÉTIQUES DÉMOCRATIQUES EN QUESTION.
REPRÉSENTATION DU TRAVAIL ET MÉMOIRE OUVRIÈRE DANS *LA MÉMOIRE DU PAPIER* ET *QUERELLE DE ROBERVAL*

Partant du constat, dans le discours critique, d'une « absence » de roman à propos de la réalité économique, je fais l'hypothèse que ce type de roman, s'il constitue historiquement une « littérature du cliché », se modifie avec la publication d'un certain nombre de récits au tournant de la décennie 2010. J'explore dans un premier temps les différentes dénominations de ce « genre » de roman à partir des résultats de recherches dans les revues et les journaux numérisés de BAnQ. Je suggère que le « roman social » est une catégorie opérante bien que non dominante pour accueillir, selon la formule de Nelly Wolf, les « esthétiques démocratiques ». Dans un deuxième temps, je propose une analyse sociocritique de deux « romans sociaux » : *La mémoire du papier* de Nicolas Tremblay (2016) et *Querelle de Roberval* de Kevin Lambert (2018). En analysant les représentations du travail et de la mémoire ouvrière que proposent ces romans, je montre qu'ils investissent le stéréotype lié au « roman social » tout en le renouvelant, l'un par le genre fantastique, l'autre par une représentation dialectique de la sexualité homosexuelle.

ABSTRACTS

translated by Catherine Browne

+ + +

CASSIE BÉRARD ET MARIE-PIER LAFONTAINE ÉTHIQUE DE LA FICTION.

LA FABRICATION DE LA PREUVE CHEZ FRANÇOIS BLAIS ET CATHERINE LEROUX
(ETHICS OF FICTION. MANUFACTURING EVIDENCE IN THE WORKS OF
FRANÇOIS BLAIS AND CATHERINE LEROUX)

Through analysis of the narrative treatment of violence against women in Catherine Leroux's work of fiction *Madame Victoria* and François Blais's narrative *Un livre sur Mélanie Cabay*, this article explores creators' share of responsibility in relation to its ethical and political aspect, paying specific attention to the way this responsibility is enacted in a fictional mode. We find that the responsibility of creation implies democratically taking charge of the judicial dimension, through personal investigation, in order to question the power of authorities as well as their defeat. Taking charge in this way involves the crafting of an ambiguous narrative that will tend to challenge authority, and it gives rise to an ethics of fiction.

+

JULIA GALMICHE-ESSUE SANGLANTE TRILOGIES. L'ÉCRITURE D'UN CONTRE-RÉCIT HISTORIQUE DANS *VOLKSWAGEN BLUES* DE JACQUES POULIN ET *L'AMOUR, LA FANTASIA* D'ASSIA DJEBAR

*BLOODY TRILOGIES. THE WRITING OF A HISTORICAL COUNTER-NARRATIVE IN JACQUES POULIN'S *VOLKSWAGEN BLUES* AND ASSIA DJEBAR'S *L'AMOUR, LA FANTASIA*)

At first sight, everything seems to oppose Jacques Poulin's *Volkswagen Blues* (1984) and Assia Djebbar's *L'Amour, la fantasia* (1985). *Volkswagen Blues* is above all fictional while *L'Amour, la fantasia* is often described as autobiographical; the symbolic colonization of the Québécois man is answered by the actual colonization experienced by the Algerian woman. The two works, however, are characterized by a triple fragmentation—History/fiction, written/spoken, and male/female—that conceptualizes, within the novelistic space, the tension between dominated women and dominant men. The *he* or masculine *they* of official History is echoed by the female *I*; the subjectivity of the subject speaking through an act of language provides a way of challenging

a discourse presented as objective. This article attempts to analyze how the narrative structure highlights the union of two realities that seem to be opposed —those of Algerians and of Indigenous people of North America—and also to compare two antithetical visions of the world: male/female, synchronic/diachronic, textual/visual.

+

LOUIS-DANIEL GODIN ENTRE CATASTROPHISME ET EUPHORIE :

L'ÉVASION D'ARTHUR OU LA COMMUNE D'HOCHELAGA DE SIMON LEDUC

(BETWEEN CATASTROPHISM AND EUPHORIA: *L'ÉVASION D'ARTHUR OU LA COMMUNE D'HOCHELAGA* BY SIMON LEDUC)

When individuals no longer spontaneously recognize the legitimacy of a third party on whose behalf they might sacrifice some part of their *jouissance*, it appears they might find it more difficult to accede to the symbolic order, or to accede, in other words, to subjectivization, socialization, and perhaps solidarity. Such is the analysis of contemporary reality shared by Jean-Pierre Lebrun and Dany-Robert Dufour in a perspective that combines psychoanalysis and political philosophy. Starting from this premise, the purpose of this article is to analyze Simon Leduc's novel *L'évasion d'Arthur ou la commune d'Hochelaga*, presenting the logic according to which the tension between authority and democracy, the past and the present, is deployed. Choosing an ironic approach, the novel explores, but does not resolve, the conflictual quality inherent to this tension. The analysis suggests that writing – the writing that is performed, but also the writing that is implied by the text – is presented as a partial resolution, offering the text to be read as a democratic space where language appears and acts as a third party.

+

STÉPHANE INKEL L'ÉCRITURE ET LE PHÉNOMÈNE POPULISTE. FIGURES

D'INTERCESSEURS ET FRONTIÈRES ANTAGONIQUES CHEZ LISE TREMBLAY,

MAUDE VEILLEUX ET ERIKA SOUCY

(WRITING AND THE POPULIST PHENOMENON. FIGURES OF INTERCESSORS

AND ANTAGONISTIC BOUNDARIES IN THE WORKS OF LISE TREMBLAY, MAUDE VEILLEUX AND ERIKA SOUCY)

Contemporary Québec literature, like other literatures, carries within itself a number of unresolved disputes. This article argues that there is today what political theory calls a “populist moment,” which literature is attempting to grasp and harness in order to display its specific logic. While philosopher Chantal Mouffe insists on the necessity of keeping human relations, which are fundamentally conflictual, within the limits of the democratic space, she also emphasizes the importance of “libidinal investment” in processes of political identification. The work of Lise Tremblay, which provides a genuine cartography of social and political boundaries, guides us through our questioning of conflictual spaces. Then, we analyze the figures of the intercessor presented in Tremblay's work, and in some of the works of Maude Veilleux and Erika Soucy, as a way of blurring or making indeterminate the dividing line that is constitutive of social and political identities. From an intermediate, ambivalent, and often

uncomfortable place, these works are able to question the principle of identification at work within the communities that are represented.

+

MARTINE-EMMANUELLE LAPOINTE VILLES DÉTRUITES, ESPOIRS RUINÉS. LECTURE DU VIVRE-ENSEMBLE DANS TROIS ROMANS QUÉBÉCOIS CONTEMPORAINS (DESTROYED CITIES, RUINED HOPES. *LE VIVRE-ENSEMBLE*, "LIVING TOGETHER," AS DEPICTED IN THREE CONTEMPORARY QUÉBEC NOVEL)

This article looks at the collapse of *vivre-ensemble*, "living together," in three Québec novels that sidestep the conventions of literary realism. *Oscar De Profundis* by Catherine Mavrikakis (2016), *Le poids de la neige* by Christian Guay-Poliquin (2016) and *Tu aimeras ce que tu as tué* by Kevin Lambert (2017) anchor their characters in ruined and death-dealing locations where coexistence takes on a spectral form related to the mythology of another era. The marginalized characters of Mavrikakis's post-apocalyptic Montréal and the inhabitants of Guay-Poliquin's snowy village may come together and temporarily join forces, but they do so under the influence of opportunistic alliances aimed not at defending a social project, but at ensuring the survival of a few selected individuals. In Kevin Lambert's novel, transfigured urban sites are made into sometimes deadly traps; guilty of infanticide, they radically illustrate the ruin of community solidarities. In short, I focus on the way in which places in the novels indicate the ruins of an ideal, or perhaps of a political fantasy "marked itself by a certain use of time, the use of the promise" (Rancière, *Aux bords du politique*, p. 23).

+

RACHEL NADON LES ESTHÉTIQUES DÉMOCRATIQUES EN QUESTION. REPRÉSENTATION DU TRAVAIL ET MÉMOIRE OUVRIÈRE DANS *LA MÉMOIRE DU PAPIER* ET *QUERELLE DE ROBERVAL* (QUESTIONING DEMOCRATIC AESTHETICS. THE REPRESENTATION OF WORKERS' MEMORY AND LABOUR IN *LA MÉMOIRE DU PAPIER* AND *QUERELLE DE ROBERVAL*)

Based on the recognition, in critical discourse, of an "absence" of novels dealing with economic reality, my hypothesis is that this type of novel, historically forming a "literature of cliché," was modified by the publication of a certain number of narratives at the turn of the 2010 decade. I start by exploring the various designations of this novelistic "genre," using the results of searches in BANQ's digitized periodicals and newspapers. I suggest that the "social novel" is an operative, though not a dominant, category in which to inscribe what Nelly Wolf refers to as "democratic aesthetics." I then provide a sociocritical analysis of two "social novels": *La mémoire du papier* by Nicolas Tremblay (2016) and *Querelle de Roberval* by Kevin Lambert (2018). My analysis of the representations of labour and workers' memory in these novels shows that they invest the stereotype associated with the "social novel" while also renewing it – in one case by using the fantastic genre, in the other through a dialectical representation of homosexual sexuality.

RESÚMENES

traducidos por Francine Bertrand González

+ + +

CASSIE BÉRARD ET MARIE-PIER LAFONTAINE ÉTHIQUE DE LA FICTION.

LA FABRICATION DE LA PREUVE CHEZ FRANÇOIS BLAIS ET CATHERINE LEROUX
(ÉTICA DE LA FICCIÓN. LA FABRICACIÓN DE LA PRUEBA DE LOS AUTORES
FRANÇOIS BLAIS Y CATHERINE LEROUX)

En este artículo se reflexiona, gracias a un análisis de la forma de narrar la violencia contra las mujeres en la obra *Madame Victoria*, de Catherine Leroux, y el relato *Un livre sur Mélanie Cabay* (Un libro sobre Mélanie Cabay), de François Blais, sobre la parte de responsabilidad de las creadoras y los creadores en lo que se refiere al tema ético y político, y más particularmente sobre la forma en que se considera dicha parte en un modo ficcional. Observamos que la responsabilidad de la creación implica verdaderamente el hacerse cargo democráticamente de la dimensión judicial -en forma de encuesta personal- para evaluar la fuerza de las autoridades, así como su fracaso. Hacerse cargo implica una ambigüización de la narración, hacia una protesta contra la autoridad, y da lugar a una ética de la ficción.

+

JULIA GALMICHE-ESSUE SANGLANTES TRILOGIES. L'ÉCRITURE D'UN CONTRE- RÉCIT HISTORIQUE DANS *VOLKSWAGEN BLUES* DE JACQUES POULIN ET *L'AMOUR, LA FANTASIA* D'ASSIA DJEBAR

(TRILOGÍAS SANGRIENTAS. LA ESCRITURA DE UN CONTRARRELATO
HISTÓRICO EN *VOLKSWAGEN BLUES*, DE JACQUES POULIN, Y EL AMOR,
LA FANTASÍA, DE ASSIA DJEBAR)

A primera vista, todo parece oponer *Volkswagen Blues*, de Jacques Poulin (1984), y *L'Amour, la fantasia*, de Assia Djebbar (1985). *Volkswagen Blues* es ante todo ficcional, mientras que *L'Amour, la fantasia* se describe con frecuencia como autobiográfica; la colonización simbólica del quebequense corresponde a la colonización real sufrida por la argelina. No obstante, ambas obras se caracterizan por una triple fragmentación Historia-ficción, escrito-oral, masculino-femenino, que en el espacio conceptualiza la tensión entre dominadas y dominantes. Al(a los) *él(ellos)* de la Historia oficial se hace eco el *yo* femenino, permitiendo que la subjetividad del sujeto hablante en el

acto de lenguaje ponga en tela de juicio un discurso considerado como objetivo. La finalidad de este artículo es analizar la forma en que la estructura narrativa adoptada permite poner de relieve la unión de dos realidades aparentemente opuestas: la de las poblaciones indígenas de América del Norte, por un lado, y la de los argelinos por otra, pero también permite comparar dos visiones del mundo antitéticas: masculino-femenino, sincrónico-diacrónico, textual-visual.

+

LOUIS-DANIEL GODIN ENTRE CATASTROPHISME ET EUPHORIE :

L'ÉVASION D'ARTHUR OU LA COMMUNE D'HOCHELAGA DE SIMON LEDUC

(ENTRE CATASTROFISMO Y EUFORIA: *LA EVASIÓN DE ARTHUR O LA COMUNA DE HOCHELAGA*, DE SIMON LEDUC)

Al no reconocer más espontáneamente la legitimidad de un tercero en nombre que quien sacrificar una parte de su disfrute, los individuos acceden con mayor dificultad al orden simbólico o, dicho de otro modo, a la subjetivación, la socialización, incluso la solidaridad: éste es el análisis de lo contemporáneo compartido por Jean-Pierre Lebrun y Dany-Robert Dufour, en una perspectiva que aúna el psicoanálisis y la filosofía política. A partir de esta premisa, en este artículo se tratará de analizar la novela de Simon Leduc, *La evasión de Arthur o La comuna de Hochelaga*, al presentar la lógica según la cual se despliega esta tensión entre el autor y la democracia, entre el pasado y el presente. Optando por la ironía, la novela explora la conflictualidad propia de esta tensión, sin resolverla. En el presente análisis se sostiene que la escritura –la que se escenifica, pero también aquélla que el texto supone– se presenta como una resolución parcial, sugiriendo que se lea el texto como un espacio democrático en el cual el lenguaje figura y funciona como tercero.

+

STÉPHANE INKEL L'ÉCRITURE ET LE PHÉNOMÈNE POPULISTE. FIGURES

D'INTERCESSEURS ET FRONTIÈRES ANTAGONIQUES CHEZ LISE TREMBLAY, MAUDE VEILLEUX ET ERIKA SOUCY

(LA ESCRITURA Y EL FENÓMENO POPULISTA. FIGURAS DE INTERCESORES Y FRONTERAS ANTAGÓNICAS EN LISE TREMBLY, MAUDE VEILLEUX Y ERIKA SOCY)

La literatura quebequense contemporánea, al igual que la de otras partes, prolonga en su seno un gran número de litigios sin resolver. La finalidad de este artículo es sostener que existe hoy en día lo que la teoría política denomina un ‘momento populista’, que la literatura trata de delimitar y ataviar para sacarle su propia lógica. Si bien la filósofa Chantal Mouffe insiste en la necesidad de guardar la conflictividad fundamental de las relaciones humanas dentro de los límites del espacio democrático, también hace hincapié en la importancia de la ‘inversión libidinal’ en los procesos de identificaciones políticas. Elaborando una verdadera cartografía de las fronteras sociales y políticas, la obra de Lise Tremblay nos servirá de guía en la interrogación de estos espacios conflictivos. Más adelante, se tratará de analizar las figuras de

intercesor que dicha obra, así como algunas obras de Maude Veilleux y Erika Soucy, escenifican con el fin de confundir, incluso in-determinar, la línea de reparto constitutiva de las identidades sociales y políticas. Son unas obras capaces de interrogar, desde este lugar intermediario, ambivalente y con frecuencia incómodo, el principio de identificación en marcha en el seno de las comunidades representadas.

+

MARTINE-EMMANUELLE LAPOINTE VILLES DÉTRUITES, ESPOIRS RUINÉS. LECTURE DU VIVRE-ENSEMBLE DANS TROIS ROMANS QUÉBÉCOIS CONTEMPORAINS (CIUDADES DESTRUIDAS, ESPERANZAS PERDIDAS. LECTURA DE LA CONVIVENCIA EN TRES NOVELAS QUEBEQUENSES CONTEMPORÁNEAS)

Este artículo trata sobre la ruina de la convivencia en tres novelas quebequenses que desbaratan las convenciones del realismo literario. *Oscar De Profundis*, de Catherine Mavrikakis (2016), *Le poids de la neige* (El peso de la nieve), de Christian Guay-Poliquin (2016), y *Tu aimeras ce que tu as tué* (Amarás lo que mataste), de Kevin Lambert (2017) anclan a sus personajes en lugares arruinados y mortíferos donde la convivencia adopta una forma espectral que pertenece a una mitología de otra época. Los vagabundos del Montreal pos-apocalíptico de Mavrikakis y los habitantes del pueblo nevado de Guay-Poliquin, si bien se parecen y unen temporalmente sus fuerzas, lo hacen bajo la influencia de juegos de alianzas oportunistas, destinados no a la defensa de un proyecto social, sino más bien a la supervivencia de algunos individuos escogidos con cuidado. En la novela de Kevin Lambert, los lugares urbanos están transfigurados, transformados en trampas a veces mortales, culpables de infanticidios que ilustran de forma radical la ruina de las solidaridades comunitarias. En resumen, me limitaré a la manera en que los lugares novelescos se dirigen hacia las ruinas de cierto ideal, incluso de un fantasma político, “también caracterizado por cierto uso del tiempo, el uso de la promesa” (Rancière, *Aux bords du politique*, p. 23).

+

RACHEL NADON LES ESTHÉTIQUES DÉMOCRATIQUES EN QUESTION. REPRÉSENTATION DU TRAVAIL ET MÉMOIRE OUVRIÈRE DANS *LA MÉMOIRE DU PAPIER* ET *QUERELLE DE ROBERVAL* (LAS ESTÉTICAS DEMOCRÁTICAS EN TELA DE JUIDIO. REPRESENTACIÓN DEL TRABAJO Y MEMORIA OBRERA EN *LA MEMORIA DEL PAPEL* Y *PELEA DE ROBERVAL*)

Partiendo de la constatación, en el discurso crítico, de una ‘ausencia’ de novela sobre el tema de la realidad económica, emito la hipótesis de que este tipo de novela, si bien constituye históricamente una ‘literatura de cliché’, se modifica con la publicación de cierto número de relatos al finalizar la década de 2010. En un primer momento, exploro las diversas denominaciones de este ‘tipo’ de novela a partir de los resultados de investigaciones en las revistas y los periódicos digitales de Banco y Archivos nacionales de Quebec (BAnQ). Sugiero que la ‘novela social’ es una categoría operante, aunque no dominante, para aceptar, según la fórmula de

Nelly Wolf, las 'estéticas democráticas'. En una segunda etapa, propongo un análisis sociocrítico de dos 'novelas sociales': *La mémoire du papier* (La memoria del papel), de Nicolas Tremblay (2016), y *Querelle de Roberval* (Pelea de Roberval), de Kevin Lambert (2018). Al analizar las representaciones del trabajo y la memoria obrera que proponen dichas novelas, demuestro que invierten el estereotipo ligado a la 'novela social', a la vez que la renuevan, una con el género fantástico y la otra con una representación dialéctica de la sexualidad homosexual.

BIOBIBLIOGRAPHIES

+ + +

CASSIE BÉRARD est professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal et chercheuse régulière à Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. Elle est l'autrice de trois romans, *D'autres fantômes* (Druide, 2014), *Qu'il est bon de se noyer* (Druide, 2016) et *La valeur de l'inconnue* (La Mèche, 2019). Elle est la fondatrice de l'espace création *Quartier F* et elle a dirigé plusieurs ouvrages collectifs, dont les recueils *Il n'y a que les fous* (L'instant même, 2015) et *Nous habitons l'inquiétude* (L'instant même, 2019). Ses recherches en théorie et en pratique de la création littéraire portent sur les excès de la fiction, plus particulièrement les narrations problématiques et l'inquiétude qu'elles entretiennent.

+

DENISE BRASSARD est professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Poète et essayiste, elle a publié notamment *L'épreuve de la distance* (Éditions du Noroît, 2010), *La rive solitaire* (Éditions du Noroît, 2008) et *Le souffle du passage. Poésie et essai chez Fernand Ouellette* (VLB éditeur, 2007 — Prix Raymond-Klibansky). Elle a codirigé plusieurs ouvrages collectifs, dont *États de la présence. Les lieux d'inscription de la subjectivité dans la poésie québécoise actuelle* (en collaboration avec Evelyne Gagnon; XYZ, 2010), et signé de nombreux articles, essais et fictions, parus au Québec et à l'étranger.

+

JULIA GALMICHE-ESSUE est doctorante au sein du Département d'études françaises de l'Université de Toronto, elle prépare actuellement une thèse sur la mise en fiction de l'objet-livre dans les littératures francophones contemporaines. Ce travail de recherche est financé par une bourse d'étude du gouvernement fédéral canadien. Elle est l'auteure d'une demi-douzaine d'articles publiés dans des revues scientifiques, parmi lesquelles *Excavatio*, *Nouvelles Études francophones*, *Voix plurielles* ou encore la revue *Cahiers* de l'Association internationale des études françaises. Son dernier article, intitulé «(Dé)montrer en (dé)montant : recadrage des identités narratives dans *L'Avenir* de Camille Laurens et *Vaste est la prison* d'Assia Djébar»,

est à paraître dans *Dalhousie French Studies*. Julia fait également partie de l'équipe «Manuscrits francophones du Sud» de l'Institut des textes et manuscrits modernes, affilié à l'École normale supérieure et au Centre national de la recherche scientifique français.

+

DOMINIQUE GARAND est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal et membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Spécialiste du discours polémique et de l'agonistique littéraire, il a publié plusieurs ouvrages et articles sur le sujet, dont *Portrait de l'agoniste: Gombrowicz* (Liber, 2003) et *Un Québec polémique. Éthique de la discussion dans les débats publics* (Hurtubise, 2014). Il est aussi l'auteur d'un essai sur la tradition littéraire québécoise, *Accès d'origine ou pourquoi je lis encore Groulx, Basile, Ferron...* (Hurtubise, 2004; prix Jean Éthier-Blais). Son dernier ouvrage en date est un roman, *Florence, reprise* (Leméac, 2015).

+

LOUIS-DANIEL GODIN est professeur régulier au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal et membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Privilégiant une approche psychanalytique, ses recherches s'intéressent notamment aux fonctions du nom propre au sein d'œuvres littéraires québécoises contemporaines et aux rapports entre l'écriture et la subjectivation. Il a récemment codirigé, avec Michel Nareau, un dossier de la revue *Voix et images* consacré à l'œuvre de Lise Tremblay. Il collabore régulièrement aux cahiers critiques des revues *Liberté* et *Spirale*.

+

STÉPHANE INKEL est professeur au Département d'études françaises de l'Université Queen's, et mène depuis quelques années un projet de recherche sur les notions d'historicité et de messianisme dans la littérature québécoise, et plus particulièrement dans les œuvres de Victor-Lévy Beaulieu. Il travaille également sur les écritures politiques dans le roman contemporain. Il est l'auteur d'un livre sur Hervé Bouchard, *Le paradoxe de l'écrivain*, publié aux éditions La Peuplade (2008).

+

MARIE-PIER LAFONTAINE est étudiante au doctorat en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches, menées sous la direction de Cassie Bérard, portent sur le traitement imaginaire et juridique de la violence des femmes. Plus spécifiquement, elle s'intéresse à la présence d'ambiguïté dans la construction des figures de meurtrières. Elle a publié des articles portant sur l'écriture au féminin du trauma dans les revues *Postures* et *Voix plurielles*. Son premier roman, *Chienne*, est

paru à l'automne 2019 chez Héliotrope. Elle est directrice éditoriale pour l'espace de création *Quartier F*.

+

MARTINE-EMMANUELLE LAPOINTE est professeure au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Elle a publié chez Fides, en 2008, *Emblèmes d'une littérature*. Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés (prix Jean-Éthier-Blais 2009). Elle a également collaboré à *l'Histoire de la littérature québécoise*, corédigée par Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge (Boréal, 2007), et codirigé *Transmission et héritages de la littérature québécoise* (Presses de l'Université de Montréal, 2011) et *Le printemps québécois. Une anthologie* (Écosociété, 2013).

+

JULIEN LEFORT-FAVREAU est professeur adjoint au Département d'études françaises de l'Université Queen's (Kingston, Canada). Ses principales publications sont : *Henri Deluy, ici et ailleurs* (avec Saskia Deluy), *Le temps des cerises*, 2017 ; *Politique de l'autobiographie. Engagements et subjectivités* (avec Jean-François Hamel et Barbara Havercroft), Nota Bene, 2017 ; *Pierre Guyotat politique*, Lux éditeur, 2018 ; *Le luxe de l'indépendance. Réflexions sur le monde du livre*, Lux éditeur, 2021. Depuis 2012, il est membre du comité de rédaction de la revue *Liberté*.

+

RACHEL NADON est stagiaire postdoctorale à l'Université du Québec à Trois-Rivières, conjointement avec l'Université Paul-Valéry-Montpellier III. Elle a récemment soutenu une thèse à propos de «La vie économique dans le roman québécois (1956-1983) : représentations, histoire et pratiques». En 2016, elle a publié *La résistance en héritage. Le discours culturel des essayistes de Liberté (2006-2011)* aux éditions Nota bene.

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 sont généralement dirigés par deux chercheurs, dont au moins un est professeur d'université.

Prière d'envoyer toute correspondance à la revue par courrier ou par courriel à : **LUC BONENFANT**, directeur, *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.

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 **20 000** 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



revues culturelles québécoises

ARTS VISUELS CIEL VARIABLE - ESPACE - ESSE
INTER - LE SABORD - PLANCHES - PHOTO SOLUTION
VIE DES ARTS - ZONE OCCUPÉE CINÉMA 24 IMAGES
CINÉ-BULLES - CINÉMAS - SÉQUENCES CRÉATION
LITTÉRAIRE ENTREVOUS - ESTUAIRE - EXIT

LES ÉCRITS - MÖBIUS - XYZ LA REVUE DE LA NOUVELLE CULTURE ET SOCIÉTÉ À BÂBORD! - CAMINANDO - L'ACTION NATIONALE
LIBERTÉ - L'INCONVÉNIENT - NOUVEAU PROJET - NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME - RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES - RELATIONS
HISTOIRE ET PATRIMOINE CAP-AUX-DIAMANTS - CONTINUITÉ - HISTOIRE QUÉBEC - MAGAZINE GASPÉSIE LITTÉRATURE
LES CAHIERS DE LECTURE - LETTRES QUÉBÉCOISES - LURELU - NUIT BLANCHE - SPIRALE THÉÂTRE ET MUSIQUE CIRCUIT
JEU REVUE DE THÉÂTRE - LES CAHIERS DE LA SORM THÉORIES ET ANALYSES ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN
ÉTUDES LITTÉRAIRES - TANGENCE - VOIX ET IMAGES

SODEP.QC.CA

sodep revues
culturelles
québécoises

EXPLORER
LA MÉMOIRE
ET L'HISTOIRE

Les cahiers des Dix

Fondés en 1936



Numéro

73
2019

SOMMAIRE

Présentation

Fernand Harvey

Les Innus, un peuple à travers l'histoire (Première partie)

Denys Delâge

La constitution du Québec : les commissions et les instructions royales, 1763-1947

Christian Blais

Jean-Charles Falardeau et le Conseil des arts du Québec

Simon Langlois

Correlieu, l'atelier-résidence d'Ozias Leduc à Saint-Hilaire

Laurier Lacroix

Du théâtre en famille. Les Marchand et le théâtre de société

Lucie Robert

« Pour votre bonheur comme pour le mien. »

Françoise Gaudet-Smet : éducatrice et animatrice à sa manière

Jocelyne Mathieu

Biofictions au cinéma et mémoire collective

Andrée Fortin

La mort du soldat William Hands : violence urbaine, tensions politiques et justice criminelle à Montréal, 1835

Louis-Georges Harvey

Les causes de l'inachèvement du projet d'émancipation coloniale de 1837 et de 1838

Yvan Lamonde

Chronique de la recherche des Dix

Jocelyne Mathieu

Abonnement annuel

35\$ + TPS

(un numéro par année)

(Anciens numéros

également disponibles)



Les Éditions La Liberté

1073, Route de l'Église

Québec (Québec) G1V 3W2

Téléphone et télécopieur : (418) 658-3763

Courriel : ed_laliberte@librairiealaliberte.com

Pour les sommaires des volumes 1 (1936) à 73 (2019),

consulter le site Internet de la Société des Dix : <http://societedesdix.com>



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
et des lettres
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

Luc Bonenfant

Comité de rédaction

Jane Everett, Dominique Garand, Stéphane Inkel, Frédéric Rondeau et Chantal Savoie

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 THÉRIAULT (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 GUÉVREMONT. 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); LA BANDE Dessinée QUÉBÉCOISE (XLIII, 2; 128); MÉMOIRE DU CONTE ET RENOUVELLEMENT DU ROMAN QUÉBÉCOIS CONTEMPORAIN (XLIII, 3; 129); CONTEMPORANÉITÉS D'ANGÉLINE DE MONTRUN ET DE LAURE CONAN (XLIV, 1; 130); EXPÉRIENCES CONTEMPORAINES DU TEMPS DANS LES FICTIONS QUÉBÉCOISES (XLIV, 2; 131); Patrice DESBIENS (XLIV, 3; 132); LA RÉGION DANS LA LITTÉRATURE DU QUÉBEC (XLV, 1; 133); Jacques POULIN (XLV, 2; 134); Lise TREMBLAY (XLV, 3; 135); ESPACE DÉMOCRATIQUE DE LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE CONTEMPORAINE (XLVI, 1; 136).

VOIX ET IMAGES EST PUBLIÉE SOUS L'ÉGIDE DU DÉPARTEMENT D'ÉTUDES LITTÉRAIRES DE L'UQAM.

www.voixetimages.uqam.ca

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 décembre deux mille vingt
sur les presses de



Gatineau (Québec), Canada.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE
voixetimages

+ + +

136 AUTOMNE 2020

DOSSIER

Espace démocratique de la littérature québécoise contemporaine

¶ STÉPHANE INKEL et JULIEN LEFORT-FAVREAU

Entretien avec Pierre Nepveu ¶ STÉPHANE INKEL et JULIEN LEFORT-FAVREAU

L'écriture et le phénomène populiste. Figures d'intercesseurs et frontières antagoniques chez Lise Tremblay, Maude Veilleux et Erika Soucy ¶ STÉPHANE INKEL

Villes détruites, espoirs ruinés. Lecture du vivre-ensemble dans trois romans québécois contemporains ¶ MARTINE-EMMANUELLE LAPOINTE

Éthique de la fiction. La fabrication de la preuve

chez François Blais et Catherine Leroux ¶ CASSIE BÉRARD et MARIE-PIER LAFONTAINE

Entre catastrophisme et euphorie : *L'évasion d'Arthur ou La commune d'Hochelaga* de Simon Leduc ¶ LOUIS-DANIEL GODIN

Les esthétiques démocratiques en question. Représentation du travail et mémoire ouvrière dans *La mémoire du papier* et *Querelle de Roberval* ¶ RACHEL NADON

ÉTUDE

Sanglantes trilogies. L'écriture d'un contre-récit historique dans *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin et *L'amour, la fantasia* d'Assia Djebar ¶ JULIA GALMICHE-ESSUE

CHRONIQUES

ROMAN Racisme et discrimination : les défis du roman social ¶ DOMINIQUE GARAND

POÉSIE L'autre nom de l'enfance ¶ DENISE BRASSARD

LIVRES REÇUS

RÉSUMÉS

ABSTRACTS

RESÚMENES

BIOBIBLIOGRAPHIES

La revue *Voix et Images* est entièrement
publiée sur du papier recyclé 100 %
post-consommation.



19 \$ TTC

ISSN 0318-9201



36



9 770318 920000