

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE  
**voixetimages**

+ + +

EXPÉRIENCES CONTEMPORAINES DU TEMPS  
DANS LES FICTIONS QUÉBÉCOISES

131 HIVER 2019





LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

# voixetimages

+ + +

VOLUME XLIV NUMÉRO 2 (131)  
HIVER 2019

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

**Anne Éleine Cliche**  
Université du Québec  
à Montréal

**Jane Everett**  
Université McGill

**Dominique Garand**  
Université du Québec  
à Montréal

**Stéphane Inkel**  
Université Queen's

**Jean Morency**  
Université de Moncton

**Chantal Savoie**  
Université du Québec  
à Montréal

#### SECRÉTAIRES DE RÉDACTION

**Carmélie Jacob**  
**Charles-Antoine Mallette**  
Université du Québec  
à Montréal

#### CONSEIL

**Jacques Allard**  
Université du Québec  
à Montréal

**Bernard André**  
Université du Québec  
à Montréal

**Marie-Andrée Beaudet**  
Université Laval

**Renald Bérubé**  
Université du Québec  
à Rimouski

**André Brochu**  
Université de Montréal

**Daniel Chartier**  
Université du Québec  
à Montréal

**Jean-François Chassay**  
Université du Québec  
à Montréal

**Robert Dion**  
Université du Québec  
à Montréal

**Louise Dupré**  
Université du Québec  
à Montréal

**Jacinte 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 CORRESPONDANTS

**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**  
à Québec, Belgique

**Carla Fratta**  
Université de Bologne, Italie

**Mary Jean Green**  
Dartmouth College,

New Hampshire, États-Unis

**Petr Kylvoušek**  
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**  
orangetango

**Révision**  
Noémie Thibodeau

**Mise en pages**  
Édiscript enr.

**Œuvre en couverture**  
Nicolas Baier, *Solaris-Cenote*  
(détail), épreuve au jet d'encre,  
DEL, 91 × 122 cm, 2014, Galerie  
Division (Montréal, Toronto,  
New York). Nous remercions  
très sincèrement l'artiste de  
nous avoir gracieusement  
permis d'utiliser son œuvre.

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  
**Télocopieur**  
+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](http://www.erudit.org))  
ont droit à une réduction sur le  
tarif d'abonnement régulier.

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

ISSN 0318-9201  
ISBN version imprimée :  
978-2-924587-24-9  
ISBN version pdf :  
978-2-924587-25-6  
ISBN version ePub :  
978-2-924587-26-3

Tous droits de reproduction, de  
rédaction et d'adaptation  
réservés, 2019.

Dépôt légal — 1<sup>er</sup> trimestre 2019  
Bibliothèque et Archives  
nationales du Québec.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

# voixetimages

+ + +

## DOSSIER

- 7 Expériences contemporaines du temps  
dans les fictions québécoises  
MANON AUGER et MARION KÜHN
- 13 S’habiller en costumes d’époque. Le western  
et l’expérience du temps dans *Griffintown*  
de Marie Hélène Poitras et *À la recherche  
de New Babylon* de Dominique Scali  
ANDRÉE MERCIER
- 25 Saisir le passé dans le présent.  
Mémoires familiales dans les  
fictions contemporaines québécoises  
(Barbeau-Lavalette, David, Quinn)  
MARION KÜHN
- 39 Rompre avec la rupture.  
Histoire et temps organique  
dans le roman québécois contemporain  
DAVID BÉLANGER
- 53 « Je serai loin, ou très près, c’est pareil. »  
Présentisme et fiction de l’histoire littéraire  
dans *Arthur Buies, chevalier errant*  
PIERRE-OLIVIER BOUCHARD
- 67 Le temps immobile du héros contemporain  
(Fortier, Chen, Huglo)  
MANON AUGER

## ÉTUDE

- 87 La structure familiale comme  
rempart. Entrée et sortie de l’ironie  
dans *Les maisons* de Fanny Britt  
JULIEN ALARIE

## CHRONIQUES

- ROMAN 105 Écrire à rebours du réel  
STÉPHANE INKEL

	113	Le récit des femmes poètes	
		AUDREY CAMUS	
POÉSIE	119	L'enfant des ruelles	
		NELSON CHAREST	
LIVRES REÇUS	127		
RÉSUMÉS	129		
ABSTRACTS	133		
RESÚMENES	137		
BIOBIBLIOGRAPHIES	141		

**DOSSIERS EN COURS DE PRÉPARATION**

«Patrice Desbiens»

«La région dans la littérature du Québec»

+ + +

DOSSIER

+ + +

EXPÉRIENCES CONTEMPORAINES DU TEMPS  
DANS LES FICTIONS QUÉBÉCOISES

+ + +

sous la direction  
de Manon Auger et Marion Kühn

+ + +



# EXPÉRIENCES CONTEMPORAINES DU TEMPS DANS LES FICTIONS QUÉBÉCOISES

+ + +

MANON AUGER

Université du Québec à Montréal

MARION KÜHN

Chercheuse indépendante

Dans la foulée des travaux de Paul Ricœur<sup>1</sup>, de Pierre Nora<sup>2</sup>, mais surtout de François Hartog<sup>3</sup>, on reconnaît de plus en plus une modification de l'expérience du temps en régime contemporain. En effet, que l'on évoque le « présentisme » théorisé par Hartog — « ce progressif envahissement de l'horizon par un présent de plus en plus gonflé, hypertrophié<sup>4</sup> » —, « le devoir de mémoire » ou la « fin des idéologies », marquée historiquement par la chute du mur de Berlin en 1989, c'est toujours peu ou prou à une césure dans l'ordre du temps qu'on se réfère ou, du moins, à un changement de paradigme qui aurait induit un nouvel « être du temps<sup>5</sup> », celui que Jean-François Hamel nomme le « bête incertain » et qui, « après le maître autoritaire et le maigre inquiétant<sup>6</sup> », « balbutie le temps plutôt qu'il n'en énonce la loi, [...] en cherche la saveur et le savoir sans parvenir à en énoncer sans heurts l'articulation secrète<sup>7</sup> ».

Ainsi, le présentisme ancrerait l'individu contemporain dans un présent à la fois inquiet et omniprésent, tout en lui faisant craindre l'avenir (*no future*) et « ruminer un passé qui ne passe pas<sup>8</sup> ». Dès lors, les dispositifs juridiques de précaution puisant dans le « principe responsabilité<sup>9</sup> », le « boom de la mémoire<sup>10</sup> », voire

---

1 Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Ordre philosophique », 2000, 675 p.

2 Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, avec la collaboration de Charles-Robert Ageron, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984-1992, 3 tomes en 7 volumes.

3 François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2003, 257 p.

4 *Ibid.*, p. 125.

5 Jean-François Hamel, « Le maître, le maigre et le bête. Avant-propos », Jean-François Hamel et Virginie Harvey (dir.), *Le temps contemporain : maintenant, la littérature*, Montréal, Université du Québec à Montréal/ Figura, coll. « Figura », 2009, p. 12.

6 Le « maître autoritaire » renvoie à ce qu'Hartog appelle le régime ancien d'historicité (Hamel : « l'histoire du passé était dépositaire d'une sagesse fournissant des règles de vie », *ibid.*, p. 13), tandis que le « maigre inquiétant » renvoie à ce qu'Hartog appelle le régime moderne d'historicité (Hamel : « rien de ce qui fut ne permettait désormais de réfléchir ce qui advient et de présager ce qui sera », *ibid.*, p. 14).

7 *Ibid.*, p. 15.

8 François Hartog, *Régimes d'historicité*, p. 206.

9 Hans Jonas, *Le principe responsabilité : une éthique pour la civilisation technologique*, traduit de l'allemand par Jean Greisch, Paris, Éditions du Cerf, 1990, 336 p.

10 Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2003, p. 18.

la « commémorationniste<sup>11</sup> » qui accompagnent le présentisme sont, pour beaucoup d'observateurs, autant de symptômes d'un nouveau rapport au temps marqué par la « crise de l'avenir<sup>12</sup> » comme par la « fin des grands récits<sup>13</sup> ». Retranché dans l'espace privé et dépossédé de ses repères anciens face à l'éclatement d'une réalité devenue ininterprétable, l'individu contemporain non seulement n'articulerait plus passé, présent et avenir comme le faisait l'individu moderne, mais il serait, de plus, le témoin ou la victime tant des « abus de (la) mémoire<sup>14</sup> » que d'une société d'« après l'Histoire<sup>15</sup> ». C'est donc dire, d'une part, que l'expérience contemporaine du temps est intimement liée à la question de la mémoire et à celle de l'Histoire — sans pouvoir s'y résumer complètement — et que, d'autre part, le sentiment d'un « venir après » teinte fortement les expériences personnelles et collectives du temps dans le monde occidental. On pourra même soutenir que, dans la mesure où le passé est « devenu inintelligible » et que le futur prend « au mieux la forme d'une répétition intensifiée du présent, au pire d'une catastrophe annoncée marquant la fin de l'humanité », l'individu contemporain est prisonnier d'un présent qui lui rappelle sans cesse qu'il est réduit à « sa propre condition d'être temporel et mortel<sup>16</sup> ». Dans ces circonstances, les expériences contemporaines du temps ne peuvent en effet qu'être vertigineuses, troublées, « bégayantes »...

En un certain sens, la littérature contemporaine, du moins en France, participe de ce rapport complexe au temps; elle se fait, entre autres, l'écho d'un temps en souffrance où le passage des générations ne s'accompagne pas d'une transmission, qu'il convient donc d'inventer si ce n'est de susciter par l'écriture. Il n'y a qu'à songer, pour s'en convaincre, aux récits de filiation<sup>17</sup> qui présentent, souvent sur le mode désenchanté, une tentative de renouer avec ses ascendants, ou encore aux romans de la mémoire ou de la « post-mémoire<sup>18</sup> » qui soulèvent les enjeux éthiques et identitaires de la remémoration ou de la commémoration. On peut songer, également, au nouveau roman historique (parfois qualifié de postmoderne) qui tente de montrer une mise en récit problématique de l'Histoire; le récit y paraît alors comme la tentative aussi subjective que sélective de recréer par les mots ce qui n'est plus, et

11 François Chenet, *Le temps : temps cosmique, temps vécu*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Philosophie », 2000, p. 155.

12 Krzysztof Pomian, « La crise de l'avenir », *Le Débat*, n° 7, 1980, p. 5-17.

13 Sur le sujet, voir : Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979, 109 p.

14 Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, nouvelle édition, Paris, Arléa, coll. « Arléa-poche », 2015 [1995], 59 p.

15 Philippe Muray, *Après l'Histoire I. Essai*, Paris, Les Belles Lettres, 1999, 275 p.

16 E.-Martin Meunier et Joseph Yvon Thériault (dir.), « Introduction. Le "moment mémoire" à l'heure du présentisme contemporain », *Les impasses de la mémoire. Histoire, filiation, nation et religion*, Montréal, Fides, 2007, p. 25.

17 Voir Dominique Viart, « Filiations littéraires », Jan Baetens et Dominique Viart (dir.), *États du roman contemporain*, actes du colloque de Calaceite, Fondation Noesis, 6-13 juillet 1996, Paris, Lettres modernes/Minard, coll. « Revue des lettres modernes. Écritures contemporaines », 1999, p. 115-139, et Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2008, 403 p.

18 Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, 304 p.

ce, à partir d'un présent tout aussi difficile à saisir. L'écrivain français Olivier Rolin l'exprime d'ailleurs de façon très nette :

Ce que ma génération aura vécu de plus profond et durable, en définitive, c'est le passage d'une structure du temps où les dimensions du futur et du passé étaient très fortement marquées à un nouveau paradigme temporel où ces dimensions prospectives et rétrospectives se sont presque effacées au profit d'un présent hypertrophié. Et au centre de la bulle immense du « temps réel », sillonné de l'éphémère de trajectoires désordonnées, il y a (il y aurait) le point fixe du moi, et de ce qu'il comporte de plus patent : le corps. Tel est le dispositif contemporain<sup>19</sup>.

Le « moi », le « corps », les perceptions... C'est peut-être en effet toujours de soi dont il s'agit désormais en littérature, non pas exclusivement en raison d'un narcissisme envahissant, mais bien parce que cela demeure le seul point nodal à partir duquel chaque écrivain peut désormais regarder le monde et tenter d'y comprendre quelque chose<sup>20</sup>.

Ce mouvement — lui-même très actuel — qui pousse à réfléchir (sur) notre rapport au temps tout autant qu'à la mémoire et à l'Histoire paraît également occuper et préoccuper la fiction québécoise des deux dernières décennies — mais selon une concordance qu'il reste encore à vérifier. Pensons, par exemple, au motif de la filiation, point de départ pour la conception d'un imaginaire du temps ou d'une opposition de temporalités dans *Les taches solaires* de Jean-François Chassay (Boréal, 2006) et dans *Les fossoyeurs* d'André Lamontagne (Éditions David, 2010). Pensons également à l'arrivée de personnages-enquêteurs, obsédés par leur quête historique au point d'oublier le présent, dans des romans comme *La constellation du Lynx* de Louis Hamelin (Boréal, 2010), *Il pleuvait des oiseaux* de Jocelyne Saucier (XYZ éditeur, 2011) ou *L'année la plus longue* de Daniel Grenier (Le Quartanier, 2015). Pensons, finalement, à ces récits de mémoire ou de « post-mémoire » que sont *Artéfact* de Carl Leblanc (XYZ éditeur, 2012) ou *Le ciel de Bay City* de Catherine Mavrikakis (Héliotrope, 2008), deux cas de figure d'une mise en scène de la mémoire de la Shoah qui fait irruption, dans le premier cas, dans un présent saturé de commémorations et, dans le deuxième, dans un présent hanté par le passé refoulé. Ainsi, ces expériences du temps, souvent vécues de façon individuelle, semblent être le reflet d'une conscience collective marquée tout comme en France au sceau du présentisme, mais pourraient bien aussi — c'est une hypothèse — constituer des tentatives pour y échapper, pour penser autrement le rapport au temps, à la mémoire et à l'histoire, depuis un point de vue spécifique — celui de l'écriture — québécois.

19 Olivier Rolin, « Un écrivain doit-il aimer son époque ? », *Bric et broc*, Paris, Verdier, 2011, p. 68.

20 C'est une hypothèse que propose Daniel Letendre, dans son essai récent sur le récit français contemporain : « Difficile pour un sujet qui a le sentiment d'habiter un présent non conforme à ses aspirations, guidé par des principes qu'il ne reconnaît pas et organisé selon un ordre du temps qui n'est pas le sien, de se sentir en contemporanéité avec ce monde. La seule solution qu'il peut envisager pour pallier cet anachronisme est de s'accorder à lui-même, de fonder en lui et à partir de lui l'ordre temporel avec lequel il peut être contemporain. » Daniel Letendre, *Pratiques du présent. Le récit français contemporain et la construction narrative du temps*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2018, p. 90.

C'est précisément la complexité de ces expériences contemporaines du temps, telles qu'elles se déploient *dans et par* les fictions québécoises, que nous avons voulu explorer dans ce dossier. La modification du rapport au temps, observée par les spécialistes des sciences humaines, ouvre-t-elle sur de nouveaux espaces, de nouveaux lieux, de nouvelles conceptions du présent, du passé et du futur? Autrement dit: les fictions, avec les moyens qui leur sont propres, reconduisent-elles simplement les tristes constats actuels ou, au contraire, amènent-elles à penser différemment cet « être du temps » qui serait le propre de la période contemporaine? Bien sûr, les réponses que l'on pourra fournir à ces questions, ici et au fil des articles, seront forcément partielles, mais, alors que nombre de spécialistes français, dont Dominique Viart<sup>21</sup>, Laurent Demanze<sup>22</sup> et Gianfranco Rubino<sup>23</sup>, semblent voir des échos très nets entre les propos des spécialistes de sciences humaines et la littérature française contemporaine, nous avons choisi pour notre part de ne pas tenir ces constats pour acquis en ce qui concerne spécifiquement la littérature québécoise. Du moins préférons-nous voir ce portrait *présentiste* comme une première étape, une esquisse fort utile qui nous permet de mieux comprendre notre contemporain de manière générale<sup>24</sup>, nous aidant à mieux réfléchir, ensuite, à la manière dont la littérature, à son tour, problématise la question du temps. Car, comme le constate Hamel, si le portrait présentiste est sombre, il n'en demeure pas moins que « c'est l'inventivité de la littérature qui se trouve [dès lors] mise à l'épreuve et, du coup, relancée<sup>25</sup> ». Autrement dit, si l'avenir de toute chose est incertain, le présent de la littérature n'abdique pas pour autant et cherche parfois, comme le propose Karen S. McPherson à propos des écritures féministes<sup>26</sup>, à profiter du chaos pour « amorcer un nouveau commencement des temps<sup>27</sup> ».

- 
- 21 Viart soutient que les travaux des historiens sur les régimes d'historicité ont permis de donner une « orchestration décisive » aux travaux menés par les théoriciens de la littérature française contemporaine. Voir « La littérature, l'histoire, de texte à texte », Gianfranco Rubino et Dominique Viart (dir.), *Le roman français contemporain face à l'Histoire. Thèmes et formes*, Macerata (Italie), Quodlibet Studio, 2014, p. 39-40.
- 22 Dans *Encres orphelines*, par exemple, Demanze parle d'une « douloureuse mélancolie, qu'agite sans cesse la conscience blessée d'un passé perdu ». Laurent Demanze, *Encres orphelines*, p. 9.
- 23 Rubino, qui s'intéresse beaucoup à l'écriture du passé dans ses différents travaux, dira par exemple: « Loin d'exclure le monde d'aujourd'hui, ce va-et-vient passé/présent semble le concerner de près. À condition de comprendre le statut mêlé d'un présent qui ne se suffit pas à lui-même et qui, faute de projection dans l'avenir, empiète continuellement sur un passé dont plusieurs symptômes culturels montrent l'emprise perturbante. » Gianfranco Rubino, « La hantise du passé », Dominique Viart et Laurent Demanze (dir.), *Fins de la littérature*, t. II: *Historicité de la littérature contemporaine*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2012, p. 172.
- 24 Pour une perspective sociologique sur le rapport à l'histoire, à la mémoire et au temps au Québec, on consultera: E.-Martin Meunier et Joseph Yvon Thériault (dir.), *Les impasses de la mémoire*. Les auteurs évoquent un « moment mémoire », « qui a pris d'abord son envol dans l'historiographie pour s'étendre graduellement à d'autres disciplines (philosophie, sociologie, études littéraires, etc.), mais qui fut aussi présent dans l'espace politique ». Ils ajoutent: « Le moment mémoire est une réponse partielle et maladroite à la crise de l'avenir qui a secoué et qui secoue encore nos sociétés. On peut notamment croire que le moment mémoire est venu se glisser à la place laissée vacante par l'utopie et il en aurait rempli un peu la fonction, comme à son corps défendant. » (p. 9-10)
- 25 Jean-François Hamel, « Le maître, le maigre et le bègue », p. 15.
- 26 Voir Karen S. McPherson, *Archaeologies of an Uncertain Future. Recent Generations of Canadian Women Writing*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2006, 303 p.
- 27 *Ibid.*, p. 7. McPherson cite Louky Bersianik, *La main tranchante du symbole. Textes et essais féministes*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, coll. « Itinéraires féministes », 1990, p. 267.

Cela étant, il faut reconnaître que la question des expériences du temps ne se laisse pas si aisément saisir, et nos collaborateurs et nous avons dû emprunter ici des voies détournées pour en apprécier les différentes nuances : celle de l'imaginaire western pour Andrée Mercier, de la mémoire pour Marion Kühn, de l'histoire chez David Bélanger, de la biographie chez Pierre-Olivier Bouchard et, finalement, de la figure du héros chez Manon Auger.

Ainsi, dans son article, Andrée Mercier s'intéresse au rapport au temps véhiculé par l'appropriation de l'imaginaire western dans *Griffintown* de Marie-Hélène Poitras et *À la recherche de New Babylon* de Dominique Scali. Plus spécifiquement, elle analyse l'interaction des figures de la répétition et de la légende qui traduisent la « temporalité complexe » inhérente à cet imaginaire afin de distinguer la manière dont « deux ordres du temps se confrontent » au sein de ces romans. Exposant comment *Griffintown* crée un « hors temps épique » tandis qu'*À la recherche de New Babylon* met en place le « sentiment d'urgence » d'une course perdue à l'avance, elle détecte aussi de possibles chemins qui permettent aux personnages de « sortir le présent de la répétition ».

Marion Kühn s'intéresse pour sa part à la « mémoire transculturelle » dans les écrits d'Anaïs Barbeau-Lavalette, de Judy Quinn et de Carole David. Amalgamant histoires familiales et histoires des « autres » à même la mémoire *au présent* des différents personnages, ces récits mettent de l'avant la « dimension humaine de la mémoire qui traverse les frontières », mais c'est surtout leurs mises en récit particulières qui permettent une saisie différente de la relation entre passé et présent. Tantôt vécu comme un « trou à combler », tantôt comme une fiction, le passé se révèle éminemment stratifié, mais, dans tous les cas, le récit doit le faire advenir pour soulager le présent de sa mémoire.

À partir d'une réflexion sur l'histoire « qui ne suffit plus » pour comprendre le présent, David Bélanger s'intéresse au passé *organiquement vécu* par différents personnages de la littérature québécoise contemporaine (chez Raymond Bock et Éric Dupont principalement). Dans plusieurs œuvres récentes, constate-t-il, se retrouve ce « geste contemporain particulier qui consiste à vivre le temps plutôt qu'à édifier l'histoire ou à s'y inscrire ». C'est un peu comme si l'Histoire — et en particulier l'histoire nationale — ne suffisait plus pour assurer une continuité entre passé et présent, mais, tandis que certains se réjouissent d'être débarrassés de la téléologie de l'histoire, d'autres vivent cette « rupture avec la rupture » de manière plus nostalgique.

Un autre récit d'histoire, celui de la littérature québécoise, est au centre de l'article de Pierre-Olivier Bouchard, qui propose deux lectures d'*Arthur Buies, chevalier errant* de Micheline Morisset. Afin de mettre en lumière la complexité du rapport au temps dans cette fiction biographique, il la présente d'abord comme une « fiction présentiste », pour montrer, par la suite, que « l'œuvre porte en elle une conception du temps qui lui est propre », notamment par son regard optimiste sur l'avenir des lettres québécoises qui constitue une « réécriture de l'histoire littéraire » autour de la « figure structurante » de Buies.

La mise en scène de personnages historiques intéresse aussi Manon Auger. Dans sa contribution, elle scrute la possibilité de l'héroïsme en régime présentiste qui ne permet que des « gestes héroïques *en minuscule* », des gestes qui relèvent,

constate-t-elle, d'une « expérience de l'immobilité ». À l'aide de l'exemple des deux antagonistes du roman *Du bon usage des étoiles* de Dominique Fortier, John Franklin et son second, Francis Crozier, elle oppose le rapport au temps du héros moderne visant à « imprégner sa marque sur l'Histoire » à celui de son pendant contemporain qui, lui, agit sur son présent en faisant preuve d'ouverture d'esprit et d'introspection, bref, d'une « sensibilité contemporaine » qui lui permet de « créer de nouveaux points de repère ». S'appuyant sur *Immobile* de Ying Chen et *La respiration du monde* de Marie-Pascale Huglo, elle met ensuite en lumière la solitude et le sacrifice du héros contemporain, conscient des failles de l'ordre du temps dans lequel il est contraint d'évoluer, mais auquel il résiste dans une immobilité qui n'est peut-être qu'apparente.

+

Il fut un temps où l'on croyait en l'immortalité de l'âme, ce qui garantissait un sens à la vie sur terre et un futur marqué par la promesse d'une récompense. Cette croyance a peu à peu été remplacée, aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, par celle de la « vocation », qui garantissait à son tour un sens aux destinées, un point d'arrivée. Aujourd'hui, ces repères ne suffisent plus, et le temps est le plus souvent le lieu d'une expérience anxiogène, non seulement en raison du retour quasi obsessionnel du passé ou de « l'écrasement du temps entraîné par la pression de l'urgence et de la servitude de l'instant conjugués<sup>28</sup> » qui caractérisent le rapport au temps présentiste, mais aussi en raison de l'absence d'une transcendance qui donnerait sens au présent et au futur.

Ce sens, nombreux sont ceux qui le recherchent à travers l'écriture et la littérature : c'est le cas, on le verra, de personnages fictifs comme Francis Crozier (Fortier) et le révérend Aaron (Scali), mais aussi d'écrivaines comme Anaïs Barbeau-Lavalette, Micheline Morisset ou Judy Quinn. Car si « l'histoire ne suffit plus » pour assurer une continuité entre passé et présent, comme le propose Bélanger, la littérature, elle, permet de mettre au jour ce passé qui fait retour dans une mémoire à la fois affective et corporelle et qui empêche d'habiter le présent. L'écriture ne sauve pas tout, certes, mais elle offre à tout le moins la possibilité d'appivoiser un peu le temps, de l'accorder à l'organicité de la vie elle-même et, surtout, de le rendre un peu moins bête.

---

28 François Chenet, *Le temps : temps cosmique, temps vécu*, p. 154.

## S'HABILLER EN COSTUMES D'ÉPOQUE

Le western et l'expérience du temps dans  
*Griffintown* de Marie Hélène Poitras et  
À la recherche de *New Babylon* de Dominique Scali

+ + +

ANDRÉE MERCIER

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

Dans *Les hauts et les bas de l'imaginaire western*, paru en 1997, Paul Bleton constatait une recrudescence des manifestations du western dans le monde médiatique, mentionnant pêle-mêle de grands succès de l'industrie cinématographique étatsunienne (*Dances with Wolves* et *Unforgiven* s'étaient tous deux mérité l'Oscar du meilleur film, le premier en 1991 et le second en 1993<sup>1</sup>), l'émission de télé *Country centre-ville*, présentée à Radio-Canada, et un numéro hors série de la revue *Autrement* sur le « mythe de l'Ouest<sup>2</sup> ». Vingt ans plus tard, il semble que le western se porte encore très bien dans « la Belle Province ». Le Musée des beaux-arts de Montréal lui a récemment consacré une grande exposition<sup>3</sup>, le Musée de la culture populaire de Trois-Rivières souligne les cinquante ans du Festival western de Saint-Tite<sup>4</sup>, Télé-Québec a proposé une série de douze épisodes inspirée du livre *Québec Western* paru aux éditions Les Malins<sup>5</sup>, *Pour l'amour du country* en est à sa quinzième saison au petit écran, et on ne compte plus les artistes qui confessent leur amour de la culture western<sup>6</sup>. Même le monde de la bande dessinée a expérimenté des voies inédites en métissant western et science-fiction avec les albums *Far Out*<sup>7</sup> ou en y allant d'un

---

1 Réalisé par Kevin Costner et adapté du roman de Michael Blake (1988), *Dances with Wolves* est sorti en salles en 1990. *Unforgiven* est sorti quant à lui en 1992 et a été réalisé par Clint Eastwood.

2 Paul Bleton, « Introduction. Imaginaire ligoté ou frontière déterritorialisée? », Paul Bleton et Richard Saint-Germain (dir.), *Les hauts et les bas de l'imaginaire western dans la culture médiatique*, Montréal, Triptyque, 1997, p. 9.

3 Intitulée *Il était une fois... le western*, il s'agit de la « première grande exposition pluridisciplinaire sur les mythes et les stéréotypes associés au genre western du XIX<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui ». L'exposition a été présentée du 14 octobre 2017 au 4 février 2018; voir le site Web du musée: <https://www.mbam.qc.ca/expositions/passees/il-etait-une-fois-le-western/> (page consultée le 12 novembre 2018).

4 L'exposition s'intitule *Notre Far West* et est présentée du 22 juin 2017 au 29 septembre 2019; voir le site Web du musée: <http://www.culturepop.qc.ca/expositions-et-collections/expositions-a-l-affiche/notre-far-west/> (page consultée le 12 novembre 2018).

5 La série *Québec Western* a été diffusée à Télé-Québec en 2015, puis rediffusée sur ARTV. Le livre *Québec Western* est paru en 2013: Jacques Blondin, Melissa Maya Falkenberg et Marie-Hélène Lebeau-Taschereau, *Québec Western: ville après ville*, Montréal, Éditions Les Malins, 2013, 303 p.

6 On peut prendre pour exemple les deux albums de duos de Paul Daraïche auxquels ont participé de nombreux artistes de différentes sphères musicales: Ginette Reno, Patrice Michaud, Petula Clark, Éric Lapointe, etc.

7 Olivier Carpentier et Gautier Langevin, *Far Out*, Montréal, Lounak, 2014 (tome I) et 2015 (tome II).

spécial western de la Ligue québécoise d'impro BD<sup>8</sup>. La littérature n'est pas en reste. Les romans *Griffintown* de Marie Hélène Poitras<sup>9</sup> et *À la recherche de New Babylon* de Dominique Scali<sup>10</sup> s'inscrivent tout à fait dans l'horizon générique du western et empruntent largement à son imaginaire. Alors que Poitras transpose les codes du western à l'époque actuelle, plus exactement dans le monde des cochers du Vieux-Montréal, Scali situe quant à elle son récit au XIX<sup>e</sup> siècle, en pleine période de l'expansion du territoire américain vers l'ouest et ses promesses.

Si l'ensemble de ces exemples invite à interroger le western à travers ses diverses manifestations médiatiques, ses récupérations idéologiques et son évolution, c'est moins ce phénomène que j'aimerais explorer dans le cadre de mon étude que l'usage en quelque sorte sémiotique ou rhétorique du western dans les romans de Poitras et de Scali. Autrement dit, au-delà de ce que ces romans nous disent du western, c'est plutôt ce que le western peut nous dire qui m'intéresse et, de façon plus précise, comment cet imaginaire<sup>11</sup> issu en grande partie d'une autre époque peut traduire un rapport au temps proprement contemporain. Entre la nostalgie pour un temps épique fondé sur la croyance en l'avenir et la conscience désabusée des effets de cette croyance, le western est ouvert à bien des appropriations : que nous révèlent les costumes d'époque dont il revêt le présent ?

Il faut admettre que le western est d'abord associé à l'espace plus qu'au temps, celui de l'Ouest et d'une frontière en constant déplacement. En 1893, l'historien Frederick Jackson Turner affirmait l'importance de cette frontière et voyait la conquête de l'Ouest comme « explication de l'histoire et du caractère américains<sup>12</sup> ». Terre promise, terre primitive, l'Ouest est l'incarnation d'un monde naturel que le cinéma aura contribué à magnifier et à présenter dans toute sa démesure. Comme le rappelle Denis Mellier à propos du genre western, l'espace y « excède les limites du simple décor, fût-il spectaculaire<sup>13</sup> ». Il est l'expression d'un imaginaire environnemental qui permet d'explorer « le rapport épique ou ouvertement critique de l'homme américain à l'espace naturel<sup>14</sup> ». À ces « paysages-figures » (désert, montagne, canyon, rivière, prairie), pour reprendre l'expression de Mellier<sup>15</sup>, s'ajoutent d'autres lieux types, signes d'une habitation de cet espace : le ranch isolé, les chariots bâchés, les camps miniers, le chemin de fer, le fort militaire, la petite ville et sa rue principale, le saloon, la banque, etc. Les personnages paraissent entièrement définis

---

8 Ce spécial western s'est tenu le 26 novembre 2017 au Musée national des beaux-arts du Québec : <https://www.facebook.com/liqibd/> (page consultée le 12 novembre 2018).

9 Marie Hélène Poitras, *Griffintown*, Québec, Alto, 2012, 209 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *G* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

10 Dominique Scali, *À la recherche de New Babylon*, Chicoutimi, La Peuplade, coll. « Roman », 2015, 452 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *NB* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

11 Dans le cadre de cet article, j'utiliserai le substantif « western » au sens d'imaginaire collectif et non pour désigner le genre cinématographique.

12 Jean-Louis Leutrat, *Le western. Archéologie d'un genre*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, p. 7-8.

13 Denis Mellier, « À l'ouest du nouveau ? Imaginaire environnemental et néo-western », *Raison publique. Arts, politique et société*, n° 17, hiver 2012, p. 65 ; en ligne : <https://www.raison-publique.fr/article596.html> (page consultée le 12 novembre 2018).

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*, p. 67.

par ces éléments spatiaux, au point qu'ils semblent surgir de nulle part, être sans passé, comme si leur vie se déroulait dans une sorte de présent éternel<sup>16</sup>.

Le western n'est pas pour autant dépourvu de déterminations temporelles. Il renvoie à une époque précise, celle de la conquête de l'Ouest, qui s'est déroulée de 1840 à 1890, des premières incursions dans le territoire jusqu'à une occupation suffisamment importante pour mettre un terme à l'idée même d'espace à conquérir<sup>17</sup>. Cette période a connu des événements historiques majeurs : les vagues de prospection, les guerres de résistance indiennes, la guerre de Sécession, le conflit avec le Mexique, etc. Le western repose en outre sur la confrontation d'un monde nouveau et d'un monde ancien, ce dernier étant tout aussi bien l'est du pays que l'Europe d'où sont venus les immigrants. Quant au monde nouveau, il incarne tout à la fois une vision progressiste ou utopiste (la possibilité d'un monde meilleur), une sorte d'élan vers la modernité (en regard d'un monde ancien laissé derrière), mais également un monde sauvage, naturel, et en cela menacé par la modernité (car l'Est est aussi un univers urbain, civilisé et industrialisé<sup>18</sup>). Ces caractéristiques contradictoires touchent à la dimension mythique du western et de la conquête de l'Ouest, devenue « une geste fondatrice » du peuple américain presque simultanément aux faits historiques :

Le genre western, comme forme d'expression, est la mise en histoire de la conquête de l'Amérique, une mise en histoire qui se détache d'une réalité bien circonscrite et fait fi, d'un côté, du passé européen de la société blanche et, de l'autre, de la primauté, sur le continent américain, d'un passé autochtone. Il est une construction historique qui, pour constituer ses propres racines, prend sa source dans un nouveau mythe des origines. Il s'agit, en effet, de la mise en valeur d'origines imaginaires aux dépens d'origines historiques, celles de l'ancien monde et celles des autochtones, balayées par la Conquête<sup>19</sup>.

À ce temps mythique, fondé sur la suspension de l'historicité, s'ajoute un sentiment de nostalgie lié à la perte de l'Ouest, en tant que « terre vierge et disponible<sup>20</sup> ». Le western convoque ainsi une temporalité complexe, capable de cumuler l'élan vers

---

16 Robert Elbaz, Dominique Fischer et Jenaro Talens, « Le nouveau western et l'altérité dénotée "Indien". Problématiques discursives de *Dances with Wolves* », *Cinéma*, vol. VIII, n<sup>os</sup> 1-2, automne 1997, p. 174 ; en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/1997-v8-n1-2-cine1876/024748ar> (page consultée le 12 novembre 2018).

17 À ce sujet, on peut lire Christian-Marie Pons, « Le western ou la conquête des médias », Paul Bleton et Richard Saint-Germain (dir.), *Les hauts et les bas de l'imaginaire western dans la culture médiatique*, p. 21. Jean-Louis Leutrat, dans son livre *Le western*, précise pour ce qui est du genre cinématographique que « la période envisagée est le plus fréquemment restreinte entre 1860 et 1890 : c'est alors que les terres achèvent d'être conquises et exploitées, que les guerres indiennes se font plus désespérées parce qu'elles touchent à leur fin, que se déroule enfin la guerre de Sécession. Ce sont bien là trois des thèmes les plus exploités par le cinéma américain ». Jean-Louis Leutrat, *Le western*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Prisme », 1973, p. 74-75.

18 Jean-Louis Leutrat, *Le western*, p. 147-148.

19 Robert Elbaz, Dominique Fischer et Jenaro Talens, « Le nouveau western et l'altérité dénotée "Indien". Problématiques discursives de *Dances with Wolves* », p. 174.

20 Jean-Louis Leutrat, *Le western. Archéologie d'un genre*, p. 12.

l'avenir, le regret de ce qui n'est plus, un rapport ambigu à la modernité en même temps qu'un mythe des origines.

On peut supposer, à la lumière de ces caractéristiques, que le western dans les romans de Poitras et de Scali constitue un matériau particulièrement riche pour prendre en charge une expérience, voire une conscience du temps. Je verrai donc à montrer comment chacun des romans s'approprie cet imaginaire pour raconter une histoire, certes, mais aussi pour fonder une représentation plus particulièrement contemporaine du temps. Les figures de la répétition et du légendaire donnent forme, nous le constaterons, au mouvement qui marque les deux romans et qui semble emprisonner les personnages. Le présent peut-il échapper à l'appel de l'Ouest ? Cette question que posent les deux romans conduit à se demander où porte alors le regard des personnages : vers ce qui ne sera plus ou vers ce qui peut encore advenir ?

### GRIFFINTOWN ET L'OUEST CYCLIQUE

La page couverture de l'édition originale de *Griffintown* arbore au premier plan un revolver surdimensionné surplombant l'usine de Farine Five Roses, enseigne emblématique du Vieux-Port de Montréal. La deuxième de couverture présente quant à elle le texte suivant : « Recherché : Homme avec une seule botte, un tatouage de *track* de chemin de fer sur le bras gauche et peut-être un trou de balle dans le front. Mort ou vif. Rançon offerte \$\$\$ ». La réédition du livre supprimera l'enseigne et remplacera le revolver par un cheval, seul au milieu d'une rue sombre et brumeuse, mais le principe reste le même : les signes du western viennent se superposer à un univers urbain contemporain.

Les premières lignes du roman confirmeront que cet univers est celui des cochers du Vieux-Montréal. Hommes et chevaux reprennent leurs activités « après le temps de survivance, les mois de neige et de dormance » (G, 13). Cependant, l'assassinat de Paul Despatie, l'homme de l'avis de recherche et le propriétaire de l'écurie, vient renverser « l'ordre des choses, jusque-là immuable » (G, 41) :

Il y aura des questions d'honneur à soupeser, peut-être une vengeance à orchestrer et probablement un message à décoder. Les hommes de chevaux vont devoir rétablir la justice ou s'en fabriquer une et l'imposer. En règle générale, les policiers ne viennent pas au Far Ouest ; les autorités laissent les hommes de chevaux régler leurs affaires entre eux, en autant que leurs histoires ne débordent pas les frontières du territoire. Ce qui se passe à Griffintown reste à Griffintown ; il en a toujours été ainsi. (G, 41-42)

Laura Despatie, dite la Mère, veillera à venger son fils, dans une scène de duel où ne manque aucun des éléments attendus du western : les regards qui s'affrontent, l'enchevêtrement de brindilles séchées (le *tumbleweed*) qui roule sous l'effet du vent, le coup de fusil, le vainqueur qui souffle sur l'embout fumant de son arme... À cette trame s'en entremêle une autre, celle d'une jeune femme prénommée Marie, initiée au monde de la calèche par un cocher d'expérience, John, cowboy solitaire et respecté

« qui sépare les hommes dans une bagarre et qui met fin aux duels » (G, 20). Désignée comme une « pied tendre », Marie reprend les traits de cet autre personnage typique du western, celui de l'habitant de l'Est arrivant au Far West avec le lustre de la civilisation et une ignorance des us et coutumes de ce nouveau territoire, qui suscite aussitôt la méfiance sinon le mépris<sup>21</sup>. D'autres *topoi* s'ajoutent. Le lieu de rencontre des « hommes de chevaux » a tout du saloon avec ses portes battantes, sa façade « ornée de trois petits trous de balles perdues » (G, 49) et, à l'extérieur, son « poteau où attacher les chevaux ainsi qu'un abreuvoir en laiton » (G, 49). Parmi les cochers, ces hommes de peu de mots, on retrouve « L'Indien », la « Grande Folle », avec sa robe à corset et son ombrelle, et Evan, le cowboy déchu dont la part d'ombre inquiète.

L'imaginaire western ne fournit pas qu'un décor au monde des caléchiens, il lui offre aussi l'argument de son intrigue. De fait, c'est bien un territoire qui est en jeu et qui sert de mobile au meurtre de Paul Despatie. Si « la rumeur veut qu'il y ait encore de l'or là-bas » (G, 23), ce n'est toutefois pas pour les hommes de chevaux dont les beaux jours semblent révolus, mais pour « Ceux de la ville », promoteurs d'un grand projet immobilier qui convoitent le terrain occupé par l'écurie. *Griffintown* rejoue ainsi la rencontre d'un monde ancien et d'un monde nouveau, les avancées d'une modernité et les sirènes de la ruée vers l'or. Bien que ce quartier de l'ouest de Montréal soit loin d'être un grand espace naturel, il incarne néanmoins un espace primitif appelé à disparaître<sup>22</sup>. En effet, la Mère a peut-être vengé son fils, mais elle ne gagnera pas le combat. Un incendie criminel va détruire l'écurie, et la matriarche mettra fin à ses jours afin de ne pas connaître la suite. La sentence tombe à la fin du récit : « la Conquête de l'Ouest a finalement entraîné la dissolution de la petite société cochère » (G, 208).

Comme on peut le constater, le roman ne met pas en valeur le conquérant, ou plus exactement la figure du juste ou du justicier en quête d'un monde meilleur, mais les victimes du « progrès » et de son avancée inexorable. Dès lors, on pourrait se demander à quelles fins sert au juste l'imaginaire western dans *Griffintown*. Vise-t-il à porter un regard mélancolique ou nostalgique sur un monde appartenant au passé ? Cherche-t-il plutôt à mythifier ce passé pour qu'il échappe à la disparition ? Condamne-t-il nécessairement la vision progressiste de la modernité ?

Il faut reconnaître qu'en recourant aussi largement aux *topoi* du western, *Griffintown* parvient à tirer le monde des cochers hors du temps présent. Même si le récit fournit des signes de son ancrage dans l'époque de rédaction du roman (le mont Royal et sa croix, les enjoliveurs et les chaînes de vélos révélées par la fonte des neiges, les lofts et les condos qui poussent dans le quartier, les travaux de réfection des rues, etc.), la plongée dans l'univers des cowboys est si forte qu'on en arrive presque à oublier que l'action se déroule aujourd'hui. Le cœur de *Griffintown* est d'ailleurs désigné comme « l'arrière-scène vétuste » du Vieux-Montréal touristique, pour bien signifier son retrait à la fois de la modernité urbaine et de ses décors historiques.

21 Sur le « pied tendre », on peut lire Louis Le Bris, *Le western. Grandeur ou décadence d'un mythe ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Inter-National », 2012, p. 25.

22 On voit que le choix de *Griffintown* est intéressant à plus d'un titre pour ce roman western, car en plus d'y trouver les cochers et leurs chevaux, le quartier a été l'objet d'importantes spéculations immobilières et d'une intense relance économique depuis la décennie 1990, ruée vers l'or toute contemporaine.

Le monde des cochers est associé dès le début du récit à un temps cyclique. En effet, le cours des saisons ramène inexorablement les uns et les autres à l'écurie de Paul Despatie : « On revient toujours à Griffintown, là où la rédemption est encore possible. » (G, 15) Même si l'on ne sait pas ce qu'il advient des hommes une fois la période des calèches terminée, même si certains d'entre eux « perdent le duel contre eux-mêmes » (G, 18) et disparaissent pour de bon pendant l'hiver, le récit met en scène le retour auquel il est difficile d'échapper. C'est le cas de John, qui espère chaque année que sa saison sera la dernière, mais qui, incapable de se soustraire à cet éternel retour, rejoint à nouveau la « fraternité bourrue » des cochers. La figure de la procession reprise au fil du récit<sup>23</sup>, bien qu'elle soit hétéroclite, « boîteuse » et bruyante<sup>24</sup>, renforce la dimension cyclique et même rituelle de ce monde. Si la roue poursuit son mouvement, on voit pourtant que tout se dégrade : écurie, hommes et chevaux. Le métier ne rapporte plus comme avant. Billy, le palefrenier, contemple l'état de délabrement du « château de tôle » et se dit qu'il « doit bien y avoir une limite au rafistolage, un point de non-retour, un moment où l'on est forcé de baisser les bras et d'abdiquer devant le passage du temps, devant le travail de la gravité et de l'érosion » (G, 141). Avec la mort de Paul, les signes de la fin s'imposent et pourraient mettre un terme à la répétition des saisons. Comme l'affirme le narrateur : « Un jour — et ce jour approche —, cette tradition et tout le legs de connaissances cochères qui l'accompagne disparaîtront. » (G, 18) Les lofts et les condos haut de gamme poursuivront leur avancée.

Ancrée dans le présent, la narration du récit enchevêtre quant à elle la description des événements en cours et l'énoncé de maximes ou de règles : « À Griffintown, on ne parle pas de la saison rude, impitoyable pour ceux dont on ne voit pas l'ombre se profiler au loin, ceux dont on n'entendra plus ni les bottes ni les sabots marteler le sol. Hors la calèche, point de salut. » (G, 19) Elle présente son savoir avec autorité : « [L]a dernière saison de la calèche peut commencer. » (G, 40) Cette façon de faire tranche avec l'habituelle restriction de champ de la narration simultanée et sa faible amplitude temporelle. D'une certaine façon, tout semble déjà écrit, impression à laquelle contribuent bien sûr les *topoi* de l'imaginaire western ; la disparition face à la modernité et à la « civilisation » semble inévitable.

La narration incorpore d'autres voix, celles de la rumeur collective. On les retrouve sous la forme d'histoires enchâssées et titrées qui offrent un sommaire de la vie de certains personnages. Ces histoires cristallisent en quelque sorte ce qui se raconte et devient légende. La première d'entre elles, « Le cheval fondateur », porte sur Boy, dont le buste empaillé trône à « l'Hôtel Saloon » : « On raconte qu'avant l'arrivée du premier cheval, Griffintown était un village fantôme, une ville morte abandonnée à sa poussière de rouille, à ses spectres. » (G, 68) Ces histoires donnent une épaisseur temporelle au présent de Griffintown en révélant des éléments de la vie passée des personnages, mais aussi du territoire : l'enfance du Rôdeur, qui dort à l'écurie et fait diverses commissions pour les cochers ; la jeunesse de la Mère,

23 On retrouve cette figure notamment aux pages 23, 27 et 47.

24 L'extrait suivant illustre bien l'allure singulière de la procession : « De toutes les directions, on progresse vers le territoire : Georges, Lloyd et Robert à l'ouest, Christian et Gerry au nord sur la piste de l'Indien. Plusieurs autres suivront, crachant, toussant, sacrant, espérant. Et cette procession défilera ainsi, bruyante, les mains tendues devant. » (G, 27)

ancienne tenancière de bordel; le passé militaire d'Evan et sa rencontre du Windigo pendant la guerre en Afghanistan; la présence sous l'asphalte d'un ancien village irlandais; les débuts de la «business de la calèche»; l'arrivée de la mafia; etc. Elles constituent plus largement la mémoire de Griffintown et du monde des cochers, une mémoire populaire où «[f]iction, fabulation et réalité se confondent» (G, 148). La part que ces histoires occupent dans le récit est beaucoup plus importante que les quelques échos aux informations historiques que les cochers doivent livrer aux touristes pendant les promenades en calèche dans le Vieux-Montréal<sup>25</sup>. Les dates et les bribes d'histoire ne forment qu'un bric-à-brac dans la tête de Marie, qui déclame «comme une automate l'histoire de la ville» (G, 133). De toute évidence, elles ne font pas le poids en regard des légendes sur Griffintown et du mythe fondateur que ces légendes contribuent à nourrir.

On le constate: les nombreux *topoi* de l'imaginaire western présents dans *Griffintown* contribuent à mythifier le monde des cochers du Vieux-Montréal, à l'inscrire dans une sorte de hors-temps épique<sup>26</sup>. La société cochère échappe ainsi au simple anachronisme auquel «Ceux de la ville» voudraient bien la réduire pour mieux justifier le «Projet Griffintown 2.0» et laisser toute la place au progrès. Cependant, ce monde, même mythifié, n'échappe pas à l'usure. Il porte les signes de sa propre fin. L'Ouest est destiné à être conquis et dès lors à disparaître en tant que lieu de tous les possibles. C'est là son destin malgré le temps cyclique qui, au départ, le détermine. L'imaginaire western dans le roman de Poitras ne sert donc pas à instituer un mythe des origines, c'est-à-dire à ramener le monde des cochers à un temps premier observé avec nostalgie, même si les légendes nées de la rumeur collective racontent parfois les débuts de la calèche et son âge d'or<sup>27</sup>. Il incarne plutôt la marche irréversible de la modernité et son perpétuel recommencement. En effet, dans *Griffintown*, l'Ouest n'est pas une frontière qui se déplace sous la poussée des migrations. Il est un lieu où se superposent les temps nouveaux et disparus, à l'image du village irlandais caché sous l'asphalte<sup>28</sup>. Il est ce lieu où l'on revient toujours. Si l'Ouest survit, c'est par la répétition d'une conquête sans cesse relancée à laquelle il semble tout aussi difficile d'échapper qu'au cycle des saisons.

## À LA RECHERCHE DE NEW BABYLON ET L'OUEST FUGACE

Le légendaire et la répétition sont également présents dans le roman de Dominique Scali. Cependant, on les retrouve dans un cadre tout à fait différent. Alors que

25 On les retrouve aux pages 83, 124, 126 et 133.

26 On peut lire à ce sujet Éric Busson et Dominique Périchon, *Western et épopée*, Paris, Bertrand-Lacoste, coll. «Parcours de lecture», 2000, 128 p. L'épique dans *Griffintown* repose moins sur un récit de fondation que sur une trame narrative qui met en scène un combat entre le bien et le mal pour préserver un monde.

27 C'est le cas des récits «Le cheval fondateur» et «La crinoline».

28 Sous l'asphalte, on retrouve aussi les «pierres qui ont fait le voyage jusqu'à Griffintown dans les navires de marchands français venus quêrir des fourrures et qui voulaient éviter de naviguer allèges sur une mer incertaine» (G, 190). Dans une scène du roman, Billy, le palefrenier, retire ses bottes et ses chaussettes pour sentir «les pierres humides bien visibles sous l'asphalte usé» (G, 190).

*Griffintown* prête les traits du western à une histoire se déroulant à l'époque actuelle, le roman *À la recherche de New Babylon* situe son intrigue pendant la période de la conquête de l'Ouest et dans le territoire même où elle a eu lieu. On y trouve quatre personnages principaux typiques de cet imaginaire : un incendiaire et hors-la-loi nommé Charles Teasdale, un prêcheur itinérant, le révérend Aaron, une femme originaire de l'Est, Pearl Guthrie<sup>29</sup>, ainsi que Russian Bill, un cowboy mythomane qui ne se sépare jamais de son arme. Un chasseur de primes mexicain, ancien matador, croisera également le destin de ces personnages. Si l'imaginaire western a une forte dimension mythologique et topique dont on retrouve de multiples éléments dans le roman de Scali, *À la recherche de New Babylon* s'intéresse aussi à ses fondements historiques. Les datations y sont nombreuses, les lieux nommés et plusieurs événements de l'histoire des États-Unis évoqués. On le constate dès la première page du roman, qui présente trois armes accrochées à un mur de la maison d'une famille de colons : « une baïonnette utilisée par l'arrière-grand-père pendant la guerre de l'Indépendance », « un mousquet qui avait servi au grand-père pendant la guerre contre le Mexique » et « une carabine qu'avait maniée le père pendant la guerre de Sécession » (*NB*, 9).

La structure du roman ne reprend toutefois pas la progression chronologique esquissée par la description des armes. Elle juxtapose plutôt une série de brefs récits regroupés dans quatre carnets eux-mêmes encadrés par un prologue et un épilogue : le Carnet I (« Les dix pendants de Charles Teasdale »), le Carnet II (« Les trente mariages que n'a pas vécus Pearl Guthrie »), le Carnet III (« Les cent personnes qu'a tuées Russian Bill ») et le Carnet IV (« Les quatre carnets du révérend Aaron<sup>30</sup> »). La page titre de chaque carnet indique, en plus du titre, une liste de lieux, tous accompagnés d'une date. La lecture des carnets permet de constater que la liste constitue une sorte de table des matières puisque chaque lieu chapeautera un récit. La liste du premier carnet présente par exemple quinze lieux où se sera rendu Charles Teasdale au fil de ses déplacements : Bullionville, 1880 ; Panamint, 1873 ; Potosi, 1861 ; San Francisco, 1849 ; Eureka, 1866 ; Aurora, 1866 à 1871 ; Cherry Creek, 1874 ; Virginia City, 1860 à 1875 ; etc. Les récits se promènent ainsi dans l'espace et dans le temps sans répondre à un principe clair d'organisation chronologique ou narratif, au point où il est difficile pour le lecteur d'en arriver à une représentation de l'espace géographique, du cadre historique et de l'avancée des personnages. En effet, les lieux ne sont pas situés les uns par rapport aux autres de façon à former un itinéraire ou un territoire. L'Est et l'Ouest finissent eux-mêmes par se confondre au sein de la diégèse et l'idée de frontière par s'embrouiller, d'une part parce que la poussée vers l'Ouest fait se déplacer continuellement la séparation entre civilisation et espace vierge<sup>31</sup>, mais aussi parce que l'Est et l'Ouest finissent par partager les mêmes caractéristiques : on les désire comme on souhaite les quitter. Par ailleurs, les indications

29 Sur les personnages typiques du western, on peut lire Jean-Louis Leutrat, *Le western*, où on signale que « la femme incarne souvent l'Est et ses valeurs (civilisation, raffinement) » (p. 92).

30 Les quatre carnets donnés à lire auraient donc pour auteur le révérend Aaron.

31 « Personne ne pouvait dire avec exactitude où se terminait l'Est et où commençait l'Ouest. Cinquante ans plus tôt, la rivière Mississippi servait de limite séparant la civilisation des terres sauvages, mais il y avait longtemps que cette frontière avait été franchie. » (*NB*, 195) ; « Ceci n'est pas l'Ouest, se disait-elle chaque jour. » (*NB*, 196)

d'années, quoique nombreuses, ne sont pas vraiment associées à des moments significatifs ou à des événements historiques, de sorte que la trame temporelle reste floue. Le seul véritable repère est la guerre civile, fréquemment mentionnée (il est question par exemple des «cuites d'après-guerre», de ceux qui ont connu «la vraie guerre», de l'état d'une ville avant ou après la guerre, etc.), mais sa durée exacte n'est jamais précisée, pas plus que ses bornes temporelles.

Contrairement à ce qu'on pourrait attendre d'un roman qui se déroule pendant la conquête de l'Ouest, la succession des lieux ne sert pas à montrer l'avancée de la civilisation vers un espace vierge plein de promesses et appelé à se transformer. D'un récit à l'autre, on suit plutôt un mouvement aléatoire qui peut mener d'une ville naissante à une autre déjà abandonnée ou en ruine, pour aller ensuite vers «une bourgade sans passé ni avenir» (*NB*, 33) ou une ville minière qui a atteint sa maturité (*NB*, 64), avant d'arriver à une «contrée trop jeune pour avoir marqué les esprits et déjà trop vieille pour qu'on souhaitât s'y enraciner» (*NB*, 168). L'impression générale est celle d'un bougé incessant. La vie de Charles Teasdale incarne d'ailleurs très bien ce mouvement :

Il allait de campement minier en campement minier, mais jamais il ne prospectait. Il ne retournait pas deux fois dans la même ville, sauf par nécessité ou pour y mettre le feu. Il ne couchait jamais deux fois avec la même fille. Chaque soir il se soulait autant que la veille. Au-delà du fait qu'il était recherché dans plus de huit comtés, on ne voyait pas trop pourquoi il tenait à bouger autant. Passé un certain degré d'ivresse, tous les endroits du monde devaient se ressembler. (*NB*, 48)

Au cœur du mouvement, c'est en effet une impression de pareil au même, sinon de vide, qui prend forme. On la retrouve dans le destin de Pearl Guthrie, qui ne cesse elle aussi de se déplacer en quête d'un mari et d'une vie forte en émotions, prête à «se rend[re] dans toutes les villes jusqu'à trouver la bonne» (*NB*, 212). Or, d'un endroit à l'autre, tout se ressemble : «Encore une ville qui ne vous accueillait qu'avec froideur et suspicion. [...] Les mêmes noms de commerce que partout ailleurs. Le même manque d'originalité, alors que chacun se croyait unique.» (*NB*, 303) Aucune ville n'est à la hauteur des attentes de Pearl Guthrie, aucun homme non plus, condamnant ainsi la jeune femme à poursuivre sans cesse son périple. Si elle échoue finalement dans un bordel, condition qui semble à mille lieues de Shawneetown, sa ville natale en Illinois où elle menait une existence de jeune fille de bonne famille, cette apparente déchéance la ramène pourtant à son point de départ : «Elle avait fui un village de pleureuses, fatiguée de n'être entourée que de femmes. Et tout ça pour finir dans une maison close, peuplée entièrement de femmes qui, lorsqu'elles n'étaient pas soûles, passaient leurs journées à pleurer.» (*NB*, 161) Comme le constate Charles Teasdale : «Des fois, y'a pas de différence entre avancer tout le temps et tourner en rond. Comme tout le monde, je suis là parce que j'ai voulu vivre mille vies en une, mais j'ai fini par vivre mille fois la même<sup>32</sup>.» (*NB*, 153)

32 Le révérend Aaron fera le même constat à propos de sa quête : «À force de chercher [...], on finit par tourner en rond.» (*NB*, 22)

Si le mouvement incessant au cœur de la mise en récit et de la diégèse confine à la répétition<sup>33</sup>, il traduit aussi un sentiment d'urgence. La ronde des lieux montre que rien ne dure et qu'il faut s'empresser de profiter de l'Ouest et de ses promesses : «Eldorado Canyon aurait pu être une ville minière comme les autres. Harcelée par les pics et les pioches dès sa naissance, abandonnée dès les premiers signes de tarissement.» (NB, 106) De fait, une contrée peut être «trop jeune [...] et déjà trop vieille». Il faut donc être là au bon moment : «Premier arrivé, premier servi. L'histoire ne passerait pas deux fois.» (NB, 168) Comme le souligne le récit : «L'Ouest avait une date d'expiration<sup>34</sup>.» (NB, 114)

Pearl Guthrie et Russian Bill illustrent bien la difficulté de gagner pareille course. Leur périple pour trouver le site idéal pour fonder New Babylon, une ville où «les gens viendront de loin pour pouvoir dire qu'ils y sont allés» (NB, 257), sera un échec. L'ambition de Russian Bill<sup>35</sup> est d'inverser le mouvement habituel qui domine dans l'Ouest : «Les hommes d'intelligence moyenne courent après l'or, mais les vrais visionnaires courent au-devant de la foule. Afin d'être là pour l'accueillir et répondre à ses besoins.» (NB, 257) Or, Pearl et Russian Bill semblent condamnés à la lenteur, au détour et même à la compromission puisque, pour trouver les ressources nécessaires à leur projet, ils doivent «courir après l'or», c'est-à-dire se précipiter dans les villes nouvelles qui promettent «un terrain et une maison gratuits» (NB, 269) au premier couple qui s'y mariera. S'ils remportent parfois la course et cumulent ainsi les mariages blancs et l'argent de la vente de leurs biens, leur quête du lieu parfait pour établir New Babylon montre qu'il leur est impossible de «courir au-devant de la foule». Ils arrivent «en même temps que tout le monde» (NB, 292) ou ils arrivent après, dans des lieux qui portent les traces d'anciens occupants. C'est le cas du site désertique que finira par retenir Russian Bill pour sa future ville, mais où gisent sur le sol un squelette et d'autres ossements, «[p]robablement les restes d'un convoi d'immigrants» (NB, 310), de sorte que le premier endroit que Russian Bill projette dans sa ville nouvelle est le cimetière.

Le révérend ne parvient pas non plus à gagner la course, plus particulièrement celle qui l'oppose à Vicente Aguilar, dit le Matador, et comprend qu'il aura toujours un temps de retard. Faux pasteur, le révérend Aaron ne veut pas sauver des âmes par le secours de la religion, mais rendre immortel un être d'exception en créant sa légende. Ses carnets ne contiennent donc pas de sermons, mais un manuscrit tiré des confessions que lui a faites Aguilar quand il pratiquait encore la tauromachie au Mexique, et que le révérend prévoyait publier à la mort du Matador afin d'assurer la gloire et la postérité de ce héros<sup>36</sup>. Or la découverte des carnets révélera les intentions

33 Le titre des carnets inscrit aussi le destin des personnages dans la répétition : «Les dix pendants de Charles Teasdale», «Les trente mariages que n'a pas vécus Pearl Guthrie», «Les cent personnes qu'a tuées Russian Bill», «Les quatre carnets du révérend Aaron».

34 Cela donne aux villes une forme d'organicité, comme si elles étaient vues et appréciées en fonction de leur «âge», comme s'il fallait courir après la jeunesse.

35 C'est Russian Bill qui veut fonder New Babylon. Pearl Guthrie aspire, pour sa part, à se marier avec l'homme de son choix. Ils forment donc équipe dans le but de réaliser leur projet respectif.

36 Il faut distinguer ici les quatre carnets qui forment le roman et les carnets dans lesquels le révérend Aaron a écrit les confessions du Matador. Les carnets contenant les confessions seront brûlés par le Matador. Quant aux quatre carnets, ils seront écrits plus tard par le révérend.

du révérend à Aguilar, devenu un redoutable chasseur de primes, bien déterminé à empêcher la révélation de ses confessions et de sa vie d'assassin. Le pasteur fuit, mais constate que le Matador parvient toujours à le précéder dans ses moindres déplacements. Il lui faudra alors admettre qu'il « n'y avait aucune fuite possible puisqu'il n'était pas traqué, mais devancé » (NB, 435). Il comprend aussi, encore une fois trop tard, que c'est Russian Bill qui avait l'étoffe d'un objet de légende et que c'est sur lui qu'il aurait dû écrire quand il en avait la possibilité. Dès lors, si le titre du roman de Scali évoque clairement celui de Proust, il donne un tout autre sens à la « recherche du temps perdu ».

Bien qu'À la recherche de New Babylon cultive une forte indétermination temporelle en disséminant les dates et en brouillant tout développement téléologique, on n'y retrouve pas pour autant le hors-temps épique à l'œuvre dans *Griffintown*. En fait, la répétition annule toute mise en relief. Aucune ville, aucune action, aucun être ne semble en mesure de marquer les esprits et d'échapper à l'oubli. Même l'Ouest n'existe pas, comme l'affirme Charles Teasdale à Pearl Guthrie<sup>37</sup>, impression qu'éprouve d'ailleurs le lecteur au fil des récits et des lieux dont il ne sait plus très bien où ils se trouvent ni où ils mènent : dans l'Ouest ou dans l'Est ? Alors que dans *Griffintown* l'Ouest constitue un point fixe où convergent et s'accroissent tous les recommencements (et toutes les fins), il est évanescents dans le roman de Scali. C'est que le temps passe et même file à toute vitesse. Tous semblent condamnés à être devancés, à l'exemple de Pearl Guthrie qui se retrouve veuve sans avoir été vraiment mariée (NB, 345). Le sentiment d'urgence qui anime plusieurs personnages montre que rien ne dure, sinon peut-être l'élan irréprensible vers l'Ouest, cet obscur objet du désir. En cela, l'Ouest échappe paradoxalement à la disparition, car, comme l'affirme Pearl Guthrie à propos de New Babylon : « [U]n endroit qui n'a jamais existé ne peut pas mourir. » (NB, 446)

+

L'imaginaire western peut donner lieu à des représentations et à des expériences temporelles extrêmement variées. Une incursion du côté du roman contemporain français montrerait, par exemple, que l'esthétique filmique des westerns de Sergio Leone a inspiré différents essais de dilatation du temps. C'est le cas dans *Pas le bon, pas le truand* de Patrick Chatelier<sup>38</sup> et dans *Western* de Christine Montalbetti<sup>39</sup>, dont la narration intègre de façon particulièrement ostensible la lenteur et les jeux de focalisation (notamment le gros plan) du cinéaste italien. Ces fictions puisent toutefois moins au mythe de la conquête de l'Ouest qu'à la relecture du langage filmique du genre western proposée par Leone.

Les romans de Marie Hélène Poitras et de Dominique Scali s'intéressent quant à eux à l'appel du désir incarné par la ruée vers l'or et les promesses de l'Ouest. Toutefois, c'est la répétition qui structure l'expérience du temps et le parcours des

37 « Y'a pas d'Ouest, petite. » (NB, 186)

38 Patrick Chatelier, *Pas le bon, pas le truand*, Paris, Verticales, 2010, 177 p.

39 Christine Montalbetti, *Western*, Paris, P.O.L., 2005, 211 p.

personnages au sein de ces fictions. Dans *Griffintown*, le cycle des recommencements agit telle une fatalité à laquelle on ne peut échapper, alors que, dans *À la recherche de New Babylon*, la répétition s'emballe et tourne à vide. On ne s'étonnera sans doute pas que l'Ouest se révèle être beaucoup plus une chimère qu'un véritable avenir dans ces romans contemporains. Il paraît en effet difficile au XXI<sup>e</sup> siècle d'endosser le « double sentiment de disponibilité toujours renouvelée et de mission créatrice<sup>40</sup> » devant un monde vierge incarné par le mythe de l'Ouest. Le western a perdu son innocence, comme le montrent bien l'usure de l'écurie dans le roman de Poitras et le retard des personnages dans celui de Scali. Le présent est-il pour autant condamné à répéter inlassablement le passé et une quête perdue d'avance ?

En détruisant l'écurie et en mettant un terme au commerce des calèches, l'incendie criminel qui clôt *Griffintown* semble indiquer qu'une rédemption est malgré tout possible. Dans cette scène finale, le Rôdeur vient faire ses adieux aux cochers : « Il ne reviendra pas à Griffintown au printemps. » (G, 208) Au cœur de « ce paysage de ruines et de désolation » (G, 209), il entend le chant des morts qui lui intimement de quitter les lieux. Cet enfant de Duplessis qui avait jusque-là cherché à oublier son enfance malheureuse semble en bon chemin de faire la paix avec son histoire et parviendra peut-être à ne pas se « réincarner en cheval » (G, 210). Dans *À la recherche de New Babylon*, le révérend Aaron finit par abandonner sa quête du héros légendaire après être tombé sur une affiche présentant Buffalo Bill Cody, « célèbre d'un bout à l'autre du continent et par-delà l'Atlantique » (NB, 451). C'est alors qu'il deviendra « écrivain de romans d'aventure » (NB, 452) et dictera à Pearl Guthrie le contenu des quatre cahiers qui nous sont donnés à lire<sup>41</sup>. L'errance se termine quand le révérend renonce au mythe et choisit la fiction.

Sortir le présent de la répétition est donc possible, si l'on en croit les romans de Poitras et de Scali, ce qui ne signifie pas que cela se fasse sans heurts. Car, on l'aura constaté, deux ordres du temps se confrontent ici de façon violente : d'un côté, la course folle de la marche du progrès (bien souvent désincarnée et impitoyable) et, de l'autre, un temps cyclique et organique qui est le propre des personnages comme des villes de Scali, incapables, qu'ils le veuillent ou non, de « rattraper » ce progrès, de le prendre de vitesse, de l'empêcher d'accomplir son œuvre ; bref, de dominer le temps. Accepter sa propre insignifiance, se laisser avaler sans lutter par la course du temps futuriste, ou bien tenter de « se retirer » du temps — disparaître du récit lui-même pour se mettre à en écrire, renoncer à son passé traumatique, etc. — semblent être les seules options pour créer un nouvel ordre du temps. L'imaginaire western réinvesti par ces deux romancières parvient ainsi, d'une part, à conjoindre en un même univers la linéarité et la répétition, le sentiment aliénant d'« avancer tout le temps et [de] tourner en rond » (NB, 153) puis, d'autre part, à exprimer la violence de cette rencontre, l'impossibilité même de leur coexistence. Il y parvient parce qu'à l'aune du XXI<sup>e</sup> siècle, l'appel de l'Ouest a été maintes fois entendu, vécu et ressassé.

40 Jean-Louis Leutrat, *Le western*, p. 46.

41 Je rappelle que le révérend Aaron s'est fait couper les mains par le Matador.

SAISIR LE PASSÉ DANS LE PRÉSENT  
Mémoires familiales  
dans les fictions contemporaines québécoises  
(Barbeau-Lavalette, David, Quinn)

+ + +

MARION KÜHN  
Chercheuse indépendante

Le «boom de la mémoire» fortement commenté du côté des sciences humaines<sup>1</sup> se décèle aussi dans la littérature québécoise actuelle. Cependant, la «relecture [du passé] depuis le point de vue du présent<sup>2</sup>» concerne ici le plus souvent, suivant Robert Dion, la petite histoire, soit l'«histoire des oublié(e)s, de figures non héroïques plongées dans les circonstances ordinaires<sup>3</sup>». Parallèlement, Dion remarque au Québec un intérêt prononcé pour l'histoire des autres, la «grande» cette fois-ci, «comme si les romanciers du Québec avaient du mal à relier l'expérience de leur passé propre à leur situation présente, à en extrapoler les répercussions dans un *hic et nunc* devenu par là même mieux interprétable<sup>4</sup>». Cela est visible, entre autres, dans des romans comme *Le ciel de Bay City* (2008) de Catherine Mavrikakis, qui traite de ce que Marianne Hirsch appelle la «postmémoire<sup>5</sup>» de l'holocauste, ou *Revoir Nevers* (2005) de Roger Magini, qui se penche sur la commémoration d'Hiroshima, deux romans dont la diégèse est située à l'extérieur du Québec.

Les divers écrits narratifs d'Anaïs Barbeau-Lavalette, de Carole David et de Judy Quinn vont toutefois à l'encontre de cette tendance *extériorisante* en ce qu'ils scrutent des expériences de l'autre — culturel ou géographique — en essayant de les lier à leur présent. En effet, *La femme qui fuit*<sup>6</sup> de Barbeau-Lavalette est une

---

1 Voir à ce sujet, par exemple, Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, coll. «Un ordre d'idées», 2003, 524 p.; ou Aleida Assmann, «Re-framing Memory: Between Individual and Collective Forms of Constructing the Past», Karin Tilmans, Frank Van Vree, Jay Winter (dir.), *Performing the Past: Memory, History, and Identity in Modern Europe*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, p. 35-50.

2 Robert Dion, «Le passé historique dans les écritures québécoises du présent (Hamelin, Ouellette-Michalska, Leclerc, Mavrikakis)», *Letras de Hoje*, vol. L, n° 2, avril-juin 2015, p. 169; Dion souligne.

3 *Ibid.*, p. 173.

4 *Ibid.*, p. 169.

5 Marianne Hirsch a introduit la notion de la postmémoire, qui décrit les effets de traumatismes vécus par les générations d'avant sur ceux qui viennent après, dans «Family Pictures. *Maus*, Mourning, and Post-Memory», *Discourse*, vol. XV, n° 2, hiver 1992-1993, p. 3-27. Elle l'a par la suite approfondie, entre autres dans *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, 304 p.

6 Anaïs Barbeau-Lavalette, *La femme qui fuit*, Montréal, Marchand de feuilles, 2015, 378 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LF* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

restitution très personnelle de la collaboration de sa grand-mère d'origine ontarienne au mouvement automatiste, tandis que les fictions de David et de Quinn explorent, depuis le présent, la participation d'un aïeul à la Seconde Guerre mondiale et le passé mouvementé d'immigrants. Construites autour de ce que Stéphane Inkel appelle des « filiations rompues<sup>7</sup> », c'est-à-dire des histoires de famille qui comportent des blancs et des inconnus, ces fictions se penchent soit sur des générations précédentes, soit sur celle qui vient après. Si *La femme qui fuit*, *Impala*<sup>8</sup> et *Hunter s'est laissé couler*<sup>9</sup> mettent en scène des enquêtes portant sur les mystères entourant des aïeux, *Les mains noires*<sup>10</sup> et *Hollandia*<sup>11</sup> ne se limitent pas à ce « regard amont<sup>12</sup> » qui caractérise les récits de filiation tels que définis par Dominique Viart<sup>13</sup> puis Laurent Demanze<sup>14</sup>. Le deuxième roman de Quinn et la nouvelle de David incluent en effet un « regard en aval » de la lignée familiale en embrassant le point de vue de « taiseux<sup>15</sup> » dont le présent se trouve soudainement envahi par le passé en raison du départ des fils des protagonistes.

Par le truchement de cette « figure privilégiée de notre contemporanéité<sup>16</sup> » que constitue le motif de la filiation, ces fictions illustrent alors une nouvelle phase des études de la mémoire, soit celle de la « mémoire transculturelle » proposée par Astrid Erll<sup>17</sup> et repérée par Anne Martine Parent dans *Le ciel de Bay City* de Mavrikakis, *Hollandia* de David et *Guyana* d'Élise Turcotte. À l'aide des notions de « post-mémoire » et de « mémoire prosthétique<sup>18</sup> », Parent dégage de quelle manière « un passé traumatique appartenant à d'autres histoires nationales<sup>19</sup> » peut s'ingérer dans

- 
- 7 Stéphane Inkel, « Filiations rompues. Usages de la mémoire dans la littérature contemporaine », Karine Cellard et Martine-Emmanuelle Lapointe (dir.), *Transmission et héritages de la littérature québécoise*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2011, p. 227-244.
- 8 Carole David, *Impala*, Montréal, Les Herbes rouges, 1994, 126 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *I* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
- 9 Judy Quinn, *Hunter s'est laissé couler*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Fictions », 2012, 173 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *HLC* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
- 10 Judy Quinn, *Les mains noires*, Montréal, Leméac, 2015, 221 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MN* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
- 11 Carole David, *Hollandia*, Montréal, Hélio trope, coll. « K », 2011, 90 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *H* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
- 12 Dominique Viart (dir.), *Mémoires du récit*, Paris, Lettres modernes/Minard, coll. « Revue des lettres modernes. Écritures contemporaines », 1998, p. 14.
- 13 Dominique Viart, « Filiations littéraires », Jan Baetens et Dominique Viart (dir.), *États du roman contemporain, actes du colloque de Calacéite, Fondation Noesis, 6-13 juillet 1996*, Paris, Lettres modernes/Minard, coll. « Revue des lettres modernes. Écritures contemporaines », 1999, p. 115-139; « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études françaises*, vol. XLV, n° 3, 2009, p. 95-112.
- 14 Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2008, 403 p.
- 15 Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », p. 99.
- 16 Stéphane Inkel, « Filiations rompues », p. 229.
- 17 Voir Astrid Erll, « Travelling Memory », *Parallax*, vol. XVII, n° 4, 2004, p. 4-18; et *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, Stuttgart, Metzler, 2011, p. 58.
- 18 Alison Landsberg, *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press, 2004, 215 p.
- 19 Anne Martine Parent, « Déplacements de la mémoire dans la littérature québécoise contemporaine », Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *Que devient la littérature québécoise? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990*, Québec, Nota bene, 2017, p. 91.

le présent d'un personnage, et ce, sans que le personnage soit entièrement conscient du *pourquoi* cet événement le hante. De tels «déplacements de la mémoire» font suite à des déplacements de personnages chez Barbeau-Lavalette, David et Quinn, où une telle hantise est liée à un départ ou à la disparition d'un membre de la famille. Imbriquant de la sorte la grande histoire et celle de familles québécoises, les fictions des trois écrivaines mettent à l'avant-plan le rôle des personnages comme porteurs de mémoire, une mémoire qui s'avère stratifiée, voire multiple en ce qu'elle mélange souvenirs, héritages et histoires d'ici comme d'ailleurs.

Dans le prolongement des analyses de Parent, je me propose d'approfondir l'étude de cette dimension «humaine» de la mémoire qui traverse les frontières chez Barbeau-Lavalette, David et Quinn, et ce, en portant une attention particulière à la mise en récit des différentes tentatives pour saisir le passé et le présent. En accueillant la part de l'autre dans la mémoire québécoise contemporaine, ces trois auteures conçoivent en effet divers cas de figure d'une transmission défaillante de la mémoire transculturelle qui révèle une variété d'expériences possibles de la relation entre présent et passé. L'analyse du dispositif narratif et temporel de ces trois tentatives de saisir l'autre (l'aïeul[e]), dans *Impala*, *La femme qui fuit* et *Hunter s'est laissé couler*, montrera que, dans ces trois textes qui s'inscrivent sur le canevas d'un récit de filiation «classique», la restitution du passé ne sert pas du tout la même fin — comprendre un abandon dans le cas de David et de Barbeau-Lavalette, et esquisser le portrait d'un grand-père inconnu dans celui de Quinn —, et illustre des postures divergentes vis-à-vis du passé à saisir. Puis, l'analyse des deux œuvres qui incluent un «regard en aval» en opposant l'expérience de la mémoire de deux ou plusieurs générations, soit *Les mains noires* et *Hollandia*, visera, quant à elle, à distinguer des formes défaillantes d'une mémoire générationnelle «voyageante» en comparant l'expérience du temps des deux personnages pivots qui composent différemment avec le passé familial.

## REGARDS EN AMONT : DESTRUCTION, APPROPRIATION ET EFFACEMENT

Le premier roman de Carole David, *Impala*, met en scène la transformation d'une quête de soi en une histoire de revanche. Abandonnée successivement par ses deux parents, Louisa, une jeune Montréalaise, livre depuis la prison un récit s'ouvrant sur le suicide de sa mère et se terminant par le meurtre de son père. Ayant grandi dans l'univers du faux et de l'incertitude d'une communauté italienne déracinée<sup>20</sup>, Louisa n'a pas de repères identitaires stables, d'autant plus qu'Angelina, sa grand-tante maternelle qui l'a élevée, a instauré «la loi du silence» et ne parlait jamais du passé, ce qui a empêché la formation de ce que Jan Assmann appelle une «mémoire

20 Voir à ce sujet Élisabeth Nardout-Lafarge, «La malédiction de l'italianité dans *Impala* de Carole David», Alessandra Ferraro et Anna Pia de Luca (dir.), *Parcours migrants au Québec. L'italianité de Marco Micone à Philippe Poloni*, Udine, Forum, 2006, p. 62.

communicationnelle», soit ce «souvenir vivant<sup>21</sup>» des mémoires autobiographiques transmises au sein d'une famille. Cette expérience douloureuse d'un défaut de communication se cristallise chez elle en un cauchemar récurrent qui dresse un parallèle entre la perte de ce que Paul Ricœur appelle «l'identité narrative<sup>22</sup>» et la perte de la vie. Rêvant que leur maison brûle, Louisa aperçoit sa mère, son père, sa grand-tante et elle-même :

Debout autour du feu, nous récitions une prière. Ce n'était pas vraiment une prière, mais le récit de nos vies. Chacun racontait sans écouter les autres. Il fallait faire très vite, car les murs commençaient à tomber. Il ne resterait plus à la fin qu'un trou béant et anonyme qui aurait contenu nos vies. (*I*, 28)

C'est à partir de bribes de conversation et surtout de recherches menées après le départ d'Angelina dans une maison de retraite que la narratrice réussit à percer le mystère de l'abandon et à entrer en contact avec sa mère, qui est en prison et lui apprend qu'elle a été forcée par la mafia d'avouer un meurtre commis en réalité par son mari. Une fois sa quête accomplie, Louisa affronte son père. Face à son intransigeance, elle finit par le tuer dans un acte qui brise la «loi du silence» et de la soumission à laquelle s'étaient assujetties des générations de femmes avant elle. Accusée de meurtre, elle semble refaire le parcours de sa mère, mais en le corrigeant : elle commet effectivement le crime pour lequel sa mère a été punie, et ce, tout en la vengeant. En prison, elle s'avoue hantée par des images du passé, des «fantômes» (*I*, 127), dont seul le travail abrutissant de la prison la sauve temporairement. La jeune incarcérée se sent en effet prisonnière d'un présent dilaté qui lui dérobe l'avenir : «Le temps n'avance plus. Il s'est arrêté depuis que j'ai voulu moi-même mettre fin à cette histoire.» (*I*, 124) C'est son récit qui l'ancre dans le présent et l'aide à maîtriser son histoire familiale pour, dans les mots de Demanze, «n'en plus subir le joug inconscient<sup>23</sup>». L'acte de mettre en mots son histoire, de briser le silence, lui apporte en effet «les seuls moments où [elle] reprend [...] vie» (*I*, 127), en plus de lui permettre de laisser une trace de sa mère. Cette tentative violente (meurtrière) pour se libérer de l'emprise du passé suggère toutefois qu'il ne peut, au bout du compte, être réparé par des actes, mais seulement maîtrisé par les mots.

Une autre tentative pour maîtriser l'histoire familiale en la racontant se dessine dans *La femme qui fuit*, le premier roman d'Anaïs Barbeau-Lavalette, texte autofictionnel qui essaie, lui aussi, de percer le mystère d'un abandon. La cinéaste québécoise s'adresse ici à sa grand-mère maternelle, Suzanne Meloche, poétesse et peintre membre du mouvement automatiste, figure qu'elle n'a pas connue, mais qui a toutefois fortement imprégné sa vie en raison de l'abandon de ses enfants : «Parce que je suis en partie constituée de ton départ. Ton absence fait partie de moi,

21 Jan Assmann, *La mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, traduit de l'allemand par Diane Meur, Paris, Aubier, coll. «Collection historique», 2010, p. 46.

22 Voir à ce sujet Paul Ricœur, «L'identité narrative», *Esprit*, juillet-août 1988, p. 295-304 ; et «L'identité personnelle et l'identité narrative», *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Ordre philosophique», 1990, p. 137-166.

23 Laurent Demanze, *Encres orphelines*, p. 366.

elle m'a aussi fabriquée.» (LF, 376) Cet héritage d'une absence explique son désir de « raconter » (*ibid.*) sa grand-mère, et ce, au bénéfice de sa mère profondément blessée : « Tu as fait un trou dans ma mère et c'est moi qui le comblerai. » (LF, 346) Ainsi, Barbeau-Lavalette livre une version très personnelle d'un chapitre de l'histoire culturelle québécoise, son récit s'appropriant la vie de son aïeule afin de mettre en avant les implications familiales de cette période mouvementée. S'adressant à celle qui a abandonné sa mère, l'auteure-narratrice déploie un récit en forme de boucle dans lequel sa propre naissance encadre l'histoire de vie chronologique de son aïeule, s'inscrivant, de cette façon, dans une histoire familiale qui la précède.

Renfermant des documents authentiques comme une photo de famille (LF, 226) et une lettre (remaniée) de Marcel Barbeau à Paul-Émile Borduas (LF, 227), le roman de Barbeau-Lavalette est le résultat d'une enquête pour laquelle l'auteure a sollicité les souvenirs de multiples témoins ainsi que l'aide d'une détective privée qu'elle remercie en fin de volume. Son récit revendique toutefois l'usage de la fiction afin de « [s]e l'[Suzanne] inventer sur mesure » (LF, 377 ; l'auteure souligne) ; il est ainsi une « figuration<sup>24</sup> », c'est-à-dire une reconstruction par les moyens de la fiction de l'histoire familiale de Barbeau-Lavalette, dont la véracité, finalement, reste incertaine. Il en résulte un récit mêlant inextricablement faits et fiction à la recherche d'une histoire cohérente pour compenser le silence de l'abandon.

À travers la configuration de son récit, Barbeau-Lavalette commet toutefois clairement un geste d'appropriation très maîtrisé dont témoignent en particulier trois éléments du dispositif temporel et narratif du roman. D'abord, la narratrice, qui s'adresse à la deuxième personne du singulier à son aïeule, ponctue son récit de prolepses (par exemple : LF, 85, 87, 315), marquant ainsi son autorité qui ne se veut pas que narrative. Du haut de sa postériorité, elle peut en effet, par exemple, annoncer à sa grand-mère : « Tu sais maintenant que tu as un ailleurs. Ce que tu ne sais pas, c'est que tu en auras toujours un, et jamais le même. Ce sera ta tragédie. » (LF, 87) S'affranchissant ainsi du rôle de victime de l'abandon, elle se place en position de pouvoir, ce qui lui permet de résumer la vie de son aïeule de son point de vue, voire de lui annoncer le cours de sa vie telle une narratrice omnisciente à son personnage.

Ce personnage est, ensuite, placé dans une lignée familiale de quatre générations à travers laquelle un réseau de liens et d'oppositions crée une chaîne d'échos. La narratrice crée, de fait, une filiation en soulignant les parallèles dans les vies de son arrière-grand-mère, Claudia, de sa grand-mère, Suzanne, et de sa mère, qu'elle désigne par le surnom Mousse. Tel un *leitmotiv*, la narratrice évoque le piano muet dans le salon des arrière-grands-parents, intouché depuis la décision de Claudia d'abandonner la passion de son adolescence, épuisée et dépossédée de ses aspirations de musicienne par les tâches de la vie familiale. Le « souvenir des notes éteintes d'un piano » (LF, 174) poursuit Suzanne lorsqu'elle se rend compte que son mari a peint sur l'un de ses dessins pour économiser de la toile, acceptant en silence que son travail soit plus important que le sien. De plus, l'engagement de Suzanne et de sa fille auprès des Autochtones établit à distance un parallèle, une sorte d'héritage du militantisme (LF, 176). Renforçant de la sorte l'impression d'un lien familial à travers

---

24 Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », p. 110.

la distance et le temps, la narratrice se sert de la constellation des personnages afin de mieux (faire) comprendre les motifs de sa grand-mère. Ainsi, à Claudia, ce symbole de l'effacement de soi-même et de la soumission qui guette la femme assoiffée de liberté qu'est Suzanne, s'oppose le personnage de la célèbre coureuse Hilda Strike, l'idole de jeunesse de Suzanne. Lorsqu'elle rencontre l'ancienne athlète par hasard dans sa vieillesse, Suzanne doit toutefois réaliser, désillusionnée, que le point commun entre elle-même, qui s'est enfuie toute sa vie, et son idole « qui a couru toute sa vie » est que « personne ne s'en souviendra » (LF, 366).

Finalement, le troisième élément textuel permettant une meilleure compréhension des gestes de l'aïeule est l'adoption d'une structure temporelle et narrative en boucle. En effet, relatant les rares rencontres avec sa grand-mère, la narratrice explique dans la première partie non titrée du récit le déclencheur de sa quête : en fouillant dans les objets légués par Suzanne (héritage auquel les deux femmes ne s'attendaient pas), elle se découvre « avide d'indices » d'elle (LF, 18). Dans l'économie du récit, la citation de Nancy Huston<sup>25</sup> mise en exergue souligne ce sentiment d'appartenance à une lignée familiale qui persiste malgré l'abandon. Puis, le récit relate, de manière chronologique, la vie mouvementée de ce « tu » inconnu, débouchant sur une reprise exacte de la scène du début du roman qui place la narratrice et sa mère dans l'appartement de la défunte, à cette différence près que l'héritage n'est plus une surprise, car la rencontre de la grand-mère avec son idole Hilda Strike explique son désir de laisser des souvenirs. Ayant montré, de la sorte, que le cheminement de la quête permet à la narratrice de fournir une explication sur le comportement de sa grand-mère, le récit rejoint ensuite le présent de l'après-quête, marqué simultanément par la fin de la présence oppressive du passé et la continuité de la lignée familiale. Face à la tombe de sa grand-mère, le lieu de son dernier repos qui symbolise ici la fin de toute fuite, la narratrice, qui tient dans ses bras sa fille, accepte son héritage grand-maternel, « ce besoin d'être libre, comme une nécessité extrême » (LF, 378), avant de s'en distancier en mettant de l'avant l'importance des liens familiaux — « Je suis libre ensemble, moi » (LF, 376) —, affirmant ainsi que son présent à elle lui permet de concilier sa soif de liberté créatrice et sa vie de famille.

Tandis que l'auteure-narratrice de *La femme qui fuit* s'approprie le passé de l'autre afin de mieux se libérer de son emprise, la narratrice du premier roman de Judy Quinn, *Hunter s'est laissé couler*, s'efface quant à elle devant l'impossibilité de saisir le passé, voire une autre personne, par le récit. Plus précisément, et comme

---

25 « Nous ne tombons pas du ciel mais poussons sur notre arbre généalogique » est tiré de *Bad Girl. Classes de littérature*, une autobiographie « intra-utérine » de Nancy Huston, qui y relate, entre autres, l'abandon de sa mère. Si la narration à la deuxième personne ne constitue qu'un parallèle sur le plan formel, car contrairement à Barbeau-Lavalette, Huston s'adresse à elle-même, les deux récits se rejoignent toutefois en ce qui concerne l'histoire des personnages féminins. La décision de Suzanne semble en effet se baser sur les mêmes motifs que celle de la mère de Huston qui, elle aussi, choisit de se libérer des devoirs ménagers et familiaux qui la restreignaient : « À regarder sa mère parfaite vaquer ainsi à ses obligations quotidiennes, les lèvres serrées, réprimant toujours ses propres ambitions et talents, ta mère jurera de ne pas lui ressembler, plus tard. Jamais au grand jamais elle ne mettra les besoins et désirs des autres avant les siens. Pas d'altruisme pour elle ; non, pas question. Rien que joie et liberté, indépendance et aventure ! » Nancy Huston, *Bad Girl. Classes de littérature*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, coll. « Domaine français », 2014, p. 97.

je l'ai souligné ailleurs<sup>26</sup>, ce roman en trois parties entraîne le lecteur dans une recherche d'indices qu'il doit accomplir à la place de la petite-fille de Hunter et de Nanette, cela afin de reconstruire les événements de la Seconde Guerre mondiale qui ont traumatisé le grand-père éponyme, un ancien marin, et tué le frère de sa grand-mère, Léopold, un pilote « [d]isparu au-dessus d'Essen » (*HLC*, 173), en Allemagne. Au lieu d'offrir le résultat de la recherche de manière romancée, ce récit s'ouvre sur une mise en garde, dans laquelle la descendante de Hunter souligne que l'on « ne connaîtra jamais que le nom » (*HLC*, 11) de ce dernier avant de présenter les sources de sa recherche : le journal d'un passager clandestin d'un navire de l'armée canadienne traduit de l'anglais par la narratrice initiale, ainsi qu'une entrevue enregistrée par la même jeune femme avec un ami d'enfance de Hunter, dénommé Victor Souci. Ces deux documents permettent de comprendre qu'un jeune aviateur ayant déserté l'armée britannique avait contacté Hunter en évoquant une connaissance commune, Léopold, soit le frère de la fiancée de Hunter (Nanette), avant le départ de leur navire pour le Canada, mais que c'est finalement Victor qui accepte de cacher le déserteur dans les tuyaux d'aération. C'est là que le passager clandestin trouve la mort après un raid aérien, malgré les tentatives désespérées de Hunter pour le sauver. En révélant cet épisode passé sous silence pendant des années, Victor décrit Hunter comme un homme meurtri et las, « droit » (*HLC*, 55), mais « abonné au malheur » (*HLC*, 70).

La dernière partie du roman de Quinn rompt avec ce dispositif narratif, car elle plonge directement dans le passé afin de raconter la mort de Léopold en Europe. Dès lors, le lecteur n'apprend pas seulement les circonstances de celle-ci, mais découvre aussi la relation complexe entre Léopold, Nanette et Hunter, le premier s'étant apparemment engagé dans l'armée en raison de ses sentiments pour le fiancé de sa sœur, ce qui explique la culpabilité incommensurable de Hunter. Ouvertement fictionnel — l'instance narrative a accès aux pensées de Léopold —, ce récit est dépourvu de la « vraisemblance pragmatique<sup>27</sup> » qui caractérisait les deux récits précédents. Il s'agit donc d'une « figuration » du passé dans le sens de Viart, qui comble les trous de l'histoire tout en s'affichant comme une interprétation fictionnalisée des faits. Celle-ci se base sur les documents placés en première et en deuxième partie, mais aussi sur les recherches de Nanette, entrées depuis dans la « mémoire communicationnelle » de la famille et dont se sert la narratrice.

S'effaçant presque complètement, cette narratrice en retrait met à l'avant-plan le passé, mais sans restituer une filiation ; elle esquisse plutôt un portrait en creux de son grand-père. Ce faisant, elle dévoile ses sources, ce seul accès au passé, conférant ainsi au lecteur le rôle de l'enquêteur avant de présenter une version ouvertement fictionnelle des faits afin de mettre en lumière l'insaisissabilité du passé qu'on ne peut qu'imaginer par le biais de la fiction. Son récit ne peut donc pas offrir de consolation à sa grand-mère tourmentée par la disparition de son frère « qu'elle considérait comme non résolue » (*HLC*, 173). Discrète sur sa propre expérience d'une transmission défaillante de la mémoire, la narratrice offre des indices expliquant le malheur

26 Marion Kühn, « Des voix du silence. Variations de la narration indécidable dans le roman de mémoire contemporain », *Tangence*, n° 105, 2014, p. 31-54.

27 Céline Cavillac, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, n° 101, 1995, p. 23-46.

et le silence de son grand-père, mais ne construit pas de pont entre son passé à lui et son présent à elle. En bref, contrairement à Barbeau-Lavalette, elle essaie de cerner Hunter en tant qu'individu et non en tant que grand-père.

## REGARDS EN AMONT ET EN AVAL : LA FUITE, LA PARALYSIE

Le deuxième roman de Judy Quinn, *Les mains noires*, remonte aux sources de ce « défaut de transmission » de la mémoire qui taraude les protagonistes de *La femme qui fuit* et de *Hunter s'est laissé couler*. Donnant la parole au parent « taiseux », ce texte soulève différents enjeux de la difficulté à transmettre une mémoire familiale trouble qui mêle la petite et la grande histoire, la culpabilité et le désir de se défaire du passé, livrant ainsi de possibles réponses aux questions des protagonistes des premiers romans de Barbeau-Lavalette et de Quinn.

*Les mains noires* entremêle une intrigue mince — le trajet en autobus entre Montréal et Québec d'un immigrant d'origine ukrainienne dénommé Vasyl Dranenko — et les souvenirs de l'histoire mouvementée du passager-protagoniste. À la linéarité du voyage s'opposent ainsi les allers-retours de la mémoire qui, elle, suit un cheminement associatif. Pendant le voyage à la rencontre de son fils Tassik, un soldat qui s'appête à partir en mission pour l'Afghanistan, Vasyl laisse libre cours à ses impressions et associations. Souvenirs récents d'avant son départ, impressions banales du voyage, anecdotes de sa vie et remémorations d'histoires vécues ou entendues dans sa jeunesse se succèdent sans démarcation typographique, sous la forme d'un monologue intérieur, dans un récit qu'il adresse tour à tour à lui-même et à son fils, intégrant aussi d'autres voix qui se sont imprégnées en lui, comme celle de sa grand-mère (MN, 51-64).

Mettant ainsi en scène l'ingérence du passé dans le présent, le récit des *Mains noires* révèle un défaut de transmission de la mémoire malgré le désir du jeune Vasyl de créer une filiation et, par là, une mémoire transculturelle. Tassik porte en effet le nom du grand-père de Vasyl, un coureur de jupons qui a vécu la révolution russe et quinze ans de travail dans des mines avant de revenir vivre pour de bon avec sa famille à Stara Bouda, en Ukraine. Son père étant mort, ce grand-père aventurier devient la figure marquante dans la vie du jeune Vasyl, et ses souvenirs révèlent sa volonté de transmettre à son fils les expériences vécues avec celui-ci. Ainsi, il se rappelle avoir voulu aider son fils à se remettre d'un épisode de psychose en l'emmenant à la chasse, comme son grand-père l'avait fait avec lui, et répétant les gestes de son aïeul : « J'ai goûté à son sang [celui d'un chevreuil], comme me l'avait montré grand-père. » (MN, 199)

Qui plus est, le protagoniste part en autobus avec un lièvre en bois sculpté par son grand-père afin de le donner à son fils en guise de cadeau d'adieu. C'est toutefois les pressions de sa femme qui le décident à transmettre cet objet, car là où elle voit un symbole du lien familial — parce qu'enfant, Tassik réclamait souvent l'histoire entourant la sculpture du lièvre, « qui aurait dû être un cheval » (MN, 19) —, Vasyl voit le symbole de la vie ratée de son grand-père, voire d'un passé familial douloureux dont il n'arrive pas à se défaire : « Toutes les fois que j'ai voulu m'en débarrasser,

il m'est revenu.» (MN, 20) À la fin du roman, après avoir failli le perdre dans une halte routière, il découvre même une lame de rasoir enfouie dans la petite sculpture qu'il qualifie de « chose la plus horrible qu'une main a pu créer dans l'histoire de l'humanité » (MN, 221) et qui semble effectivement symboliser les blessures du passé qu'il a transmises à son fils à son insu. Estimant que « [g]rand-père avait trop raté sa vie pour ne pas avoir droit à une deuxième chance » (MN, 7), il avait, comme je l'ai souligné, nommé son fils d'après son grand-père, mais il interprète désormais ce geste comme un mauvais présage pour son fils (MN, 37), vis-à-vis duquel il manifeste surtout de l'incompréhension. Ainsi, il ne peut pas s'expliquer l'épisode de psychose de Tassik, qui a sombré dans une dépression sévère après s'être isolé à la campagne, ni sa décision subséquente de s'enrôler dans l'armée et de suivre le règlement à la lettre : « Qu'est-ce qui ne va pas chez lui pour accepter qu'on le prive d'une bonne bière un vendredi soir ? » (MN, 24) Cette incompréhension semble mutuelle, comme le démontre un souvenir commun du père et du fils concernant une sortie au cinéma après laquelle ils avaient essayé de se cacher dans le bâtiment afin de regarder un autre film. Tandis que Tassik évoque « la honte » causée par son père qui « hurlai[t] en débile » (MN, 152) une fois découvert, ce dernier s'amuse en se remémorant son comportement rebelle qui semble faire écho à un cri lancé par son grand-père pendant une réunion à la Maison de la culture qui avait fait scandale.

Porteur d'une mémoire étrangère à la réalité de son présent, Vasyl superpose fréquemment la réalité ambiante et ses souvenirs d'Ukraine déclenchés par des objets tels le lièvre sculpté ou bien un arbre sur le trajet, qui lui rappelle « le frêne derrière la maison à Stara Bouda » (MN, 141). Cette double perception par laquelle son présent est alourdi du bagage du passé semble rendre impossible toute communication avec son fils. Cette incompréhension va de pair avec une certaine condescendance, car au lieu de se mettre à la place de Tassik, Vasyl juge les expériences de son fils, qu'il ne prend pas au sérieux, se mettant même en colère lorsque celui-ci lui explique l'entraînement pour le combat : « Je lui ai balancé, c'était plus fort que moi, il m'agaçait terriblement : On peut pas prévoir la réaction qu'on aura devant la mort, fiston. » (MN, 101) Il s'avère que Vasyl, qui a dû s'enfuir de l'Ukraine après la mort accidentelle de son meilleur ami afin d'échapper à un procès, n'a jamais livré le secret de son exil à son fils. La réaction cavalière de Tassik, qui balaie cette expérience traumatisante du revers de la main en disant « [t]'as même pas fait la guerre » (MN, 102), laisse entendre le même manque de compréhension ainsi qu'une volonté de se distinguer face à un père qui ne s'est jamais réellement ouvert à lui, comme le réalise Vasyl : « On se fait le héros d'un roman d'aventures et son propre fils en arrive à penser qu'on s'en sort toujours, au fond. Mais on ne s'en sort qu'à moitié, même si on est entier. » (MN, 174) En effet, bien que Vasyl se dise « indifférent » (MN, 199) devant le départ de son fils pour un endroit où il risque volontairement sa vie, cette nouvelle semble le tarauder, car il souffre de cauchemars et ne peut arrêter le flux de souvenirs, cet héritage d'histoires qui l'assaillent sous la forme d'une « voix qui se met à parler et qui n'en finit plus » (MN, 183). Les histoires tues du passé semblent ainsi étouffer Vasyl, qui ne voulait que transmettre une partie du passé et le transformer en un nouveau départ ; cela, au détriment du besoin de repères de son fils, accablé par un vide identitaire qu'il essaie de combler par ce que

son père perçoit comme un retour absurde de l'histoire. Conséquemment, Vasyil interprète l'effort de son fils pour se tailler une place dans le présent comme une malédiction familiale qui le rattrape à la manière du petit lièvre cachant un secret meurtrier qui lui revient toujours, réduisant ainsi son fils à un pion dans l'histoire familiale.

Tandis que *Les mains noires* raconte le torrent de souvenirs d'un homme qui voit son fils rattrapé par le passé que lui-même essayait de fuir, *Hollandia* esquisse le mouvement inverse, car, au lieu de s'enfuir d'un passé qui l'assaille, le personnage « taiseux » embrasse pleinement l'impact des horreurs passées, se laissant submerger par les voix et les images d'un passé collectif qui le rendent aveugle face au présent.

Ayant grandi pendant la guerre froide, Joanne a vécu la peur de l'avenir ressentie par ses parents, qui allèrent jusqu'à construire un bunker antiatomique dans leur cave afin de pouvoir se mettre à l'abri en cas d'attaque nucléaire. À cette expérience de l'insécurité se mêle l'histoire tragique de son oncle Phil, un aviateur mort au-dessus d'Utrecht pendant la Seconde Guerre mondiale. Cette mémoire communicationnelle trouble, transmise par les récits et les expériences de sa jeunesse, la hante depuis toujours :

Dès que Joanne ferme les yeux, des images l'envahissent : soldats agonisants, enfants dans les bras de leur mère, garçons et filles, les membres déchiquetés. Plus tard, elle s'est dit que c'était le fruit de son imagination et celui des paroles de sa mère. (*H*, 22)

À cette postmémoire d'une guerre qu'elle n'a pas vécue s'ajoute ce qu'Alison Landsberg appelle la « mémoire prosthétique », c'est-à-dire la mémoire d'une expérience d'un événement traumatique véhiculée par le truchement des médias de masse<sup>28</sup>. En effet, au fil des ans, d'autres guerres vécues indirectement s'ingèrent dans le présent de Joanne. Ainsi, elle rencontre le père de son fils dans un café fréquenté par des *draft dodgers* de la guerre du Vietnam. Passant en revue sa relation avec celui-ci des années plus tard, elle se rend compte qu'ils avaient peu discuté des raisons de sa désertion. Elle se souvient toutefois du temps passé à jouer à un jeu électronique de ping-pong : « Entre deux manifs contre la guerre du Vietnam, les parties de ping-pong hypnotisaient, permettaient de demeurer prisonnier d'un autre monde. Le fond sonore des autres jeux mêlé à la musique métal confirmait leur participation à une guerre virtuelle. » (*H*, 45) Elle vit une expérience d'immersion semblable lors de la guerre du Golfe qu'elle suit à la télévision de manière compulsive après la fin de leur relation : « Elle vivait ce conflit comme une guerre intérieure, une version plus vertueuse de sa récente séparation à laquelle elle évitait de penser. » (*H*, 46)

Après le cambriolage de sa maison et la disparition de son fils, ce sont ces « souvenirs de guerre [qui] hant[ent] désormais son esprit : Utrecht, Vietnam, Bagdad, la transformation en fiction des événements vécus par procuration » (*H*, 44).

---

28 Alison Landsberg, *Prosthetic Memory*, p. 19.

Personnage « à l'identité incertaine<sup>29</sup> », Joanne est « figée<sup>30</sup> » dans l'expérience de l'horreur vécue par l'entremise de récits et de médias dont elle s'est gavée toute sa vie, ce qui a même des répercussions physiques, entraînant des chutes et des trous de mémoire (H, 29), symptômes d'un malaise supprimé qu'elle entretient au lieu de l'affronter. Conséquemment, au lieu de l'aider à développer de l'empathie et de la responsabilité sociale, deux capacités de la mémoire prosthétique selon Landsberg<sup>31</sup>, son trop-plein de mémoire la paralyse et la rend aveugle devant son mal-être et celui de son fils, victime lui aussi de la postmémoire transmise sur plusieurs générations. C'est pourquoi, comme le remarque Nathalie Warren, elle ne se rend pas compte que Max cherche à vivre l'expérience qui la taraudait, elle aussi, lorsqu'il passe ses nuits à jouer à des jeux de guerre<sup>32</sup>. De la même manière, elle ne se doute pas que son fils est parti sur les traces de son oncle, sur lequel les deux avaient fait des recherches, se questionnant plutôt sur « *la part d'hérédité dans ce besoin viscéral de disparaître* » (H, 12; l'auteure souligne) qu'il semble avoir en commun avec son père. Obnubilée par ses préjugés, elle ne considère pas non plus les lectures de son fils, qui s'était plongé dans *Slaughterhouse Five* de Kurt Vonnegut et *Hiroshima: Breaking the Silence* d'Howard Zinn afin de se documenter sur la guerre aérienne.

Grâce à un déplacement de la focalisation de l'instance narrative sur Max, le lecteur peut comparer la persévérance du fils lors de ses recherches avec l'attitude passive de sa mère — là où sa mère s'arrête, se résignant à son rôle de « nièce de l'aviateur » (H, 52), il continue les recherches jusqu'à se rendre sur les lieux du drame de son aïeul. En effet, quand des dettes de drogue le poussent à s'enfuir, c'est sur les traces de son passé familial qu'il part, réalisant que « [d]ès sa naissance, les choses étaient en place pour qu'il fasse ce voyage circulaire entre deux continents à la recherche de ce qui est enterré au fond de son âme » (H, 73).

L'épilogue révèle un jeune homme marqué par la crise et l'horreur qu'il a accueillies avec tout son être. Ainsi, la crise d'épilepsie déclenchée lorsqu'il joue de nouveau à un jeu de guerre, cette « mort pour lui seul » (H, 91) qui fait écho à celle de son ancêtre, semble confirmer la citation de Rick Moody mise en exergue de l'épilogue : « Est-ce que tu as jamais eu le sentiment que l'histoire de ta famille s'écrivait d'une certaine manière sur ton corps<sup>33</sup>? » Le vide identitaire étant comblé, Max manifeste le désir de guérir, tout en sachant qu'il ne peut pas s'affranchir du passé, car « envers les choses destinées à disparaître, il n'a pas de prise » (H, 72). En se rendant sur le lieu du drame, il arrive néanmoins à le voir d'un autre angle et à se considérer comme le porteur d'une mémoire douloureuse qui serait oubliée sans lui et qui crée une filiation : « *Il y a longtemps que ces événements se sont déroulés. Des détails insignifiants. De petits cailloux au fond des poches devenus météores dans mon esprit. Reliques précieuses.* » (H, 73; l'auteure souligne.)

29 Nathalie Warren, « Fin de la nuit », *Mœbius*, n° 135, 2012, p. 175-177.

30 *Ibid.*, p. 177.

31 Alison Landsberg, *Prosthetic Memory*, p. 21.

32 Nathalie Warren, « Fin de la nuit », p. 175.

33 Cette citation est tirée de l'autobiographie de Moody (*À la recherche du voile noir*, traduit de l'anglais par Emmanuelle Ertel, Paris, Éditions de l'Olivier, 2004, p. 186), dans laquelle l'auteur raconte les recherches généalogiques sur l'homme ayant inspiré Nathaniel Hawthorne à écrire son récit « Le voile du pasteur ».

Le dispositif narratif en survol ne permet pas seulement d'élucider les motifs de Max et de son état, mais livre aussi un rapport des événements historiques, déplaçant encore une fois le point de vue afin de montrer la souffrance de ceux qui ont personnellement vécu la guerre aérienne. Le récit en mouvement, qui part des répercussions lointaines — aussi bien dans le temps que dans l'espace — pour rejoindre le centre de l'horreur, finit par se focaliser sur les habitants du quartier sur lequel s'est écrasé l'avion de Phil. Le dernier chapitre présente Martina, qui a perdu une grande partie de sa famille lorsqu'un avion de la Royal Air Force s'est écrasé dans le quartier pendant la guerre et qui s'est engagée toute sa vie à « faire en sorte que les gestes héroïques ne soient pas oubliés » (H, 81). Marraine de la tombe de Phil, elle accomplit ce devoir de mémoire par empathie, accueillant même la mère de l'aviateur pour l'aider à vivre son deuil. Au lieu de se laisser paralyser par cette tragédie personnelle ou de sombrer dans l'amertume, elle s'ouvre au malheur des autres et fait l'effort de rendre hommage à l'homme et au fils, ce qui distingue son rapport au passé de celui de Joanne. Cette dernière s'approprie l'horreur de la guerre vécue par procuration sans comprendre le malheur de son propre fils, ce qui s'apparente à une fuite dans le passé devant les exigences du présent. En bref, cette « novella » illustre de quelle manière le « nouveau culte de la mémoire<sup>34</sup> » décrit par Tzvetan Todorov peut faire des ravages sur le plan individuel, mais qu'il est aussi possible d'en guérir.

+

Mettant en scène divers rapports au passé, les écrits narratifs de Barbeau-Lavalette, de David et de Quinn illustrent le rôle prépondérant de la famille dans l'expérience d'un « présent inquiet [...] en quête de racines et d'identité, soucieux de mémoire et de généalogies<sup>35</sup> ». Plus précisément, les trois premiers exemples soulignent la diversité des postures que l'on peut adopter face à un passé familial inconnu. Ainsi, alors que la narratrice de *Hunter s'est laissé couler* s'efface devant le passé afin de montrer l'impossibilité de le mettre en mots, renonçant à s'en servir pour éclairer son présent, la narratrice-auteure de *La femme qui fuit* s'approprie quant à elle la vie de sa grand-mère en restituant une filiation qui lui permet de se distancier de son aïeule tout en se constituant un héritage familial. Tandis que Quinn use de stratégies qui créent l'ambiguïté afin de mettre en évidence la fictionnalité de sa version de l'histoire, le dialogue unidirectionnel de Barbeau-Lavalette avec sa grand-mère ne laisse transparaître aucun doute. Comme elle aspire à une clôture, elle s'active à combler le « trou dans [s]a mère » causé par l'abandon, ce qui la rapproche ultimement de la narratrice d'*Impala*, qui, elle aussi, cherche à donner réparation à sa mère. Mais là où Barbeau-Lavalette réussit à concilier dans un présent davantage ouvert aux femmes les deux mondes entre lesquels était déchirée sa grand-mère — la vie d'artiste et la vie de famille —, la narratrice d'*Impala* ne peut se défaire de la culture machiste de la mafia qui ne régit sa vie que par la violence.

34 Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, p. 53.

35 François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2003, p. 128.

Cette structure en forme de boucle qui caractérise, sous diverses formes, tous les récits étudiés pointe donc paradoxalement vers un nouveau départ, car les « victimes d'un défaut de mémoire » mises en scène dans *Impala*, *La femme qui fuit* et *Hunter s'est laissé couler* embrassent, chacune à sa façon, le présent. De manière semblable, dans *Hollandia*, le voyage de Max sur les traces de son grand-oncle aviateur l'aide à comprendre l'emprise du passé sur son présent et celui de sa mère. La fin du récit, qui raconte une variation de l'histoire avec la disparition de Max et sa « petite mort », ne dévoile toutefois pas si sa mère réussira à sortir de sa paralysie causée par un trop-plein de mémoire. Il en va de même pour le protagoniste des *Mains noires*, qui explore lui aussi une transmission défaillante de la mémoire du point de vue de la génération précédente, car Vasył doit constater l'échec de sa tentative pour laisser derrière soi son histoire de famille traumatisante lorsqu'il sent son fils rattrapé par son passé.

Histoires d'un retour au présent ou d'un retour du passé, les textes analysés s'inscrivent dans un courant actuel de la littérature québécoise qui tisse des liens entre le passé du Québec et celui d'autres nations. Contrairement à des romans généalogiques comme *Les taches solaires* (2006) de Jean-François Chassay, *La fiancée américaine* (2012) d'Éric Dupont ou *La marche en forêt* (2012) de Catherine Leroux, leurs fictions ne mettent pas seulement en scène les origines diverses des Québécois, mais explorent les répercussions de ces expériences de l'autre sur des êtres à mémoires multiples dont le présent est hanté par des histoires d'un passé autre *passées* sous silence. Soulignant le rôle de la famille comme lieu essentiel de la transmission de la mémoire, ces fictions inscrivent le Québec dans l'histoire internationale, brouillant, de la sorte, les frontières entre « notre » histoire et celles « des autres ».



**ROMPRE AVEC LA RUPTURE**  
Histoire et temps organique  
dans le roman québécois contemporain

+ + +

DAVID BÉLANGER  
Université du Québec à Montréal

Depuis trente ou quarante ans, ces ruptures ont plus ou moins disparu, laissant place à toutes sortes d'*ouvertures*, comme si la culture contemporaine rompait avec l'idée même de rupture ou s'interdisait d'interdire, pour reprendre un des slogans de Mai 68<sup>1</sup>.

Nous n'avons pas vécu 1760. Théoriquement, cela ne constitue pas un problème, puisqu'il y a l'histoire, l'historiographie, pour nouer en un récit une continuité de la prise de Montréal jusqu'à nous, cette continuité permettant de confirmer l'*existence* de cette conquête et d'assurer sa prégnance dans notre récit collectif. Le problème survient lorsque l'historiographie ne suffit plus, lorsqu'elle échoue à assurer cette continuité entre passé et présent. Cette insuffisance se retrouvera au cœur de cet article.

Dans *Les taches solaires* de Jean-François Chassay, le narrateur Charles Bodry cherche à retracer ses origines «généalogique et anthropologique» :

D'où venons-nous? [...] Si, comme les recherches tendent à le démontrer, le premier million d'êtres humains a été atteint il y a 35 000 ou 40 000 ans, à l'aube du paléolithique, combien en existait-il 10 000 ans plus tôt? 25 000 ans plus tôt? Nous sommes nés d'une terrible promiscuité. Nous venons peut-être tous du même coin de savane, de quoi faire rigoler devant la disparité des individus<sup>2</sup>.

Cette appartenance commune dans le temps se double d'une appartenance commune dans l'espace, alors que le narrateur évoque la physique quantique pour relativiser l'importance et la singularité de son «petit moi». Charles appartient à l'univers sans discontinuité; «nous venons du même endroit et nous sommes inséparables<sup>3</sup>», martèle-t-il. Aussi, le récit qu'il livre de son origine familiale s'ancrant dans les débuts de la Nouvelle-France ne souffre d'aucune rupture: Jean Beaudry, nous raconte-t-il,

---

1 Michel Biron, *La conscience du désert. Essais sur la littérature au Québec et ailleurs*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 2010, p. 7; l'auteur souligne.

2 Jean-François Chassay, *Les taches solaires*, Montréal, Boréal, 2006, p. 220.

3 *Ibid.*, p. 221.

a fondé deux familles au gré d'aventures diverses, l'une sise à Montréal, l'autre en Louisiane. Dans chacune des familles, on nommera un Jean Beaudry, et dès lors que les destins des deux familles se croiseront, les Jean Beaudry n'auront qu'un objectif : assassiner l'autre Jean Beaudry<sup>4</sup>. Cette continuité mythologique de la Nouvelle-France à aujourd'hui témoigne d'« un rapport organique entre le passé, le présent et l'avenir, mais aussi entre les vivants et les morts<sup>5</sup> » : voilà ce que Jean-François Hamel nomme *l'istoria magistra vitae*, ce temps long comme continuité perceptible, que le roman de Chassay rejoue. Or, on le sait, cette grande continuité historique n'a pas résisté au tournant de la modernité, et l'ère moderne se caractérise plutôt en tant qu'histoire de ruptures, de sauts, de révolutions, elle raccorde le temps long en suturant des époques déchirées. Cette histoire moderne n'est en ce sens qu'une réparation constante de la continuité mythique perdue, comme le relève Hamel, et c'est cette réparation précisément qui ne suffit plus pour penser le temps long dans le roman de Chassay : il ne renoue qu'à la faveur d'une impulsion fantaisiste avec cette *istoria magistra vitae*, un passé davantage incarné, assurément moins disruptif.

Dans *L'année la plus longue* de Daniel Grenier, Aimé Langlois naît un peu après la prise de Québec, en 1760, « dans des conditions difficiles à décrire, difficiles à concevoir pour nous qui sommes si confortablement installés dans nos fauteuils<sup>6</sup> ». Les mots du narrateur hétérodiégétique à propos d'Aimé Langlois soulignent la distance et la rupture qui séparent le sujet contemporain du lointain destin de la colonie française ; mais le roman lui-même propose un personnage capable de *concevoir* aisément, à l'époque contemporaine, la situation du XVIII<sup>e</sup> siècle, puisqu'il a vécu ces deux époques. En effet, Aimé Langlois, né un 29 février en 1760 et décédé en 1987, ne vieillit qu'une fois tous les quatre ans, ce qui lui assurera une étonnante longévité. Par le fait même, il a pu participer aux épopées américaines, croiser écrivains et artistes, *incarner* l'histoire.

Un dernier exemple permettra d'asseoir convenablement la question que j'entends approfondir ensuite ; il se trouve au début de la trilogie *1984* d'Éric Plamondon, alors que le narrateur, Gabriel Rivages, met la table pour son projet biographique. Une longue énumération évoque toutes les expériences du narrateur, commençant doucement par des « j'ai eu de l'acné, [...] [j]'ai souscrit à une assurance vie<sup>7</sup> », puis se précisant : « J'ai fait du ski de fond, du ski alpin, de la raquette, de la chaloupe [...]. J'ai attrapé des crapauds, des grenouilles, des couleuvres, des têtards [...]<sup>8</sup>. » La ligne d'une biographie est suivie sans rupture apparente, les expériences de jeunesse accompagnant les habitudes de l'âge adulte et les formations du narrateur-écrivain : « J'ai participé à des comités de lecture et à des comités de rédaction [...]. J'ai fait l'amour dans la neige [...]. J'ai mangé une poutine à Trois-Rivières [...]<sup>9</sup>. » Suivront les ordinateurs possédés, les livres lus, jusqu'à ce que la ligne biographique disjoncte

4 *Ibid.*, p. 252.

5 Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, p. 208.

6 Daniel Grenier, *L'année la plus longue*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Polygraphe », 2015, p. 121.

7 Éric Plamondon, *Hongrie-Hollywood express*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2011, p. 9.

8 *Ibid.*, p. 12.

9 *Ibid.*, p. 13-14.

vraiment : « Puis je suis devenu mercenaire. J'ai coupé des bites, des têtes et des bras. J'ai violé des jeunes filles et écrasé des femmes en 4 x 4<sup>10</sup>. » Cela plonge bientôt dans une expérience du temps singulière :

J'ai vu Salomé faire la danse du ventre. J'ai vu les éléphants de Gengis Khan traverser l'Empire mongol, j'ai vu Roland fendre les Pyrénées de son glaive. J'ai vu le Vésuve anéantir Pompéi et Erina qui criait pendant que la lave faisait fondre ses pieds [...]. J'ai vu les crânes scalpés des Iroquois. J'ai vu les crânes scalpés des Blancs. [...] Et maintenant, je vais me faire le cent mètres nage libre en moins d'une minute<sup>11</sup>.

Ce qui est singulier ici, c'est que le sujet (auto)biographique appartient soudainement à tous les temps, des grands événements comme la conquête de Gengis Khan — ou encore, le meurtre de Jules César — jusqu'aux drames individuels, comme la mort d'Erina, ou encore la prouesse de Johnny Weissmuller à la nage. Le projet de Plamondon se trouve bien exemplifié dans cette énumération, fait de résonances dans le présent narratif d'un passé d'anecdotes et d'expériences. Le narrateur ne fait pas que les livrer; il les habite, les incarne, il *est devenu* mercenaire, il *va se faire* le cent mètres nage libre en moins d'une minute. La distance de l'histoire est niée, sa reconstruction causale disparaît derrière un vécu ramenant l'expérience du temps à l'individu.

+

Ces quelques exemples donnent à penser qu'il y aurait peut-être une *tendance*, car, dans certains romans québécois parus depuis les années 2000, le passé ne fait pas que revenir par le truchement de l'histoire, il est aussi, malgré les accrocs à la vraisemblance que cela engage, *organiquement vécu*. Cette dynamique se retrouve par exemple dans des œuvres de Catherine Mavrikakis, de Raymond Bock et d'Éric Dupont (qu'on analysera ici) ou dans les romans récents de Mathieu Villeneuve et de Christophe Bernard<sup>12</sup>. Jacques Rancière remarquait déjà un phénomène parent dans la *Guerre et paix* de Tolstoï, alors que la littérature s'y « pose en discours de vérité, [et] oppose son histoire tissée de la multitude des gestes obscurs des anonymes aux fictions du pouvoir et à leur traduction historiographique<sup>13</sup> ». De la même manière, la littérature du Québec d'aujourd'hui proposerait une téléologie sauvée des armatures doxiques; comme chez Tolstoï, la littérature se soustrait à la traduction historiographique, en arrivant moins, toutefois, à ce discours démocratique appelé par Rancière qu'à une subjectivité du temps. Voilà en fait mon hypothèse : rompre avec la rupture, comme l'énonce Michel Biron en exergue de cet article, consiste à quitter la téléologie moderne, celle faisant que chaque pratique, chaque époque, se fonde sur une rupture

10 *Ibid.*, p. 15.

11 *Ibid.*, p. 16.

12 Mathieu Villeneuve, *Borealiu tremens*, Chicoutimi, La Peuplade, coll. « Roman », 2017, 347 p.; Christophe Bernard, *La bête creuse*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Polygraphe », 2017, 716 p.

13 Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2007, p. 88.

d'avec la précédente. De même, dans un rapport au temps long, rompre avec la rupture signifie refuser le récit historique moderne comme négativité — ceci est passé, lointain, ceci appartient à une autre époque, à un autre monde — pour faire advenir un *récit positif*, c'est-à-dire continu, organique et subjectif entre les époques. Plus encore, ce refus du discontinu historique signifie la plupart du temps un abandon du point de vue national; la continuité du temps se paye en effet d'une continuité civilisationnelle indifférente à la nation. Pour démontrer cette hypothèse, il faudra d'abord définir ce geste contemporain particulier qui consiste à vivre le temps plutôt qu'à édifier l'histoire ou à s'y inscrire. Ensuite, si plusieurs textes permettront d'explorer mon hypothèse, *La logeuse* d'Éric Dupont, *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis et *Atavismes* de Raymond Bock se trouveront au centre des analyses.

### COMMENT RESENTIR L'HISTOIRE ?

Dans *L'oubli de la société*, le sociologue Michel Freitag analyse la constitution jusqu'à sa destitution postmoderne des concepts modernes de *culture* dans la société occidentale. Le concept de culture, écrit-il, se constitue devant la « perte de substance » des rapports sociaux, sociopolitiques, historiques et surtout devant la « disjonction » que l'autonomisation des savoirs effectue sur le plan des expériences, ressentie dès le XIX<sup>e</sup> siècle — le savoir spécialisé s'éloignant de ce que vivent les sujets : « Par réaction, la Culture élabore explicitement une perception et un sentiment "organique" de la société, une conscience de l'historicité comprise comme permanence, enracinement, maturation, "épiphanie"<sup>14</sup>. » On peut dire que la culture sert à maintenir la dicibilité des expériences individuelles et organiques au sein des concepts positifs et désincarnés — allant de l'historiographie aux techniques philologiques et aux théories biologiques déterministes. La pensée de Georg Simmel au début du XX<sup>e</sup> siècle s'inscrit précisément dans cette veine; il déplore la spécialisation de tous les savoirs, tant artistiques et scientifiques qu'historiques, qui s'écartent de l'évolution psychique individuelle. Pour lui, la rationalisation, la spécialisation ne suivent pas les expériences telles qu'elles sont vécues par les sujets — deux décennies plus tard, ces mêmes prémisses se retrouveront dans la *Crise des sciences européennes* d'Edmund Husserl. Dans son ouvrage le plus vitaliste, *La forme de l'histoire*, Simmel redéfinit en ce sens le concept rationalisant d'histoire; c'est ici le nœud théorique auquel je voulais en venir. « L'histoire, écrit Simmel, est une forme que donne l'esprit à l'événement et à ses contenus<sup>15</sup>. » Le philosophe souligne l'aspect « construit », idéologique, de l'histoire — elle n'est pas la manière universelle de traiter des destinées humaines. Il spécifie : « Elle n'est précisément qu'une forme parmi d'autres qui façonnent la même matière<sup>16</sup>. » Le philosophe rapproche alors le concept d'histoire de celui de mémoire,

14 Michel Freitag, *L'oubli de la société: pour une théorie critique de la postmodernité*, avec la collaboration de Yves Bonny, Québec/Rennes, Presses de l'Université Laval/Presses universitaires de Rennes, coll. « Sociologie contemporaine », 2002, p. 113.

15 Georg Simmel, *La forme de l'histoire et autres essais*, traduit de l'allemand et préfacé par Karine Winkelvoss, Paris, Le Promeneur/Gallimard, coll. « Cabinet des lettrés », 2004 [1918], p. 93.

16 *Ibid.*

soulignant, à propos de cette dernière, que « l'association mémorielle n'impose aucun ordre déterminé; c'est une direction dynamique et non une juxtaposition purement associative qui raccorde l'élément postérieur à l'élément antérieur. [...] Le processus psychique réalise sa continuité purement organique<sup>17</sup> ». Contrairement à la mémoire, en fait, « l'histoire isole précisément la série singulière, elle refoule la totalité de la vie [...], elle crée en quelque sorte la fiction d'une vie dont les contenus seraient alignés sur le fil d'un seul concept<sup>18</sup> ». Ce contrôle, doxique, véritable *traduction* comme l'écrivait Rancière, mène à une drôle d'image :

La vie vécue ressemble — avec toute la prudence qu'exige l'image — à un tapis dont les nombreux fils n'apparaissent chacun que sur des longueurs très réduites, tandis que le reste court sous la surface, reliant continuellement ces parties visibles, mais en étant recouvert dans cette fonction par les autres, pour qui il en va de même; ainsi c'est la juxtaposition des éléments qui seule fait le motif, un motif qu'aucun d'entre eux ne présente à lui seul. L'histoire quant à elle extrait entièrement un fil en particulier, le rend visible comme s'il ne présentait aucune interruption, et crée ainsi une continuité, certes, mais pas un motif<sup>19</sup>.

En bref, l'histoire est une reconstruction du vécu, faisant l'impasse sur l'indicible de la totalité du monde, la *refoulant*, l'*isolant*, etc. De là, on comprend dans la rhétorique de Simmel que s'exprime un désir d'une forme capable de mieux atteindre le *motif*, de mieux reproduire la *direction dynamique* de l'expérience vécue. La littérature et l'art en général auraient cette tâche, soutient Simmel. En effet, dans son ouvrage, il invite à s'en remettre à un art plus transcendant, mieux capable de renouer les expériences aux sujets (plutôt que de les en éloigner).

La famille Beaudry (chez Chassay), Aimé Langlois (chez Grenier) et Gabriel Rivages (chez Plamondon) représentent chacun la possibilité d'une *continuité organique* comme la décrit et la souhaite Simmel. Leur destin souligne ce que l'historiographie édicte en idéologie, mais cette fois en l'installant sur des principes biologiques et individuels : le présent est le produit du passé. L'historiographie moderne travaille toutefois à réparer la rupture — mais non à la nier — entre passé et présent. Elle répond à ce que Bruno Latour nomme « la maladie de l'histoire » : « [Les modernes] veulent tout garder, tout dater, parce qu'ils pensent avoir rompu définitivement avec leur passé. Plus ils accumulent les révolutions, plus ils conservent [...]. La destruction maniaque est payée symétriquement par une conservation tout aussi maniaque<sup>20</sup>. » Le geste postmoderne, qui pourrait caractériser la production littéraire contemporaine, consiste donc à sortir de cette *maladie* en récusant la *rupture*. C'est ce qu'on observe dans les exemples déjà présentés. On constate de plus que *rompre avec la rupture* historiographique se propose, au Québec, sous une forme bien particulière,

17 *Ibid.*, p. 99-100.

18 *Ibid.*, p. 103.

19 *Ibid.*, p. 103-104.

20 Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, coll. « Poche. Sciences humaines et sociales », 1997 [1991], p. 93.

comme s'il fallait aussi rompre avec une québécoïté, avec, comme je l'ai déjà évoqué, un récit national fondé sur la distinction identitaire.

C'est précisément ce que propose *La logeuse*<sup>21</sup> d'Éric Dupont. On peut résumer la trame de ce roman à peu de choses, en fait. Notre-Dame-du-Cachalot, petit village gaspésien, est menacé du pire des fléaux : le gaz de l'Ennui extrait du sol de la région fait *mourir d'ennui* les villageois depuis que le vent a cessé de souffler. Il faut donc « retrouver le vent », quête qu'entreprend la jeune protagoniste, Rosa, en allant le quêrir à Montréal, pourquoi pas. Hébergée par la logeuse du titre, Jeanne Joyal, Rosa vivra un peu sous son aile, en compagnie d'autres immigrées — des Antilles ou du Canada anglais —, lesquelles doivent toutes subir le discours nationaliste revanchard de leur hôtesse. Très vite, la recherche du vent paraît sans issue, mais c'est sans compter sur le *deus ex machina* : on apprend à la fin du roman que Jeanne Joyal est le père biologique de Rosa ; qui plus est, qu'il est âgé de cinq siècles et aurait été connu sous le nom de Jeanne d'Arc à une certaine époque. S'il a acquis une longévité merveilleuse, c'est qu'il a conclu un pacte avec le diable au moment de passer au bûcher. Ayant traversé en Nouvelle-France sous l'identité d'une fille du Roy, il a vécu toutes les injustices du peuple canadien jusqu'à nos jours. Las, il veut mourir, mais il ne peut trépasser que sous la lame de sa progéniture ; Rosa accepte de décapiter le paternel et, soudainement, le vent se remet à souffler à Notre-Dame-du-Cachalot.

On aura reconnu une obsession dans ce récit : celle de la continuité organique d'un temps historique. Mais cette continuité est au service de l'Histoire, car Jeanne la quinticentenaire n'a de cesse de répéter le « devoir de mémoire » qui incombe à ses locataires. Deux scènes précisent de quelle histoire il s'agit exactement. La première est une soirée de lecture organisée chez la logeuse. Jasmine, locataire guadeloupéenne, propose de livrer un conte de son cru. Volontiers métaphorique, merveilleux, le texte qu'elle récite ressemble par certains traits de forme à *La logeuse*. Les autres locataires ne tarissent pas d'éloges devant l'œuvre, qu'elles se mettent à interpréter. À la fin du roman, on apprend que Jasmine, ayant soumis un recueil de ses contes à tous les éditeurs québécois, s'est vue unanimement refusée. Par contre, les éditeurs français se sont montrés enthousiastes devant sa proposition, mais Jasmine n'en saura rien puisque les lettres d'acceptation ont été interceptées par Jeanne, qui s'est gardée de les lui transmettre. En effet, Jeanne n'éprouve aucun enthousiasme devant la prose de sa locataire. Immédiatement après la récitation du conte, elle fulmine : « Assez ! C'est nul à chier ! [...] J'ai jamais entendu une chose aussi conne ! Franchement ! Une femme qui se lève le matin pour trouver son mari transformé en crapaud. Ça se peut pas ! C'est pas possible ! C'est pas vraisemblable ! Tsu [*sic*] parles d'une connerie ! » (LL, 175) Il faut bien saisir le jeu des connotations en place. Tout le roman de Dupont dénonce la loi que représente Jeanne : elle travaille à l'Office de la langue française (en termes de législation de la langue, on ne peut être plus clair) ; elle soumet ses locataires à un mode de vie particulier ; elle émet un discours nationaliste qui ne sait accepter de contrepartie ; son nom lui-même (Joyal), condensation entre la royauté (royal) et le joul, représente la loi de la québécoïté. Ainsi, qu'elle dénonce

---

21 Éric Dupont, *La logeuse*, Montréal, Marchand de feuilles, 2013 [2006], 311 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle LL suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

le récit sur la base des règles de vraisemblance ne fait qu'exacerber cette connotation. Elle renchérit d'ailleurs: « Voir si le monde d'icitte vont se reconnaître dans son texte, d'abord on sait même pas où pis quand que ça se passe pis c'est pas avec des histoires de maris transformés en crapauds que la femme va se libérer! » (LL, 178) À la fiction fabuleuse acontextualisée, Jeanne oppose très vite le roman historique populaire, *Madame Autrefois* de Michou Minou, capable « de recréer l'atmosphère du XIX<sup>e</sup> siècle dans ses moindres détails » (LL, 179). Lauréat d'un prix de la très nationaliste Société Saint-Jean-Baptiste, le roman sera lu longuement par la logeuse, pour le plus grand ennui des locataires. La scène révèle alors deux camps très clairs. D'un côté, le conte sans contexte, sans vraisemblance, mais aussi bien libéré de l'institution — non publié, lu librement dans un salon —, une œuvre littéraire *vraie*, c'est-à-dire désintéressée, au régime de causalité esthétique primordial. De l'autre côté, le roman dont le contexte et la vraisemblance constituent les traits principaux, appartenant triplement à la loi des discours prescrits: par l'édition qui lui assure son succès, par le prix qui lui assure sa valeur nationaliste, par Jeanne qui lui assure une légitimité dans le langage québécois contemporain. Ce conflit cristallise tout ce qui oppose la littérature à l'histoire, comme la suite de la scène le souligne. Rosa ose demander, provoquant l'ire de la logeuse: « En quoi l'histoire de madame Autrefois est-elle importante pour nous? » (LL, 183) L'argument de Jeanne est attendu: « Il s'agit de notre mémoire collective! Il faut se souvenir! » (LL, 183) « Faut-il, oppose encore Rosa, que ce souvenir prenne huit cents pages de notre précieux présent? » (LL, 183) Rosa pointe, par cette fronde, le poids d'un passé sur le présent; elle pointe, pour parler avec Bruno Latour, la « maladie de l'histoire », ici nationale, qui afflige Jeanne mais épargne les locataires. À cet égard, l'impératif de la « mémoire collective » qu'on retrouve dans la bouche de Jeanne ne dit rien d'autre, à ceci près que la mémoire n'est pas vraiment collective pour la logeuse: il s'agit de sa propre mémoire, vieille de cinq siècles.

Dans la deuxième scène, Jeanne se propose de raconter à ses locataires une part de l'histoire nationale. Au terme de sa présentation, elle leur distribue une prière dans laquelle sont consignés quelques faits saillants de l'histoire du Québec. « C'est vot' devouère de mémouère » (LL, 218), lance-t-elle. Encore une fois, Rosa exprime une réserve:

Tu sais, Jeanne, tu as intitulé ta prière « Je me souviens » et tu veux que je l'apprenne par cœur. Or, même si je suis convaincue que ces événements ont véritablement eu lieu et qu'ils ont modelé notre société, je n'irais pas jusqu'à dire que je me souviens de ces choses. En fait, si on ne m'en avait jamais parlé, je ne m'en souviendrais tout simplement pas. (LL, 219-220)

L'opposition s'avère des plus pragmatiques et, si Jeanne rétorque que c'est « NOTRE mémoire collective! C'est pour ça que tu dois te souvenir! » (LL, 220), cela ne répond d'aucune manière à l'étonnement de Rosa: « Honnêtement, Jeanne, qui se souvient de toutes ces choses? Qui les a toutes vécues? » (LL, 220) Le roman de Dupont, fiction fabulatrice, peut offrir une réponse satisfaisante à Rosa: Jeanne Joyal, cet homme androgyne de cinq siècles, a vécu toutes ces époques, tous ces abus; Jeanne est celle qui se souvient.

La rupture de la rupture, ici, se présente sous une forme paradoxale, forcément. Car l'histoire, dans *La logeuse*, n'est pas ce récit de ruptures qui organise les époques; elle est la mémoire organique d'un individu — individu acariâtre et amer, ce qui assombrit d'autant le portrait. Cette mémoire permet un motif clair, pour reprendre l'image de Simmel, mais ce motif ne peut être perçu que par Jeanne, dont les fils de l'existence, de la reconquête des terres du roi de France aux mains des Anglais à la prise de Québec en 1759, en passant par les rébellions étouffées dans le sang, créent un récit de vengeance et d'aigreur que les locataires ne savent saisir — pour elles, ce n'est encore qu'un fil aux ramifications tronquées. Le roman de Dupont manifeste alors, par la réduction de l'histoire nationale moderne en une histoire organique individuelle, ce que la première doit à l'idéologie et aux rancœurs personnelles. Plus encore, Jeanne, de par son destin fabuleux, représente métonymiquement l'univers du conte qu'elle condamne; le paradoxe se fait complet.

Rosa, par son meurtre confusément œdipien, semblera couper une filiation et, par là, rompre avec l'histoire. Il faut préciser: elle rompt plutôt avec l'historiographie moderne, nationale<sup>22</sup>. Cette histoire nationale prenant la forme de la vie de Jeanne, le roman déconstruit le nationalisme comme structure métonymique — la partie pour le tout, l'individu pour la nation —, en montrant bien qu'on ne peut concevoir l'histoire comme s'il s'agissait des expériences et aléas d'un individu. L'histoire doit être autrement *ouverte*, pour parler avec Biron; ainsi, Dupont met en récit une histoire organique comme celle de Jeanne pour dénoncer l'illusion organique dont procède le nationalisme; on doit plutôt tendre à concevoir une histoire qui ne se fonde plus sur les antagonismes entre la nation québécoise et le monde.

Chez les Beaudry, chez Aimé Langlois ou chez Gabriel Rivages, on constate le même souci de vivre une épopée hors du national, versée dans une sorte d'américanité sans frontières, pouvant s'accorder à la fois avec les guerres du «grand contexte<sup>23</sup>» et les conditions d'existence contemporaines, et même se projeter dans l'avenir. Chez Dupont, c'est l'ancrage marxiste — Rosa doit son nom à Rosa Luxemburg, elle croise une troupe de danseuses, les Arrière-petites-filles de Lénine, qui chantent *L'Internationale* lors de leurs spectacles —, qui agit fortement sur ce discours internationalisant, appelant les *ouvriers de toutes les origines* à s'unir bien davantage qu'une nation à résister à l'envahisseur.

L'histoire nationale participe alors d'une artificialité générale de l'histoire. Fil à la téléologie des plus apparentes, racontant l'invasion et la résistance, distribuant les

---

22 «À la crise de l'expérience temporelle, qui marque le glissement d'un régime d'historicité à un autre, vont répliquer peu à peu de nouvelles poétiques de l'histoire», écrit Jean-François Hamel à propos de l'historiographie moderne. Pour donner une «intelligibilité narrative à un présent séparé de lui-même» apparaîtra donc, avec la modernité, «l'historiographie nationale». Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, p. 39-40.

23 Il s'agit d'une expression de Milan Kundera qu'on retrouve au cœur de l'argumentaire du *Roman sans aventure* d'Isabelle Daunais (Montréal, Boréal, 2015, 222 p.). Daunais observe dans cet essai que le roman québécois, de façon répétée dans son histoire, ne peut se lier au «grand contexte», en raison notamment de «l'idylle» au cœur des fictions québécoises. On peut dire que les romans de Chassay, de Grenier et de Plamondon s'inscrivent dans ce grand contexte, devant auparavant sacrifier la frontière québécoise. D'ailleurs, l'essai de Daunais se garde de traverser la barrière de 1980; le constat devant la littérature contemporaine pourrait être quelque peu différent.

rôles aux sujets de l'histoire depuis la conquête de 1760 jusqu'à nos jours, cette histoire est à proprement parler une idéologie. Rejeter cette idéologie comme le propose *La logeuse* crée toutefois un manque; la «maladie de l'histoire» dont parle Latour ne se guérit qu'à condition de vivre le temps en continuité, de ne plus ressentir les ruptures d'époque; autrement, ne reste que le hiatus, une parataxe<sup>24</sup> unissant tant bien que mal des temps intolérablement distendus.

## L'HISTOIRE COMME MANQUE

Le congédiement de la rupture fondant l'historiographie moderne ne se révèle pas seulement dans la célébration du multiple sans frontières, dans la chorale démocratique des voix de tous rendues audibles, dans une continuité organique conquérante, etc. Elle est aussi perte de positions et de définitions dans l'ordre causal du monde.

«Aquin, c'est le père qu'on assassine. Sans le moindre regret<sup>25</sup>», tempête Sappho-Didon Apostasias dans *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis. Ce roman s'érige sur le constat répété de l'absence d'héritage aquinien: «Je suis ta bâtarde, Hubert Aquin», exulte la narratrice, convenant aussitôt qu'à l'instar de tous les bâtards, elle ne peut espérer aucune filiation véritable: «Je suis condamnée à devoir m'écrire dans un autre texte, dans une autre histoire, une histoire où je ne me reconnais pas, une histoire comme on les aime, une histoire laflammienne<sup>26</sup>.» Cette histoire laflammienne constitue l'archétype, chez Mavrikakis, de l'anti-Aquin. *Alter ego* de Réjean Ducharme, Robert Laflamme représente cette écriture de jeux de mots, de ludisme tragique, de l'institution littéraire stérile<sup>27</sup>. Laflamme participe d'une sorte de «prison de la littérature» qui tourne résolument le dos à l'histoire comme structure collective donnant du sens aux destinées. Dans une société de fêtes perpétuelles et de post-histoire, la voix de Sappho-Didon insuffle un peu de négativité<sup>28</sup>.

24 L'expression est empruntée à Jacques Rancière dans *Les mots de l'histoire*. Il appelle dans cet ouvrage à ce que l'histoire s'inspire de la «révolution littéraire»: «Là où le roman dit adieu à l'épopée, où la parataxe des coordinations démocratiques succède à la syntaxe des subordinations monarchiques, où acte est pris de la défection des grands livres de vie et de la multiplicité des langues et des modes de subjectivation.» La parataxe est la forme de causalité — une causalité forcément de biais, incomplète — que désire Rancière pour l'histoire, seule manière de se soustraire au discours historique des dominants. Jacques Rancière, *Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points. Essais», 2014 [1992], p. 163-164.

25 Catherine Mavrikakis, *Ça va aller*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2013 [2002], p. 147.

26 *Ibid.*, p. 97.

27 «Construire sur les ruines plutôt que d'ériger un monument en leur honneur, voilà peut-être la leçon que formule implicitement *Ça va aller*», écrit Martine-Emmanuelle Lapointe dans son analyse du roman de Mavrikakis, c'est-à-dire faire des ruines de la fête laflammienne un point de départ plutôt qu'un idéal absolu. Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d'une littérature*. Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés, Montréal, Fides, coll. «Nouvelles études québécoises», 2008, p. 224.

28 Dans sa lecture posthistorique de *Ça va aller*, Amélie Paquet montre, s'appuyant sur le concept de Philippe Muray, que devant un monde de «fête» stérile et de ludisme que représente Robert Laflamme — écrivain fêté dans sa fatuité, dans son absence de projet, etc. —, un monde consensuel, crûment positif, la narratrice Sappho-Didon cherche à recréer un dissensus productif, elle cherche la négativité qu'elle trouve dans la figure perdue d'Hubert Aquin. Amélie Paquet, «Littérature d'après l'Histoire et temps d'arrêt dans *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis», Jean-François Hamel et Virginie Harvey (dir.), *Le temps contemporain*:

Chez Raymond Bock, dans son recueil bien intitulé *Atavismes* — ces traits des ancêtres latents que porte tout sujet —, le deuil de la mémoire se fait sensible. Dans la dernière nouvelle, « Le voyageur immobile », on croise un archiviste qui, grâce à un œil de cuivre hérité de son arrière-grand-père, voyage dans le temps. Mais, loin de représenter une continuité du temps, ces voyages sont pour lui une manière, malgré tout, d'entretenir la conservation maniaque de la modernité, manière de collection mortifère du passé ; il parle alors de la

nécessité obsessionnelle de sauver, de préserver n'importe quoi de l'oubli, de colliger, de corriger, de dénuder fébrilement. Je m'étais engagé dans cette entreprise de préservation dès que j'avais compris ce que je pouvais accomplir grâce à l'œil de cuivre de mon arrière-grand-père. Qui ne l'aurait pas fait <sup>29</sup>?

En effet, dans un monde organisé sur l'institutionnalisation de la mémoire par le biais de l'histoire, il s'agit moins de *vivre le temps* que d'entretenir le culte d'un passé perdu. Cette impossibilité de la vie du temps historique traverse en fait tout le recueil de Bock. Dans la nouvelle « Le ver », le narrateur hérite d'une maison patrimoniale. Bien qu'il soit décidé à en « prendre possession », le lieu lui échappe, comme avalé par les temps qui le traversent. La cuisine, faite de « bijoux de l'entre-deux-guerres », est attaquée par les champignons ; le boudoir style Louis XVI s'enfonce dans l'humus ; les cloportes infestent la salle de bains moderne, et ainsi de suite pour le bureau très XIX<sup>e</sup> siècle ou la chambre « parfaite réplique de celle du gouverneur Jean de Lauson » (A, 94). L'histoire fait l'espace, la maison est ce *temps contracté* dans lequel vit alors le narrateur. Incapable d'habiter ces stratifications de la culture, il se rabat sur ses titres de propriété, ceux lui assurant sa possession du terrain, de la terre, et devient, plongeant la nouvelle dans le registre fantastique, un immense ver : « Tout était si simple. J'avais pour moi seul toute la terre. Je m'y étendis avec peine et m'y avançai lentement, avec l'irrépressible désir de la creuser, de l'embrasser, de m'y enfouir. » (A, 103) La seule manière de posséder tous les temps consiste ainsi à posséder la terre, ce naturel qui ne s'inscrit pas *stricto sensu* dans le temps humain. Là seulement se retrouve l'unité du lieu et du temps. On remarque bien chez Bock que, contrairement à ce qu'on trouve dans le roman de Chassay, les temps offerts dans leur continuité ne peuvent être vécus tels quels, répondant en cela à un impératif moderne. Michel Freitag écrit en ce sens : « L'art classique prétendait reconstituer l'unité ontologique du monde de l'expérience, du sujet et de l'objet ; l'art moderne proclame au contraire et assume orgueilleusement ou cyniquement l'éclatement de cette unité, l'impossibilité d'une ontologie et d'une sémantique<sup>30</sup>. » Comme chez Mavrikakis, les nouvelles de Bock dénoncent l'indésirable fête d'un « tout culture » sans frontières ; il faut sans cesse souligner l'éclatement, l'histoire

---

maintenant, la littérature, Montréal, Université du Québec à Montréal/Figura, coll. « Figura », 2009, p. 133-144.

29 Raymond Bock, *Atavismes*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Polygraphe », 2011, p. 230-231. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle A suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

30 Michel Freitag, *L'oubli de la société*, p. 133.

qui se fait dans une rupture, dans une résistance, il faut sans cesse espérer le conflit qui structure la modernité.

On pourrait alors appeler un dernier exemple. Dans *La logeuse*, la seule phrase de Marx citée *in extenso* est celle, fameuse, du 18 brumaire : «Hegel fait quelque part cette remarque que tous les grands événements et personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : La première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce.» (LL, 309) Les révolutions, les empires, doivent se garder de l'itérée répétition, sous peine de devenir risibles. «Carcajou», première nouvelle du recueil de Bock, fait fond sur ce bégaiement. Le narrateur, pétri d'une obsession de l'histoire, n'espère que cette répétition : «Quand je relis Vallières, Simard, le journal de Guevara ou encore Martin Luther King [...], je comprends ce qui m'attend et je me prépare. Pour l'histoire avec un grand H.» (A, 11) Le désir, comme chez *Madame Bovary*, propulse l'action ; lancé dans la rédaction d'un roman portant sur des révolutionnaires, le narrateur ne peut en effet qu'appeler à lui l'histoire en marche et la vraie révolution<sup>31</sup> :

J'arrivais au point tournant de mon dix-neuvième chapitre, un F-18 survolait la jungle pour bombarder la cache où les guérilleros laissaient les vivres. J'avais le flot précis comme un tir de mitraillette. [...] Frank et Jason se sont mis à monter le ton, alors je les ai rejoints au salon. (A, 13)

Le ton monte, car ils ont kidnappé un « ancien ministre », enfermé dans le coffre de la voiture. Perpétré dans un désir de répétition de la crise d'Octobre, le geste est toutefois — et très vite — vidé de son sens. La farce se dessine d'un coup : il paraît clair qu'aucun ministre n'a été kidnappé, qu'un poivrot sans rôle politique ou historique gît simplement là, soumis au fantasme révolutionnaire de personnages qui ignorent encore *l'histoire impossible*. Au meurtre, geste de transgression ultime, se substitue donc autre chose, dans *l'explicit* de la nouvelle :

Jason a arraché les pantalons à plis beiges du vieux et lui a abondamment aspergé le derrière avec l'huile. J'ai cru qu'il voulait l'immoler. J'allais lui dire d'au moins l'éloigner de l'arbre, mais Jason bougeait plus, les shorts baissés à mi-cuisse, bandé comme un démon. On est restés en retrait. Dans la lumière éblouissante des phares, c'était comme un carcajou sur une carcasse. (A, 21-22)

Ce viol, quelque peu carnavalesque, souligne avec violence la continuité organique qui unit le révolutionnaire à son temps ; c'est cette continuité organique qui rend la révolution impossible, aussitôt *désirée*, avortée. C'est en ce sens que Mathieu Bélisle

---

31 Si les révolutions officient les ruptures entre des ordres temporels, elles apparaissent aussi comme des jonctions des temps : «Les révolutions, que nous considérons communément comme des ruptures radicales avec la tradition, apparaissent dans notre contexte comme des événements où les actions des hommes sont encore inspirées et tirent leur plus grande vigueur des origines de cette tradition. Elles semblent être le seul salut que cette tradition romano-occidentale ait fourni pour les circonstances critiques.» Hannah Arendt, *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, traduit de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. «Folio. Essais», 1989 [1972], p. 184.

écrit : « Chez Bock, ni le passé ni l'avenir ne viennent au secours du présent, toujours ataviquement le même. Ils n'offrent au personnage aucune possibilité de recul, aucun accès à une plénitude perdue<sup>32</sup>. » Le passé s'abolit dans le présent des corps ; il n'est qu'une survivance atavique. Malgré le désir d'une histoire en rupture, les œuvres assignent à cette histoire une place absente. Aquin ou la révolution québécoise se font inaccessibles, perdus au profit d'un présent qui prend toute la place. *L'idéologie du texte*<sup>33</sup> affirme, un peu sinistrement, une fête de l'éclatement, qui se fait alors deuil de la cohérence.

## LE PASSÉ DU FUTUR

Il ne s'agit évidemment pas de renouer ici avec les thèses de la posthistoire ou de la perte des grands récits — ce geste a été souventefois posé par la critique. Peut-être avec moins d'ambition, je mentionnerais simplement que l'exemple de Bock mis en relation avec celui de Dupont permet de préciser une dialectique, deux rapports au temps qui cohabitent dans la littérature québécoise. D'un côté, chez Dupont, nous avons une prise en charge de *la rupture de la rupture*, qui prend la forme d'une continuité ; la littérature alors exprime un temps organique qui avait été mis à distance dans les esthétiques modernes. De l'autre, chez Bock et aussi chez Mavrikakis, nous nous retrouvons avec des textes qui se pensent encore dans la rupture, mais qui sont forcés d'en constater l'inadéquation en regard de la société contemporaine — contrairement, disons, à une production encore bien présente aujourd'hui qui, à l'instar de *Madame Autrefois* de Michou Minou, se montre « trop fidèle à son héritage réaliste », ne sait « renoncer à un réalisme qui, en reproduisant la façade, ne fait que se rendre complice de son activité mensongère<sup>34</sup> ». En vérité, de *La logeuse à Atavismes*, nous avons une même représentation du temps en tant que continuité dialectique, tantôt sur le mode positif, tantôt sur le mode négatif. Cela, convenons-en, propose une piètre conclusion, une conclusion très postmoderne faite d'ouvertures, capable d'accueillir toutes les inadéquations au sein d'un même consensus.

Si, autrefois, les idées d'une classe dominante constituaient l'idéologie dominante (ou hégémonique) de la société bourgeoise, écrit Fredric Jameson, aujourd'hui les pays capitalistes avancés sont désormais le champ d'une hétérogénéité stylistique et discursive sans norme. Des maîtres sans visage continuent d'influer sur les stratégies

---

32 Mathieu Bélisle, *Bienvenue au pays de la vie ordinaire*, Montréal, Leméac, coll. « Phares », 2017, p. 196-197.

33 L'opposition entre idéologie dans le texte (qui prend la forme de l'idéologie promulguée par les acteurs textuels, sous forme de valorisations diverses) et l'idéologie du texte (qui est plutôt la méta-organisation du texte qui assigne une place positive ou négative, dominante ou dominée à ces valeurs) se retrouve en conclusion du *Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, d'André Belleau (Québec, Nota bene, coll. « Visées critiques », 1999 [1980], p. 214).

34 Theodor W. Adorno mentionne ceci à propos du roman historique classique, notamment dans *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984 [1958], p. 39. Ce réalisme de la pratique historique du roman que dénonçait l'œuvre de Dupont se voyait déjà contesté à l'époque d'Adorno ; s'il est encore bien représenté dans la production contemporaine, avec des succès notables, cet article se garde toutefois de l'intégrer à l'analyse.

économiques qui conditionnent nos existences, mais ils n'ont plus besoin d'imposer leur discours [...]; et la condition post-littéraire du monde du capitalisme tardif ne reflète pas seulement l'absence de tout grand projet collectif mais aussi l'indisponibilité de l'ancienne langue nationale<sup>35</sup>.

Cette lecture du postmodernisme relie de façon naturelle «l'absence» d'ennemi négatif — la classe dominante — à la disparition (ou au congédiement) d'un projet collectif et à l'indisponibilité de la langue nationale. Comment tracer une ligne de causalité entre ces éléments? Avec *La logeuse*, on a vu que la domination de la valeur nationale, de la vraisemblance historique et de la législation de la langue agissaient ensemble: de façon typée, elles prenaient la forme d'une idéologie dominante. Comme l'ont montré certains commentateurs de la littérature québécoise, cette *nationalisation* fédérait un projet, une véritable québécitude à exprimer<sup>36</sup>. Or, ce projet apparaît avec la postmodernité — qu'on peut ici concevoir comme *amodernité*, détournement de l'idéal moderne — comme véritable domination du discours, il devient «traduction historiographique» qui masque la «multitude des gestes obscurs», qui ne permet que d'apercevoir un fil dans le tapis. C'est pourquoi, dans le roman de Dupont, la contestation de l'histoire s'arrime à une contestation de l'appareil littéraire — on y dénonce le milieu de l'édition, les succès, mais aussi les départements de littérature. Nous avons là un enjeu démocratique. En effet, avec l'incarnation continue du temps vient l'expression non institutionnelle de la mémoire, dans un monde où l'institution moderne tente encore de régir les attitudes. Naît alors un *pragmatisme*, une valorisation des usages et expériences contre les procédures, les théories, les concepts et prescriptions. Se joue là le vieil axiome que Max Weber emprunte au philosophe John Stuart Mill selon lequel, lorsqu'on part de l'expérience pure, on aboutit forcément au polythéisme<sup>37</sup>: les expériences du temps ne peuvent aboutir à une histoire, à un dogme, à un discours, elles ne peuvent que fonder *des* histoires, *des* éthiques, *des* sensibilités. Voilà pourquoi, chez Catherine Mavrikakis, on constate que le rejet de Robert Laflamme prend surtout la forme d'un rejet de l'institution littéraire, qu'elle conçoit comme *consensuelle*, et que ce rejet s'exprime à la fois par une nostalgie de l'histoire — forcément érigée sur le dissensus — et par une recherche de sa propre voie: «Je veux mon destin<sup>38</sup>», lance la narratrice de *Ça va aller*. De même, les post-révolutionnaires de Bock s'avèrent confrontés à leur pragmatisme, eux qui désirent suivre les régulations formelles de la modernité et ne savent que poser des gestes sans portée, gestes pour eux-mêmes éparpillés dans la masse des usages communs.

35 Fredric Jameson, *Le postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, traduit de l'anglais par Florence Nevoltry, Paris, Beaux-Arts de Paris, coll. «D'arts en question», 2007 [1991], p. 56-57.

36 Les travaux de Nicole Fortin (*Une littérature inventée. Littérature québécoise et critique universitaire [1965-1975]*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. «Vie des lettres québécoises», 1994, 353 p.) et de Martine-Emmanuelle Lapointe (*Emblèmes d'une littérature*) font bien état du mouvement critique ayant conçu cette québécitude.

37 Max Weber, *Le savant et le politique*, traduit de l'allemand par Julien Freund, révisé par E. Fleischmann et Eric de Dampierre, préface de Raymond Aron, Paris, 10/18, coll. «10/18. Bibliothèques», 2012, p. 106.

38 Catherine Mavrikakis, *Ça va aller*, p. 110. Il s'agit d'un véritable *leitmotiv* dans ce roman: «Je suis mon destin à la trace» (p. 48); «C'est à moi de faire mon destin» (p. 63); «Comment faire en sorte que ma fille devienne son destin?» (p. 140)

Le suicide manqué de la narratrice à la fin du roman de Mavrikakis, comme échec de la grande tragédie, fait résonner les échecs des protagonistes de Bock, comme si le présent ne savait qu'aplatir les destinées.

Nous arrivons alors, effectivement, à un *topos* postmoderne. Devant le mode de valorisation pragmatique proposé, il n'est guère étonnant que l'incarnation, l'organique, ait valeur de carnavalisation — la même contestation d'un ordre, d'une hiérarchie des usages, mais sans portée révolutionnaire. Et le carnaval, doit-on ajouter, représente bien cette rupture de la rupture, comme fondement d'une totalité joyeuse. Toutefois, et cela non plus ne sait guère étonner, la production littéraire contemporaine se garde de jubiler devant cette tendance. En fait, pour ne prendre qu'un exemple, si la continuité organique de l'histoire familiale chez Jean-François Chassay montre une joyeuse appartenance aux temps, elle dit aussi une continuité conflictuelle entre deux familles Beaudry ; elle dit, dans le nom même du narrateur du roman, Charles Bodry, le schisme qui a mis fin aux assassinats continuels, mais aussi elle dit la vie d'un professeur d'université arrivé au plus haut niveau de spécialisation et en quête d'un sens dans une vie qui en manque. À la fin, il revient sur sa décision de ne pas avoir d'enfants. Il repense à la filiation dont il est le point d'arrivée, au bout de cinq millions d'années : « On ne peut que faire preuve d'humilité devant le passé, vers lequel on doit se retourner. Un individu qui perd le sens du passé n'est rien de plus que lui-même. » Cette prison du présent se paye aussi d'une dette en l'avenir : « Si je veux que le passé continue à vivre, il faut bien que le futur existe<sup>39</sup>. » L'incarnation pragmatique ne suffit pas, et lui opposer la continuité organique, comme chez Chassay, comme chez Plamondon — qui dans les derniers moments de la trilogie *1984* devient un hymne à la filiation et à la paternité —, ce n'est encore que substituer aux protocoles culturels des lois naturelles, ce n'est que prendre le motif de la mémoire dans le tapis pour un motif généralisable, alors même qu'il ne sera jamais qu'un motif parmi d'autres, fil lui-même au sein d'une mosaïque. L'histoire ne suffit pas, disent les œuvres, mais il faut quand même un peu d'histoire pour mettre de l'ordre dans tout cela.

---

39 Jean-François Chassay, *Les taches solaires*, p. 365.

« JE SERAI LOIN, OU TRÈS PRÈS, C'EST PAREIL »  
Présentisme et fiction de l'histoire littéraire  
dans *Arthur Buies, chevalier errant*

+ + +

PIERRE-OLIVIER BOUCHARD

Université du Québec à Montréal

Cet article comporte une double visée qui pourra, à première vue, sembler contradictoire. Il s'agira dans un premier temps d'illustrer comment *Arthur Buies, chevalier errant*<sup>1</sup>, la fiction biographique de Micheline Morisset, constitue une fiction présentiste, au sens où l'historien François Hartog définit ce terme, c'est-à-dire un récit dans lequel le présent constitue le principal horizon du discours historique, témoignant d'une expérience du temps inquiète, obsédée notamment par l'idée d'oubli. Dans un deuxième temps, il s'agira de prendre un pas de recul et d'envisager autrement cette méthode d'analyse en essayant de révéler ses limitations, ses zones d'ombre, et d'identifier les aspects du texte dont elle ne permet pas de rendre compte ; il apparaîtra de cette manière que le présentisme peut être conjugué à d'autres approches, spécifiques au type de discours étudié — ici, le discours littéraire. Nous verrons que si l'œuvre de Morisset se rattache à un certain imaginaire de l'histoire et du temps particulièrement prégnant au moment de sa publication à la fin des années 1990, le rapport au passé qui s'y dessine repose également — avant tout, peut-être — sur une mise en scène de l'histoire littéraire, où la tradition de lecture et l'héritage intellectuel de Buies occupent le premier plan. Sans être incompatibles, ces deux perspectives sur le rapport au temps se posent néanmoins en décalage l'une par rapport à l'autre, ce qui soulève la question de la transférabilité de méthodes historiques vers les études littéraires, mais surtout, nous met en présence d'un temps propre à l'histoire littéraire.

La démarche proposée ici se veut une contribution au champ de plus en plus riche de l'analyse des expériences du temps dans la littérature, où les régimes d'historicité jouent fréquemment un rôle majeur<sup>2</sup>, mais elle vise par le fait même à poser un regard critique sur ce champ. Il ne s'agit pas de remettre en question la pertinence des régimes d'historicité dans le cadre des études littéraires, mais bien de réfléchir

---

1 Micheline Morisset, *Arthur Buies, chevalier errant*, Québec, Nota bene/Société Radio-Canada, coll. « Proses », 2000, 208 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AB* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

2 La journée d'étude *Expériences du temps, de la mémoire et de l'histoire dans les écritures contemporaines québécoises*, qui s'est tenue le 14 juin 2016 à la Maison de la littérature de Québec et a servi de point de départ à une partie des textes composant ce dossier, en est un bon exemple.

aux stratégies qui peuvent être mises en place pour repousser les limites de cet outil d'analyse historique, notamment en ce qui concerne les œuvres de fiction mettant en scène des figures auctoriales. En effet, si cet emprunt méthodologique au champ historique peut s'avérer fécond, il comporte néanmoins certains écueils qui tiennent aux différences entre les objets dont se préoccupent les deux disciplines. Aussi, l'un de nos objectifs sera de mettre à l'épreuve cette idée, somme toute assez simple, mais dont l'importance n'en est pas moins capitale qu'à défaut d'adapter aux objets littéraires les théories et les méthodes historiques, on risque d'occulter des éléments essentiels des œuvres. Cette réflexion s'appuiera notamment sur l'étude importante de la mise en scène de l'histoire littéraire par des écrivains de l'équipe réunie autour de Vincent Debaene, Marielle Macé, Jean-Louis Jeannelle et Michel Murat<sup>3</sup>.

### ARTHUR BUIES, CHEVALIER ERRANT : UNE FICTION PRÉSENTISTE

Précisons d'abord que l'utilisation des régimes d'historicité pour l'étude d'un texte de fiction n'est pas le seul fait de chercheurs en études littéraires : Hartog lui-même s'appuie sur la littérature pour étayer son argumentation. Dans *Régimes d'historicité*, l'historien se penche largement sur les œuvres de Chateaubriand, notamment les *Mémoires d'outre-tombe*, *l'Essai historique* et le *Voyage en Amérique*, tandis que, dans un article paru en 2010 intitulé « La temporalisation du temps : une longue marche », il s'intéresse au roman de l'écrivain américain Don DeLillo, *L'homme qui tombe*, paru en 2007<sup>4</sup>. Hartog voit en ce texte « une exploration littéraire du présentisme : jusqu'à son paroxysme<sup>5</sup> ». *L'homme qui tombe* relate la vie de personnages new-yorkais après le 11 septembre 2001, en explorant la question de l'impossibilité, après le choc de la catastrophe, de constituer un récit ou de s'extirper d'une expérience du temps sans cesse réduite à l'immédiat. Paragraphes décousus, narration incertaine, dialogues artificiels, tout concourt à faire la démonstration d'une réalité « désormais sans récit [où] courent les petites histoires, sans liens entre elles<sup>6</sup> ». Le texte est d'ailleurs traversé par une métaphore, celle de la maladie d'Alzheimer, qui évoque ce présent perpétuel sur lequel butent les personnages et dont ils ne peuvent s'extirper.

Hartog interprète ce « récit suspendu<sup>7</sup> » comme une mise en forme littéraire de l'expérience présentiste du temps, mais d'autres formes de récits peuvent arriver à ce même résultat. *Arthur Buies, chevalier errant* est un exemple pour le moins éloquent, puisqu'il ne s'organise pas autour de la question de l'oubli, comme le fait le texte de

3 Jean-Louis Jeannelle, Marielle Macé et Michel Murat (dir.), *L'histoire littéraire des écrivains*, préface d'Antoine Compagnon, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Lettres françaises », 2013, 367 p.

4 Voir François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Histoire », 2012 [2003], p. 97-140, et François Hartog, « La temporalisation du temps : une longue marche », Jacques André, Sylvie Dreyfus-Asséo et François Hartog (dir.), *Les récits du temps*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 9-29.

5 François Hartog, « La temporalisation du temps : une longue marche », p. 11.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

DeLillo, mais plutôt en présentant une mémoire disproportionnée et omniprésente qui témoigne du même phénomène. Le texte se construit autour d'une interrogation simple : que penserait et que dirait Buies s'il revenait dans le monde d'aujourd'hui ? Cette question implique de synthétiser et d'exposer la pensée de Buies afin de l'appliquer au contexte contemporain, mais Morisset l'utilise également comme prétexte pour faire voir l'héritage de cette pensée à travers le *xx<sup>e</sup>* siècle. Dès le début de cette démonstration, la figure de Buies est associée à l'identité québécoise de manière à valider l'idée selon laquelle les textes du chroniqueur posaient déjà, au *xix<sup>e</sup>* siècle, les bases de la société québécoise, telle qu'elle s'est développée depuis la Révolution tranquille. Néanmoins, le texte n'est pas le vecteur d'une réflexion identitaire qui, par un retour aux sources, s'interrogerait sur l'évolution de cette société, et en particulier sur le développement de sa littérature. Dans l'ensemble du récit, il ne s'agit pas non plus d'adopter une perspective historique, mais plutôt d'utiliser Buies comme un miroir pour le présent, comme un outil pour dresser le portrait d'une société et d'une littérature, *ici et maintenant*.

Il n'est certes pas rare que des œuvres littéraires utilisent ainsi des écrivains du passé comme figure médiatrice afin d'appréhender le présent. Toutefois, Morisset s'engage dans cette voie en limitant au strict minimum la place accordée au passé dans sa réflexion et en gardant les yeux constamment rivés sur le présent. Ne traitant pas Buies dans une perspective réaliste ni à la manière d'une biographie conventionnelle décrivant la vie d'un individu de sa naissance à sa mort, l'écrivaine y fait plutôt revivre le chroniqueur pour une courte période de l'année 1995, à Rimouski et à Québec, et le confronte à diverses questions d'actualité comme l'état de la langue française dans la province, le rapport des Québécois avec les États-Unis, l'évolution de la littérature nationale, de même que l'événement politique majeur de cette période : le second référendum sur la souveraineté du Québec. La superposition des deux voix de Buies, celle de la figure historique, qui intervient par le biais de citations de ses textes, et celle du personnage de fiction, le Buies de 1995, a pour effet de placer les deux époques sur un même pied. Les œuvres de l'écrivain ne sont pas contextualisées et apparaissent alors dépourvues de tout ancrage historique ; de ce fait, elles semblent pouvoir s'appliquer directement aux événements de 1995.

À ces deux voix s'en ajoutent rapidement deux autres qui contribuent au rapprochement entre les deux époques. Il s'agit d'abord de celle du personnage de Geneviève, une jeune femme vivant une vie normale en 1995, qui est la principale interlocutrice de Buies et avec lequel elle se trouve parfois en désaccord. Son rôle dans le texte est de relancer Buies dans ses réflexions et de le pousser à exprimer sa pensée. Une fonction plus importante encore est assumée par une narratrice externe, que l'on peut identifier à Morisset, qui relate les pensées et les discussions des personnages, et qui effectue des commentaires métatextuels alors qu'elle s'adonne à la rédaction d'une œuvre de fiction consacrée à Buies. Avec les propos de cette narratrice, les citations des œuvres de Buies se voient accompagnées de remarques interprétatives visant à les relier au temps présent et à comparer le Québec contemporain, celui des années 1990, à celui du *xix<sup>e</sup>* siècle. Cette comparaison s'avère souvent hasardeuse, voire malheureuse, dans la mesure où les textes de Buies qui sont cités en exemple ont été écrits plus d'un siècle avant les événements qu'ils sont censés

éclairer. En témoigne la scène où Buies assiste en direct au dévoilement des résultats du référendum en compagnie de Geneviève. Alors que cette dernière est déçue par les propos désormais célèbres de Jacques Parizeau sur l'influence de l'argent et du vote ethnique, le personnage de Buies s'empresse pour sa part d'abonder dans le sens du premier ministre. Comparant Parizeau à la figure tutélaire du curé Labelle, il évoque ensuite plusieurs de ses chroniques, notamment celles où il critique les anglophones du Québec, puis une autre, où il se désole de « l'invasion des races étrangères » (AB, 166-170).

Cet exemple montre bien que le raccord entre ses chroniques, parues en plein XIX<sup>e</sup> siècle, et le monde contemporain ne s'effectue pas sans heurts; il n'est d'ailleurs possible qu'au prix de l'invention d'une tradition permettant de lier la pensée de Buies à celle de divers écrivains et intellectuels, donnant dès lors l'illusion que Buies a toujours été d'actualité. Au sein de la tradition de lecture inventée par Morisset apparaissent ainsi différentes figures d'écrivains, de critiques et de chercheurs — Francis Parmentier ou Laurent Mailhot ou Roger Duhamel — qui attestent l'importance de Buies pour l'évolution de la pensée et de la littérature québécoises. Cette rhétorique donne l'image fort étonnante d'un Buies presque omniprésent dans tout le XX<sup>e</sup> siècle; Jack Kerouac avant la lettre, homme de la Révolution tranquille, précurseur de l'abolition de la peine de mort, défenseur des droits des femmes (AB, 91 et 130-132), et ainsi de suite. Sous la plume de Morisset, Buies semble être de tous les combats et de toutes les époques. Le personnage a lui-même conscience d'échapper aux frontières temporelles, ce qu'il explique au personnage de Geneviève: « [J]e serai loin, ou très près, c'est pareil parce que dans la contrée des pensées qui fusionnent, il n'y a ni temps, ni espace, seulement l'ultime certitude de la rencontre. » (AB, 190) Ailleurs dans le texte, la narratrice affirme encore: « Il est des êtres que le temps ne touche pas. Certains jours, il n'y a plus d'avant ni d'après. » (AB, 55) Comme le texte de DeLillo, *Arthur Buies, chevalier errant* apparaît tel un « récit suspendu », où l'impossibilité de raconter n'est toutefois pas une conséquence de l'oubli, mais plutôt celle d'un trop-plein de mémoire, laquelle se manifeste partout avec insistance: dans les médias, dans les lectures de la narratrice, dans la vie des personnages, dans la rue même — comme nous le verrons en évoquant la présence dans le texte de l'acteur Paul Dupuis —, au point où tout dans l'œuvre est susceptible de devenir prétexte au souvenir; au point aussi d'établir une équivalence entre passé et présent.

Les régimes d'historicité, et plus précisément la notion de présentisme, peuvent nous aider à tirer quelques conclusions quant à cette suspension du temps qui est à l'œuvre dans le récit, en montrant qu'elle s'inscrit dans un phénomène de grande échelle. Le terme « présentisme » vise à décrire une crise du temps qui occupe les sociétés occidentales depuis les dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Cette crise du temps, c'est-à-dire un moment où « viennent à perdre leur évidence les articulations du passé, du présent et du futur<sup>8</sup> », l'historien la définit comme celle d'un présent hypertrophié, chronophage, garant à la fois du passé, dont il se fait le gardien et le protecteur, et de l'avenir, dont il se sent responsable. Au cours des dernières

---

8 François Hartog, *Régimes d'historicité*, p. 38. Pour une plus ample définition du présentisme, voir aussi p. 15-16, p. 29 et p. 37-42.

décennies du xx<sup>e</sup> siècle, dans les sociétés occidentales, l'idée qu'à défaut d'être protégé, le passé risque de disparaître caractérise en grande partie le rapport au temps qui découle de cette crise. D'où l'importance de quelques notions fondamentales, comme celles de patrimoine, de mémoire et de commémoration, qui synthétisent l'obsession présentiste pour la conservation et la transmission — éléments qui faisaient défaut au sein du régime moderniste. Depuis la fin des années 1970, au moins, ces notions jouent en effet un rôle clé dans la manière dont sont envisagés le passé et le futur : elles sont le signe d'un passé sans cesse réactualisé, réinjecté dans le présent, et d'un avenir perçu comme incertain, pour lequel il importe de préparer et de transmettre un héritage.

Cette articulation des catégories temporelles qui caractérise le présentisme, avec, en son centre, le présent qui en constitue le maître d'œuvre et la perspective dominante, se retrouve à divers égards dans le texte de Morisset. En essayant de faire de Buies, écrivain somme toute assez peu connu hormis par les spécialistes, une figure majeure du xx<sup>e</sup> siècle, le texte se livre à une véritable surenchère de mémoire qui reflète le rapport au temps de la société à la même époque. Cette volonté de faire le portrait d'une tradition de lecture de Buies et d'illustrer ainsi l'épanouissement de sa mémoire semble constituer la contrepartie de la quasi-absence de mémoire consacrée à l'écrivain. Il faut à cet égard souligner que le texte constitue une commande de la radio de Radio-Canada, qui, en 1999, a sollicité Micheline Morisset afin qu'elle produise une série de dix textes destinés à être lus en ondes afin de mieux faire connaître la figure de Buies aux auditeurs. On a vu que la version imprimée du récit conserve cette vocation et fait de l'écrivain un objet de patrimoine dont l'intérêt ne se limite pas au domaine littéraire, mais concerne l'évolution d'une identité collective. Contemporain de toutes les époques, Buies n'apparaît jamais dans le texte comme une figure du passé, mais trouve toujours à s'incarner, figurativement ou littéralement, dans un présent qu'il semble avoir entrevu à travers ses textes. À la toute fin du récit, Morisset cite longuement l'acteur Paul Dupuis, l'interprète du personnage de Buies dans *Les belles histoires des pays d'en haut*, qui décrit clairement cette image :

Il m'arrive encore aujourd'hui de rencontrer d'aimables personnes qui m'interpellent dans la rue : « Salut Arthur ! », « Bonjour Monsieur Buies, comment ça va Monsieur Buies ? » Je sais bien alors que ce n'est pas l'acteur Paul Dupuis qu'on salue, mais plutôt l'instrument qui rappelle la présence du bon génie d'Arthur Buies qui passe... et repasse... parmi nous. (AB, 192)

C'est cette obsession pour le présent et la réactivation d'une figure du passé afin de se construire un héritage qui font avant tout du texte une fiction présentiste. Les notions de patrimoine et de commémoration fournissent à l'auteure des termes généraux lui permettant d'aborder et de représenter la figure de Buies et, en ce sens, le propos de Morisset s'inscrit tout à fait dans une mouvance dominante au moment de la parution de son récit.

## LE FUTUR ET L'ORIGINE DE LA LITTÉRATURE

Les analyses d'Hartog montrent que la crise présentiste correspond à une vision pessimiste de l'histoire s'observant notamment dans des récits mettant en scène l'avenir, développant le plus souvent un discours morose, désenchanté, voire carrément dystopique. Alors que le régime moderne d'historicité avait durablement associé les notions d'histoire et de progrès — un mariage dont la philosophie des Lumières ou le positivisme du XIX<sup>e</sup> siècle offrent les exemples les plus probants —, cette conception de l'évolution de l'humanité s'est vue écorchée au XX<sup>e</sup> siècle, et n'en a traversé qu'à grand-peine les premières décennies. Aussi, après 1945, l'horizon lumineux que constituait l'avenir avait sans contredit pâli. Cette perception inquiète de l'avenir s'est accentuée par la suite, notamment avec les prises de conscience écologiques, si bien qu'à la fin du siècle, l'idée d'un futur sombre avait définitivement imprégné l'imaginaire historique.

La littérature n'a pas manqué de reconfigurer selon divers schémas narratifs cette articulation des catégories temporelles, en évoquant plus ou moins directement un futur problématique. À plus forte raison lorsqu'il est question de mémoire ou de patrimoine, il n'est pas rare de rencontrer dans des récits de fiction un discours sur l'histoire ou sur le temps reproduisant la structure du présentisme. Parce qu'il envisage le temps dans une perspective strictement littéraire, le texte de Morisset transforme toutefois ce rapport à l'avenir, lequel prend en effet une connotation tout à fait positive, dans la mesure où la littérature québécoise contemporaine est comparée de manière avantageuse au contexte et aux œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle. En traitant l'histoire littéraire sur un mode fictionnel, *Arthur Buies, chevalier errant* s'avance sur le terrain d'une discipline comportant ses règles et sa structure propres, et cet aspect du texte échappe en partie à la grille de lecture présentiste, même si son influence se situe avant tout sur l'articulation des catégories temporelles, et plus particulièrement sur la valeur accordée au futur.

De fait, ce rapport à l'avenir se manifeste clairement dans les passages de l'œuvre où il est question de l'évolution de la littérature québécoise. En témoigne une scène importante, dans laquelle Buies assiste à la remise d'un prix littéraire nommé en son honneur. Sous le coup de l'enthousiasme suscité par cet événement, le personnage décide de rédiger une lettre à l'intention de Geneviève, dans laquelle il dresse une sorte de bilan de l'état de la littérature québécoise qui, comme d'autres passages du texte, est en partie composé d'un collage de ses écrits réels. Le constat de Buies dans cette lettre est sans équivoque : la littérature québécoise est plus dynamique que jamais auparavant, et tout porte à croire que les choses continueront à s'améliorer. On peut noter le décalage qui sépare le regard paternel et bienveillant du personnage et les idées du véritable Buies sur la jeunesse de son temps : amer et pessimiste, l'écrivain était loin de s'enthousiasmer devant le nouveau dynamisme de la littérature canadienne-française, notamment incarné par les poètes de l'École littéraire de Montréal. Au contraire, dans l'un de ses derniers textes, intitulé *Les jeunes barbares*<sup>9</sup>, Buies se montre consterné par la relève, soulignant à grands traits

9 Arthur Buies, *Réminiscences*, t. II : *Les jeunes barbares*, Québec, Imprimerie de l'électeur, 1892, p. 61-110.

les anglicismes et les lacunes stylistiques de plusieurs textes parus dans la revue le *Glaneur*.

Si le texte de Morisset peut poser un constat inverse avec autant d'assurance, c'est parce que l'auteur manipule l'histoire littéraire de manière à ce que Buies en soit à la fois le point de départ et l'étalon. C'est-à-dire que Morisset propose un véritable récit alternatif, allant partiellement à l'encontre des discours savants, et dans lequel Buies est présenté en père fondateur de la littérature nationale — laquelle serait pratiquement apparue *ex nihilo*, grâce à la seule intervention du chroniqueur —, tandis que son œuvre en constituerait l'un des sommets à partir duquel il convient de comparer les nouvelles productions. Sous la plume de l'écrivaine, le personnage se décrit d'ailleurs lui-même comme le principal artisan ayant stimulé l'émergence d'une littérature nationale au XIX<sup>e</sup> siècle :

Certes, l'on a écrit à mon époque et l'on a pu s'enorgueillir d'illustres penseurs [...], mais qu'on ne vienne pas me parler du développement d'une littérature nationale! [...] [J]e n'ai cessé, au fond de moi, non seulement d'espérer qu'un jour s'édifierait une littérature vraiment nationale, mais que je serais reconnu comme celui qui y aurait travaillé. (AB, 180-181)

Cette manière de présenter un écrivain comme le point de départ d'une littérature et d'en faire le jalon essentiel, celui à partir duquel il est possible de mesurer son avancement, n'est pas un procédé unique à l'œuvre de Morisset. Au contraire, les auteurs de l'ouvrage collectif *L'histoire littéraire des écrivains* soulignent que les écrivains traitant d'histoire littéraire dans leurs œuvres effectuent fréquemment ce genre de recadrages autour de certaines figures, ce qui ne manque pas d'engendrer des rapports inédits au temps et à l'histoire<sup>10</sup>. Ces rapports peuvent être à divers degrés indépendants des régimes d'historicité, mais, surtout, ils sont déterminés par les questions qui orientent l'histoire littéraire. La contribution de William Marx à *L'histoire littéraire des écrivains* est particulièrement éclairante à cet égard, puisqu'elle s'intéresse à l'invention de traditions littéraires dans les années 1920 en France. À ce moment, les écrivains d'avant et d'arrière-garde cherchent simultanément à se pourvoir de précurseurs et de modèles afin de justifier des choix esthétiques et idéologiques — l'exemple le plus célèbre demeure le premier *Manifeste du surréalisme*, où une suite de figures disparates est convoquée à cette fin, allant de Dante à Swift, en passant par Shakespeare et Sade. Affirmant que la mémoire et la transmission d'héritages littéraires apparaissent particulièrement difficiles à cette période, Marx met en lumière ces procédés d'appropriation des figures du passé (qui ne sont pas sans rappeler ceux mis en place par Morisset à propos de Buies), telle celle d'Edgar Allan Poe :

Edgar Allan Poe fut l'un des auteurs les plus souvent convoqués dans ce contexte. [...] Cette soudaine prééminence [...] permettait en fait de donner cohérence à une période passablement complexe de l'histoire de la littérature : celle de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. En lieu et place d'une pluralité désordonnée de mouvements juxtaposés

10 Jean-Louis Jeannelle, Marielle Macé et Michel Murat (dir.), *L'histoire littéraire des écrivains*, p. 21-23.

les uns aux autres, la référence commune à Poe faisait ressortir la logique d'un développement continu, de Baudelaire à Mallarmé. [...] On attribua donc à Poe la paternité de toute une tradition<sup>11</sup> [...].

Citant des conférences, des articles et même des thèses de doctorat, Marx retrace les moments forts de la construction de l'image et des œuvres de Poe qui ont fini par être utilisées comme une sorte de fourre-tout idéologique, permettant de justifier jusqu'aux idées les plus banales. Toutefois, la principale vertu de l'œuvre de Poe pour les critiques de l'époque, notamment Paul Valéry, est de constituer une base sur laquelle développer la thèse d'une filiation entre Baudelaire et Mallarmé. Détachant des éléments de continuité entre les deux poètes, la référence à Poe permettait aussi aux partisans de l'avant-garde poétique de revendiquer des racines américaines et ainsi de se couper de la tradition française — comme les romantiques qui, un siècle plus tôt, se réclamaient de Shakespeare pour marquer la coupure avec la tragédie classique française.

## LA TRADITION DE LECTURE

En utilisant Buies comme figure structurante pour le récit de l'histoire littéraire qu'elle met en place, Morisset n'agit pas autrement que les auteurs évoqués par Marx. Son texte s'attaque en effet à une question complexe, taraudant les historiens de la littérature au moins depuis les années 1960, et qui est de déterminer la présence ou non d'une tradition de lecture collective au Québec. De cette question en découlent d'autres, non moins importantes, comme celle des origines de la littérature québécoise ou de ses potentialités — rappelons que, contrairement aux historiens, les auteurs de fiction sont libres d'anticiper ou de formuler des pronostics —, mais aussi celle de son existence à proprement parler, si l'on considère qu'une littérature n'a de réalité qu'à travers sa lecture par une collectivité. Signe que ces préoccupations précèdent et dépassent l'œuvre de Morisset, Georges-André Vachon s'y intéressait déjà à la fin des années 1960<sup>12</sup> en défendant cette idée faisant de la tradition de lecture la condition nécessaire à l'existence d'une littérature nationale. Arguant qu'une littérature peut se définir comme un ensemble organisé par une certaine tradition de lecture et de critique, Vachon considérait que les œuvres « majeures » sont celles qui sont relues à travers le temps, peu importe l'accueil qu'elles ont pu recevoir

11 William Marx, « Transmission et mémoire », Jean-Louis Jeannelle, Marielle Macé et Michel Murat (dir.), *L'histoire littéraire des écrivains*, p. 135-136.

12 Soulignons que, dans une perspective similaire, Jules Fournier défendait, au début du xx<sup>e</sup> siècle, l'idée de la nécessité d'une critique littéraire sérieuse pour faire advenir une littérature de qualité (voir *Mon encrier. Recueil posthume d'études et d'articles choisis, dont deux inédits*, Montréal, Madame Jules Fournier, 1922, 2 vol.). Dans les années 1950, Yves Thériault a aussi abordé cette question en soulignant, parfois durement, les lacunes de la critique au Québec — dans la presse, mais aussi dans les établissements d'éducation —, prônant, sans le formuler ainsi, l'établissement d'une tradition lectorale et académique qui favoriserait un meilleur climat culturel pour les écrivains et le développement de la littérature québécoise. Voir entre autres « Coup de pioche dans notre sol » dans *Textes et documents*, choix des textes, présentation et documentation par Renald Bérubé, Montréal, Leméac, coll. « Documents », 1969, p. 90-95.

à l'époque de leur première parution<sup>13</sup>. À l'époque, Vachon estimait que rien de tel n'existait pour les œuvres québécoises :

«Un ensemble d'œuvres lues et relues.» Mais, ici, relues par qui? J'aimerais bien savoir combien d'exemplaires des *Anciens Canadiens* étaient encore accessibles aux lecteurs québécois avant la réédition toute récente de l'œuvre en format de poche. Et qui donc aura relu, avant la réimpression de 1946, les *Forestiers et voyageurs*, de Joseph-Charles Taché? (J'écris ces noms et prénoms en toutes lettres, les lecteurs du présent ouvrage les ayant certainement oubliés; ou s'ils les ont retenus, ce sera en vertu d'une mémoire bien différente de cette mémoire traditionnelle, par quoi nous savons qui est l'auteur des *Fleurs du mal*, de *Monsieur Teste*, de *La porte étroite*)<sup>14</sup>.

Contrairement à ce que pouvait observer Vachon dans les années 1960, les auteurs de la plus récente histoire de la littérature québécoise soulignent qu'il existe désormais une tradition de lecture au Québec<sup>15</sup>, constituée principalement des œuvres de Nelligan, d'Anne Hébert, de Gabrielle Roy et de Réjean Ducharme, à laquelle on pourrait sans doute ajouter celle de Gaston Miron. Il faut toutefois reconnaître que cette tradition est très circonscrite et surtout très récente, si bien que dans les décennies 1980-1990, il n'existe aucun consensus à ce sujet. Dans un bref article paru en 1994 dans *Québec français*, André Gaulin remarquait par exemple que le système d'éducation n'accordait que peu de place aux auteurs québécois, faisant ainsi entrave à la construction d'une tradition de lecture québécoise. Même si la perspective de Gaulin, alors député à l'Assemblée nationale pour le Parti québécois, n'est pas celle d'un historien de la littérature, ses observations mettent en évidence l'importance de l'école comme vecteur d'une culture littéraire nationale. Paru dans un contexte marqué par les questionnements identitaires, ce bref texte montre également une volonté de mettre à profit la capacité de l'histoire littéraire à véhiculer des récits identitaires et nationaux. Dans le contexte des années 1990, une large part du discours sur l'histoire littéraire — du moins, à l'extérieur de l'université — se concentre d'ailleurs sur ces aspects historiques au détriment des autres facteurs susceptibles d'orienter la discipline, comme les genres, les pratiques ou l'esthétique. C'est notamment ce qu'illustre le texte de Gaulin :

En France, un finissant de lycée sait au moins qui est Montaigne [...]. [De] Descartes à Pascal ou à Molière ou à Racine, et d'eux à Hugo, Lamartine, Balzac, Stendhal, etc., jusqu'à Camus ou Barthes se tisse une tradition de lecture et à travers elle ce qui fait l'esprit national français [...]. Qu'en est-il du Québec? Quelle est notre tradition de lecture, c'est-à-dire que fait lire le réseau scolaire de tous les niveaux

13 George-André Vachon, «Le domaine littéraire québécois en perspective cavalière», Pierre de Grandpré (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec*, t. 1: 1534-1900, réimpression révisée, Montréal, Librairie Beauchemin, 1971 [1967], p. 28.

14 *Ibid.*

15 Voir Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Histoire de la littérature québécoise*, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, Montréal, Boréal, coll. «Boréal compact», 2010, p. 13-14.

qui permette aux Québécois et aux Québécoises de se situer dans la pensée et la sensibilité québécoises <sup>16</sup>?

Parmi les œuvres de fiction abordant ces enjeux, *Arthur Buies, chevalier errant* est assurément la plus explicite, non seulement parce que Buies y assiste au référendum de 1995, mais aussi parce que cet écrivain y est convoqué de manière à mettre en évidence les grands traits de ce que Gaulin désigne comme « la pensée et la sensibilité québécoises », ou du moins l'idée que s'en fait la narratrice :

Geneviève exprime une émotion qui ressemble à de la confiance, la confiance qu'elle a en elle, en ses racines, en les forces vives qu'elle a su déployer après les siècles d'oppression. [...] Ce n'est pas comme à Paris, c'est comme au Québec, c'est comme à Rimouski, c'est là, en plein centre du Café du Moulin à Sainte-Luce, à seize heures un jour de l'an mille neuf cent quatre-vingt-quinze [...]. (AB, 122-123)

Mais Morisset n'est pas la seule auteure de l'époque à s'intéresser ainsi à l'histoire littéraire dans une perspective nationale. D'autres œuvres s'emparent également de figures d'écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle de manière à proposer des réécritures de l'histoire littéraire dans lesquelles la question des origines et la tradition de lecture occupent une place centrale, montrant ainsi qu'un certain imaginaire du temps et de l'histoire se met en place, ou plutôt se fixe à ce moment à travers les œuvres littéraires. Pensons à des textes comme le *Nelligan* de Michel Tremblay, *Le spasme de vivre* d'André Vanasse ou *Le portrait déchiré de Nelligan* d'Aude Nantais et Jean-Joseph Tremblay <sup>17</sup>, qui utilisent le poète comme figure tutélaire de la littérature et de l'identité québécoises. Bien que le récit national qui en découle soit fort différent de celui décrit par Morisset — notamment parce qu'ils font du « sacrifice » de Nelligan, à savoir son basculement vers la folie, l'une des conditions d'émergence de la littérature québécoise —, ces textes effectuent eux aussi, plus ou moins explicitement selon les cas, une relecture de l'histoire littéraire du XX<sup>e</sup> siècle basée sur le poète. Le même phénomène s'observe, toujours avec une même logique et des conclusions différentes, dans des œuvres consacrées à Laure Conan, comme *La saga des poules mouillées* et *La romancière aux rubans*, où la dimension féminine s'ajoute à l'idée de nation. À ces œuvres, il faut en ajouter au moins une autre, elle aussi consacrée à Buies, *Le grand Buies* de Mireille Maurice, d'un style plus près du roman historique et proposant une vision de l'histoire littéraire similaire à celle de Morisset, dans laquelle le chroniqueur joue un rôle de premier plan.

Tous ces textes parus dans les deux dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle ont en commun de proposer de nouvelles périodisations de l'histoire littéraire en se questionnant sur l'origine de la littérature québécoise. À l'instar de Vachon, leurs auteurs semblent en effet se demander comment définir les limites de la littérature nationale

16 André Gaulin, « Avons-nous une tradition de lecture? », *Québec français*, n° 94, été 1994, p. 69-70.

17 Michel Tremblay, *Nelligan. Livret d'opéra*, musique d'André Gagnon, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1990, 90 p. ; André Vanasse, *Émile Nelligan, le spasme de vivre*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Les grandes figures », 1996, 201 p. ; Aude Nantais et Jean-Joseph Tremblay, *Le portrait déchiré de Nelligan*, préface de Jean Royer, Montréal, L'Hexagone, coll. « Voies », 1992, 117 p.

en l'absence d'une tradition de lecture et de critique qui aurait, comme en France, en Angleterre ou en Russie, hiérarchisé les œuvres de manière relativement stable. Pour Vachon, la réponse semble claire : l'expression « littérature québécoise » ne désigne pas (en 1967) un ensemble de textes collectivement reconnus comme importants, valables, significatifs, etc., mais englobe plutôt la « collection matérielle » des œuvres produites sur ce territoire donné. Les textes « littéraires » ne constituent qu'une partie du corpus littéraire québécois ; à leurs côtés se rangent également les récits de voyage (de Cartier, de Champlain...), les relations (des jésuites), les écrits historiques (en particulier ceux de Garneau), les correspondances (comme celle de Marie de l'Incarnation), mais aussi des écrits politiques et des publications tirées des journaux. Les limites de l'histoire littéraire québécoise sont ainsi nettement plus poreuses que celles de la France, où les œuvres ayant un statut similaire (par exemple les lettres de Madame de Sévigné, les sermons de Bossuet, etc.) ne jouent qu'un rôle relativement mineur. C'est ce qui explique, par exemple, qu'Arthur Buies soit considéré comme l'un des écrivains importants du XIX<sup>e</sup> siècle, même s'il n'a jamais publié de textes relevant d'un genre reconnu comme le roman ou la poésie<sup>18</sup>.

Si l'on peut supposer que, pour Morisset et les autres auteurs évoqués précédemment, des textes anciens comme ceux de Cartier ou de Marie de l'Incarnation puissent se situer à l'intérieur des limites de l'histoire littéraire, il semble clair que ces écrits ne relèvent pas du domaine de la « littérature » à proprement parler. Pour ces écrivains, l'émergence d'une véritable littérature nationale se situe quelque part dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, selon une chronologie similaire à celle qui se dégage de plusieurs manuels de littérature québécoise du XX<sup>e</sup> siècle. Les travaux de Karine Cellard à ce sujet montrent en effet comment l'idée d'un XIX<sup>e</sup> siècle fondateur prend forme dès la première version du manuel de Camille Roy, pour se retrouver, avec différentes variantes, dans la plupart des textes didactiques des décennies suivantes<sup>19</sup>. Même en tenant compte des éléments de nouveauté apportés par chaque texte de fiction — les filiations entre Buies et les auteurs de la Révolution tranquille par exemple —, on peut observer la persistance de cette idée qui s'est transmise tout au long du XX<sup>e</sup> siècle et se voit réactualisée à travers les fictions de la décennie 1990 afin, semble-t-il, de contrer le défaut de mémoire qui est toujours le lot de la littérature québécoise.

+

Deux constructions différentes de la mémoire sont donc à l'œuvre dans le récit de Morisset : la mémoire en crise du présentisme et la mémoire littéraire québécoise, laquelle s'avère, dans le contexte des années 1990, tout particulièrement teintée par la question de l'identité nationale. Pour Morisset comme pour beaucoup de ses

---

18 Sur ces questions, on peut consulter notamment Lucie Robert, « La littérature québécoise. "Québécoise", avez-vous dit? Notes sur un adjectif », Karine Cellard et Martine-Emmanuelle Lapointe, *Transmission et héritages de la littérature québécoise*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2011, p. 17-31.

19 Karine Cellard, *Leçons de littérature. Un siècle de manuels scolaires au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2011, 387 p.

contemporains, la définition de cette identité passe par une réécriture de l'histoire littéraire, et plus particulièrement d'un nouveau repérage de ses origines. À partir de l'œuvre de Buies, l'évolution de la littérature québécoise est donc repensée, de sorte que l'œuvre porte en elle une conception du temps qui lui est propre, où les progrès se mesurent par comparaison avec la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Bien qu'il ne soit pas entièrement étranger aux considérations extérieures à la littérature et qu'il reconduise des idées circulant déjà dans les manuels et les ouvrages du XX<sup>e</sup> siècle, l'arc narratif de cette histoire littéraire n'en est pas moins entièrement basé sur Buies et sur les enjeux évoqués dans son œuvre. Si, à travers ce discours sur la littérature, le texte témoigne quand même de la crise du temps présentiste, c'est avant tout parce qu'il emploie des notions et des termes centraux de ce régime pour parler du passé, en ramenant Buies dans le présent, en faisant de lui une figure patrimoniale dont il faut assurer la conservation, et en le plaçant au cœur d'une démarche identitaire.

On pourrait également arguer que le texte de Morisset évoque à plusieurs égards le régime moderne d'historicité, puisqu'en cherchant à retracer la généalogie d'une pensée nationale et en soulignant l'évolution des idées et de la littérature, la narratrice fait en effet de l'histoire du Québec une véritable marche vers le progrès. Cette vision de l'avenir s'opposant fortement au point de vue présentiste, où le futur est plutôt perçu comme une période inquiétante, montre bien la nature complexe du rapport au temps du récit de Morisset. Reposant sur la métaphore foncièrement présentiste d'un Buies toujours *présent* dans la société par le biais de son héritage littéraire et intellectuel, le texte n'en pose pas moins un regard positif sur l'avenir, contribuant à donner l'image d'une société et d'une littérature en constante amélioration.

Ces différentes manières d'envisager le rapport au passé de l'œuvre ne sont pas en concurrence. C'est-à-dire que le présentisme et les enjeux liés à l'histoire littéraire sont inextricablement liés dans l'œuvre de Morisset, et ces perspectives ne se discréditent jamais mutuellement, même si leur conjonction engendre un rapport inédit à l'histoire et une articulation originale des catégories temporelles. Il apparaît néanmoins clair que la grille de lecture que constitue la notion de régime d'historicité doit être adaptée et révisée pour rendre compte du type particulier de discours que représente le texte littéraire et pour éclairer la façon dont il témoigne d'un rapport au temps contemporain.

On peut souligner que, même si Hartog lui-même utilise la notion pour l'analyse de textes littéraires, ses lectures sont avant tout marquées par la perspective historique et ne mettent pas à profit d'outils proprement littéraires. L'une des conséquences de ce biais est d'escamoter en partie ce qui fait la spécificité de chaque mode de représentation du passé. Cette situation découle de la nature même de la notion de régime d'historicité qui permet d'adopter un point de vue très général, en soulignant les points communs de types de discours extrêmement variés. Le coût de cette approche globalisante est toutefois de négliger les caractéristiques particulières d'un texte au profit des traits qui permettent de l'inscrire dans un ensemble. Chaque représentation du passé possède en effet ses propres conditions d'émission, une poétique qui lui est propre et son cadre pragmatique spécifique. Plus particulièrement dans le cas d'œuvres fictionnelles, les représentations du passé sont aussi

un espace de projection où se manifeste l'imaginaire contemporain et où peuvent être reformulées des questions dépassant largement le cadre de la littérature. Toutes ces caractéristiques ont une influence sur la manière dont se manifeste le rapport au temps dans le texte et instaurent une infinité de variations et de nuances dans un régime d'historicité donné.



# LE TEMPS IMMOBILE DU HÉROS CONTEMPORAIN (Fortier, Chen, Huglo)

+ + +

MANON AUGER

Université du Québec à Montréal

Dans une de ses chroniques de *Voix et Images*, Michel Biron souligne que « l'écrivain contemporain aime les "vies minuscules" (Pierre Michon) plus que les vies de héros. Il s'intéresse à cette part de l'humain qui traîne à nos pieds sans qu'on s'en rende compte<sup>1</sup> ». À l'instar de Biron, on ne saurait nier qu'un des grands fondements de la littérature contemporaine (depuis 1980 environ) aura été de donner une voix aux « petits », aux « minuscules », tout autant qu'aux oubliés de l'Histoire, bien souvent des « personnages secondaires » pour emprunter à la perspective de Carl Leblanc dans son récit sur James Richard Cross<sup>2</sup>. Parallèlement à ce phénomène, on ne saurait nier non plus la présence, dans la littérature romanesque actuelle, de personnages qui, dans la foulée des romans minimalistes, sont dits « inactifs, déconnectés, ordinaires voire effacés<sup>3</sup> », ou encore non romanesques ou non fiables<sup>4</sup>. Dans un tel contexte, il semble difficile d'imaginer qu'on puisse encore parler d'une figure de « héros » contemporain — en dehors bien sûr du sens « fonctionnel » qu'on peut donner au mot<sup>5</sup>. En effet, alors que, de façon schématique, le héros romanesque

---

1 Michel Biron, « Il a plu hier », *Voix et Images*, vol. XXVIII, n° 3, printemps 2003, p. 151.

2 Carl Leblanc, *Le personnage secondaire*, Montréal, Boréal, 2006, 245 p.

3 Dominique Raymond, « Brèves. Personnage peu marquant, lecteur peu marqué », *Penser la narrativité contemporaine* [blogue, entrée du 14 mai 2013], en ligne : <http://penserlanarrativite.net/archives/739> (page consultée le 3 décembre 2018).

4 Pour un aperçu des études sur le personnage contemporain, voir entre autres : Michel Biron, « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », *Études françaises*, vol. XLI, n° 1, 2005, p. 27-41 ; Oana Panaité, « Poétiques du personnage contemporain », Françoise Lavocat, Claude Murcia et Régis Salado (dir.), *La fabrique du personnage*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences. Littérature comparée », 2007, p. 499-510 ; Nicolas Xanthos, « Raconter dans le crépuscule du héros. Fragilités narratives dans le roman d'enquête contemporain », Frances Fortier et Andrée Mercier (dir.), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2011, p. 111-125 ; le dossier intitulé « Le roman contemporain au détriment du personnage » dirigé par René Audet et Nicolas Xanthos, *L'esprit créateur*, vol. LIV, n° 1, printemps 2014, p. 1-149.

5 L'acceptation du terme est effectivement double : « Le héros littéraire est le personnage dont la reconnaissance procède à la fois d'une définition fonctionnelle — il est le personnage principal, souvent éponyme de l'œuvre — et d'une caractéristique axiologique — il est celui qui porte [...], défend ou remet en cause les valeurs dominantes de la société. » Florence De Chalonge, « Héros et antihéros », Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, avec la collaboration de Marie-Andrée Beaudet, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 273.

« traditionnel » est celui qui a un caractère hors du commun et qui se démarque par ses faits et gestes<sup>6</sup>, le personnage contemporain aurait certainement du mal à prétendre à un tel statut d'exemplarité, d'autant plus que, en règle générale, il ne le recherche pas vraiment. Plutôt, il apparaît davantage être celui qui incarne l'incertitude du monde et du langage, voire de la narration dans des univers textuels et romanesques de plus en plus fragmentés et éclatés, ou encore celui dont on se moque (et qui parfois s'en moque), ou bien encore, en tant que « personnage secondaire », il est celui qui, bien souvent, subit l'Histoire plutôt que de la faire. Carl Leblanc le dit lui-même avec une touche d'ironie : « Le personnage secondaire ne peut pas faire un *blockbuster*<sup>7</sup>. » Cependant, cette façon de concevoir la figure du héros — au sens « axiologique » cette fois — pourrait être réductrice, reposant trop sur une conception du héros romanesque qui emprunte essentiellement au régime moderne d'historicité tel que l'a défini François Hartog<sup>8</sup>, alors qu'il était encore possible de croire aux grands récits de l'Histoire, de la littérature et des sciences tout comme à leur linéarité et leur chronologie rassurantes, alors qu'il était encore possible, justement, de croire à la grandeur d'un être capable d'imprimer sa marque sur sa société, sur l'Histoire et sur le temps — le Héros étant dès lors l'être du progrès, de l'avant-garde, celui qui se distingue et qui mérite qu'on lui consacre un récit.

Or, si l'individu contemporain et son avatar fictionnel, le personnage contemporain, sont privés des repères, des forces et des certitudes qui motivaient l'individu moderne, sont-ils pour autant dépourvus de grandeur et d'héroïsme ? Ne serait-ce pas, justement, au cœur du chaos, de l'éclatement, de l'incertitude, du vide ou de l'absence qu'ils seraient le plus aptes à révéler leurs véritables forces ? Autrement dit, le personnage contemporain est-il seulement victime de son manque d'envergure et des effets pervers du présentisme (celui-ci l'empêchant de rêver à un quelconque avenir glorieux pour lui-même et ses semblables, englué qu'il est dans un présent trop présent<sup>9</sup>), ou bien n'existerait-il pas encore des personnages capables de susciter l'admiration du lecteur par des gestes héroïques *en minuscule* et qui, ce faisant, mériteraient le statut — même fragile — de héros ? C'est en partant de cette

6 Pensions par exemple à la fonction de « héros » dans le célèbre schéma actantiel de Propp, ou aux héros de la littérature populaire, mais aussi aux « premiers » héros de la littérature du xviii<sup>e</sup> jusqu'au début du xix<sup>e</sup> siècle. Sur le sujet, Isabelle Daunais explique : « En venant au monde, le héros réunit en une seule action son arrivée dans le temps terrestre, et donc la démarcation entre un avant et un après, la singularité et l'exemplarité qui expliquent que cette venue au monde mérite d'être racontée. » Isabelle Daunais, *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal/Saint-Denis, Presses de l'Université de Montréal/Presses universitaires de Vincennes, coll. « Espace littéraire », 2002, p. 31.

7 Carl Leblanc, *Le personnage secondaire*, p. 138.

8 Régime essentiellement prospectif qui « prend forme autour de 1789 » avec la Révolution française et qui perd « de son évidence » autour de 1980 avec, entre autres, la montée des crises écologiques et économiques et les contrecoups des deux Guerres mondiales, nous plongeant alors dans un régime d'historicité présentiste que j'associe pour ma part à l'étiquette « contemporain », qui englobe ce phénomène sans s'y résumer. Voir François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du xxi<sup>e</sup> siècle », 2003, p. 112 et p. 152.

9 François Hartog, *Régimes d'historicité*. Voir également l'introduction du présent dossier : Manon Auger et Marion Kühn, « Expériences contemporaines du temps dans les fictions québécoises », *Voix et Images*, vol. XLIV, n° 2, hiver 2019, p. 7-12.

interrogation et à partir principalement de l'exemple de *Du bon usage des étoiles* de Dominique Fortier<sup>10</sup>, puis d'*Immobile* de Ying Chen<sup>11</sup> et de *La respiration du monde* de Marie-Pascale Huglo<sup>12</sup> que j'aimerais poser l'hypothèse que, si une telle figure existe dans la littérature québécoise actuelle, c'est dans son rapport particulier au temps qu'elle est le plus susceptible de se révéler. D'un point de vue strictement méthodologique, j'aimerais surtout tenter de comprendre ce qui pourrait caractériser le héros « contemporain » en le définissant dans un premier temps par rapport à ce contre-modèle qu'est le héros moderne, non pas tel qu'il a pu réellement exister dans la littérature antérieure, mais tel qu'il se retrouve dans le roman de Fortier, et pour qui l'expérience du temps et de l'Histoire est assurément différente. On verra que c'est dans ce rapport antagonique, qui permet de confronter deux expériences du monde et du temps, qu'un certain héroïsme se révèle, soit celui d'une expérience de « l'immobilité » qu'il s'agira, dans un deuxième temps, de caractériser à l'aide des romans de Chen et de Huglo.

## À LA RECHERCHE DE POINTS DE REPÈRE

Racontant, en alternance, l'aventure désastreuse de l'expédition Franklin à la découverte du mythique passage du Nord-Ouest ainsi que la vie des femmes restées en Angleterre (la femme de Franklin, lady Jane, et sa nièce, Sophia, de qui Francis Crozier, second de John Franklin, est secrètement amoureux), le roman *Du bon usage des étoiles* est d'abord remarquable par son usage de la fragmentation narrative. En effet, il mélange plusieurs modalités énonciatives et plusieurs formes génériques (récit, poèmes, journaux, théâtre, partitions de musique, etc.), entremêlant ainsi les récits et les discours, qu'ils soient réels ou fictionnels, scientifiques ou populaires. Cependant, même si Fortier nous donne à voir plusieurs de ses sources, tant à même la trame romanesque que dans la « note de l'auteur » placée à la toute fin, elle ne cherche pas à asseoir son autorité en tant que romancière de l'Histoire ou à nous faire croire à la vérité de sa fiction. Plutôt, cette exhibition des sources participe, dans une logique tout à fait contemporaine, d'une remise en question de l'Histoire comme récit totalisant, récit objectif, capable de saisir LA vérité dans un récit unifié. Autrement dit, l'éclatement narratif de ce roman donne à voir les archives et les documents comme autant d'artéfacts de l'aventure racontée, mais aussi du mythe qu'elle constitue désormais dans l'imaginaire. En ce sens, le roman de Fortier se situe du côté du roman historique proprement « contemporain » — et non pas du côté du roman historique traditionnel qui, pour emprunter à la distinction proposée par Pierre-Paul Ferland, « entend être jugé entre autres pour la part qu'il donne à son exactitude

---

10 Dominique Fortier, *Du bon usage des étoiles*, Québec, Alto, coll. « Coda », 2010 [2008], 340 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *DBU* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

11 Ying Chen, *Immobile*, Montréal, Boréal, 1998, 155 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *I* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

12 Marie-Pascale Huglo, *La respiration du monde*, Montréal, Leméac, 2010, 165 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LRM* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

factuelle<sup>13</sup>», à sa capacité à rendre l'Histoire vivante tout en respectant le matériau de base. Plutôt, il « va chercher [...] à scander, au moyen d'artifices ludiques, la *fragilité*, voire l'*obsolescence* de ce savoir soi-disant objectif sur lequel les nations fondent leur unité grâce à divers mythes fondateurs<sup>14</sup> ». Ainsi, *Du bon usage des étoiles* se situe à mi-chemin entre l'Histoire et la littérature, mais, comme j'ai tenté de le montrer ailleurs, c'est le jeu littéraire qui prédomine sur l'ensemble<sup>15</sup>.

Par ailleurs — et il s'agit là de la deuxième caractéristique notable du roman —, cette reprise du mythe du passage du Nord-Ouest est appuyée par la réactivation de modèles littéraires anciens, soit le roman d'aventures et le roman de mœurs, eux-mêmes caractéristiques du XIX<sup>e</sup> siècle et ici teintés d'un imaginaire britannique parfois stéréotypé. Cependant, ces modèles, qui appellent l'action et la transformation des personnages au fil du temps et de l'intrigue, se voient contredits par l'épisode historique mis en scène qui, lui, appelle une fin suspendue, peu caractéristique des modèles revendiqués. Ainsi :

[L]a rencontre des genres littéraires à laquelle donne lieu le roman de Fortier ne les dissout pas tout à fait; elle conduit à un mélange narratif singulier où le mouvement, propre au récit de voyage et à l'univers masculin, s'entremêle à l'immobilité du roman de mœurs et de l'univers féminin, jusqu'à se contaminer: les hommes se retrouvent finalement prisonniers des glaces et condamnés à occuper leur quotidien, pendant que les femmes multiplient les déplacements et les activités, compilent les lettres, cartes géographiques, plans et croquis destinés au récit de l'expédition<sup>16</sup>.

Autrement dit, l'action romanesque typique fait place ici à l'absence et au vide, au silence et à l'attente, au blanc et à l'immobilité qui finira tout de même par caractériser les deux volets de l'intrigue — les femmes s'étourdissant davantage qu'elles ne s'engagent dans un réel mouvement, prises qu'elles sont par la circularité du temps qui caractérise l'univers féminin, et cela tant que la présence masculine ne viendra pas s'y inscrire de manière significative (retour de l'expédition et mariage). Bref, c'est l'envers de l'aventure qui est raconté, nous faisant passer du temps historique de la conquête du territoire à un temps suspendu, perdu dans la froideur de l'Arctique et l'insignifiance des salons mondains, nous aiguillant sur un temps de l'absence et de la disparition — cela étant d'autant plus tragique que les quelques traces témoignant de la vie de ces hommes sacrifiés risquent de se fondre à jamais dans le blanc polaire.

Conséquemment, l'aventure, dans ce roman, s'avère surtout introspective, tant du côté de l'exploration que du côté de la société des femmes; c'est à

---

13 Pierre-Paul Ferland, «Un mythe canadien?», *Salon double. Observatoire de la littérature contemporaine*, 14 septembre 2013, en ligne: <http://salondouble.contemporain.info/lecture/un-mythe-canadien> (page consultée le 3 décembre 2018). L'auteur souligne.

14 *Ibid.*

15 Manon Auger, «Tordages de siècles et autres jeux avec l'histoire: quelques nouvelles voix féminines du roman contemporain», *Québec français*, n° 175, juin 2015, p. 90-93.

16 Robert Dion et Andrée Mercier, «Introduction. La littérature québécoise est-elle une insondable nébuleuse?», Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *Que devient la littérature québécoise? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990*, Québec, Nota bene, 2017, p. 22-23.

un « voyage immobile<sup>17</sup> », un voyage à l'intérieur de soi que sont conviés les protagonistes. Chacun doit dès lors tenter de donner un sens à sa vie, même si les éléments qui devaient d'abord lui donner ce sens, comme la découverte du passage du Nord-Ouest ou le mariage pour Sophia, sont un échec complet. Aussi, comme le souligne Josée Marcotte, « l'éclatement textuel et sa narrativité déroutante participent grandement de cette logique éclatée, où les individus représentés cherchent des points de repère », au même titre que le lecteur doit « vogu[er] sur les pages à la recherche de ses propres points de repère, où les éclats textuels incarnent autant de vagues<sup>18</sup> ». Points de repère, ajouterais-je, que les personnages, au contraire du lecteur, ne peuvent trouver qu'en eux-mêmes ou dans les menus objets et menus signes qui les entourent. C'est ainsi, par exemple, que lady Jane, la femme de Franklin, trace des cartes sur lesquelles se retrouvent des « fleuves, montagnes, détroits, lacs et rivières, côtes, îles et péninsules réels ou imaginaires » (DBU, 336), et qu'Adam, un matelot, se lance dans une vaste quête de connaissances livresques alors qu'il est piégé au cœur de l'immensité glaciaire (DBU, 133-136). C'est que, comme le souligne cette fois Mathieu Bélisle, « la romancière conçoit pour ses personnages une horizontalité chimiquement pure [...], à l'intérieur de laquelle ils se verront peu à peu privés de tous les repères qui leur permettent de se définir et de se situer<sup>19</sup> ». D'ailleurs, lorsque les derniers survivants décident d'abandonner les navires, ils voudront emporter avec eux autant d'objets qu'il leur est possible, puisque, au milieu de cet horizon blanc à perte de vue, il s'agit des derniers éléments qui les rattachent au monde connu :

Au fil des jours, Crozier voit s'accumuler, sur la banquise, un invraisemblable bric-à-brac [...]. S'y entassent, baroques, stupéfiants, une foule d'objets dépareillés dont la seule présence au milieu de cet univers de glace est un défi à l'entendement. Passant en revue ces absurdes monticules, il doit étouffer une quinte de rire nerveux, mais il ne peut pour autant se résoudre à ordonner aux hommes hagards et exsangues dont les yeux fiévreux le hantent de laisser derrière eux cet ultime lien qui les rattache au monde qui a été le leur et à l'existence duquel ils tentent de toutes leurs forces de continuer à croire. Ces monceaux de colifichets domestiques sont autant de grigris, c'est l'Angleterre tout entière qu'ils tireront derrière eux, le poids de leur pays dût-il les mener droit à la mort. (DBU, 315)

Tout en demeurant conscient que ces hommes font l'expérience du vertige absolu, on peut se demander s'il est possible de voir dans la situation des divers personnages de Fortier, hommes ou femmes, un écho de la condition contemporaine de l'individu, figé lui aussi dans un présent qui lui accorde toute la place sans pourtant lui en assigner une de façon claire, le condamnant, en quelque sorte, à s'occuper en attendant une transcendance qui n'arrive pas ; un monde où les grands points de repère — tels

---

17 Josée Marcotte, « L'imagination en matière de navigation », *Salon double. Observatoire de la littérature contemporaine*, 23 avril 2009, en ligne : <http://salondouble.contemporain.info/lecture/limagination-en-matiere-de-navigation> (page consultée le 3 décembre 2018).

18 *Ibid.*

19 Mathieu Bélisle, *Bienvenue au pays de la vie ordinaire*, Montréal, Leméac, coll. « Phares », 2017, p. 204.

les grands récits dont parle Jean-François Lyotard<sup>20</sup> — qui permettent de structurer et d’orienter les existences individuelles ont disparu. Dans ce contexte, le véritable héros ne serait-il pas celui ou celle qui est capable de trouver du sens au cœur du vide et de l’immobilité (et *malgré* ce vide et cette immobilité), celui qui est capable de trouver de nouveaux points de repère qui iraient au-delà d’un attachement excessif, voire dangereux, à des symboles devenus désuets? À cet effet, la scène entre Crozier et Sophia, dans laquelle il lui confie que, enfant, il inventait des constellations à partir « d’un vieil ouvrage d’astronomie [...] auquel il manquait la moitié des pages » (DBU, 201), paraît significative, car elle révèle la véritable force de Crozier, capable, justement, de faire preuve d’imagination et d’inventer ses propres points de repère en dehors des données scientifiques et des consensus sociaux — capable de combler les « vides », les pages arrachées. C’est dans le même esprit, sans doute, qu’il s’aménage, à travers l’écriture de son journal, un espace dans lequel il puisse exister pleinement, hors des conventions sociales. Il n’est donc pas surprenant qu’il refuse, lors de leur ultime tentative pour trouver du secours, d’« abandonner au froid des navires désertés [ou encore] au feu [le] cahier qui est [s]on confident et qui [lui] semble parfois être la seule raison qui explique [qu’il n’ait] point encore perdu la raison » (DBU, 318-319). Sans le rendre héroïque, ce sont tout de même ces divers gestes qui font du personnage de Francis Crozier le point de repère essentiel du roman de Fortier.

#### HÉROS MODERNE ET HÉROS CONTEMPORAIN : FRANKLIN ET CROZIER

L’éclatement textuel, symbolisé par les étoiles qui donnent son titre à l’ouvrage, se voit donc contrebalancé tant par le projet narratif basé sur un épisode réel de l’Histoire jalonné de faits chronologiques (départ de l’expédition, trois années de recherche et tribulations de personnages interreliés, échec de l’entreprise par les glaces arctiques, etc.) que par la possibilité pour le lecteur et pour les personnages de créer des constellations qui vont donner du sens à l’œuvre ou aux existences isolées — tel ce « S » que Crozier trace dans le ciel pour séduire sa belle (DBU, 202). Cet éclatement est aussi compensé par l’intervention d’un narrateur omniscient qui n’est pas sans rappeler les romans du XIX<sup>e</sup> siècle et qui, par sa tonalité à la fois ironique, ludique et poétique, donne sa couleur particulière à l’œuvre. Ce narrateur joue plus spécifiquement un double rôle : il brosse, d’une part, un « tableau foisonnant des lubies de la société victorienne<sup>21</sup> » et permet, d’autre part, de départager les héros des anti-héros. Je ne peux ainsi m’empêcher, en grande partie grâce à l’intervention de ce narrateur, de lire également dans le roman de Fortier une forme de critique de la Modernité et de ses idéaux<sup>22</sup>; en effet, comment ne pas voir, dans le drame que constitue l’expédition Franklin, une foi naïve et trop grande dans les progrès de la

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

21 Quatrième de couverture de la première édition [2008].

22 Si, comme le remarque Hartog, « le 20<sup>e</sup> siècle est celui qui a le plus invoqué le futur, le plus construit et massacré en son nom, qui a poussé le plus loin la production d’une histoire écrite du point de vue du futur,

science et dans la marche des empires ? Certes, la préparation de l'expédition ne s'est pas faite à la légère, avec ses navires plus solides que jamais et ses provisions pour trois ans, mais tout cela devient rapidement dérisoire lorsqu'on l'oppose à la nature indomptable que représente l'Arctique — imagée lors de l'abandon des navires évoqué plus haut : « Parmi ces tas s'empilent [des objets qui] tous proclam[ent] avec éloquence la primauté de la civilisation sur la nature sauvage. » (DBU, 315) Ainsi, cette vanité de l'Empire britannique, éminemment moderne, de vouloir conquérir le temps et l'espace, de vouloir trouver en premier le passage du Nord-Ouest, conduit non seulement à un désastre humain, mais empêche au surplus l'Amirauté de tenter la moindre expédition de secours. Face aux suppliques de lady Jane, nous informe le narrateur,

[l']Amirauté ne bronche pas. L'expédition n'est pas en danger ; l'expédition *ne peut pas* être en danger. La fine fleur de la marine britannique n'est pas près de rester prisonnière d'un territoire d'où le premier baleinier venu s'extirpe les doigts dans le nez. Quant aux précédents échecs, si tant est que l'on puisse parler d'échecs, ils sont autant de jalons marquant le progrès de la conquête de ce dernier pan de globe échappant à l'emprise de la Couronne, et il est inconcevable que les erreurs commises au cours des siècles derniers ou des décennies passées soient répétées : indiquant les dangers qui guettent et les écueils à éviter, elles sont, au contraire, semblables à des bouées avertissant de la présence de hauts fonds, garantes du succès de l'entreprise. Il est donc ridicule de songer à dépêcher une expédition de secours. On ne va pas au secours des héros. (DBU, 311 ; souligné dans le texte)

En bref, à travers ce portrait des « lubies » victoriennes, qui se dessine tant sur le plan de l'histoire que sur celui de la textualité même de l'œuvre (exhibition des sources et documents à l'état brut, telle la désormais célèbre recette de plum-pudding), se profile aussi une critique stéréotypée mais efficace de la vanité moderniste, illustrée par « le décalage démesuré entre les exigences d'une entreprise aussi périlleuse [...] et le raffinement victorien que John Franklin a tenu à entretenir, même prisonnier des glaces, décalage certainement responsable en bonne partie de l'échec de la mission<sup>23</sup> ».

Par ailleurs, ce narrateur omniscient, jamais totalement objectif, valorise certains personnages au détriment des autres, jouant ainsi, comme je l'ai souligné, un rôle significatif dans la répartition des héros et des antihéros<sup>24</sup>. Car le thème de la vanité et de l'ego moderniste, en plus de sous-tendre l'ensemble du roman, permet d'opposer différents personnages, mais en particulier sir John Franklin, le capitaine

---

conforme aux postulats du régime moderne d'historicité» (*Régimes d'historicité*, p. 201), le XIX<sup>e</sup> siècle a beaucoup contribué à mettre en place ces idéaux futuristes.

23 Raymond Bock, « Le vieux et le neuf », *Québec français*, n° 175, 2015, p. 96.

24 Mathieu Bélisle affirme pour sa part « qu'il est clair qu'il [le narrateur] a choisi de maintenir la même position de neutralité vis-à-vis de tous les personnages » (*Bienvenue au pays de la vie ordinaire*, p. 202), affirmation avec laquelle je ne suis pas d'accord. Il me semble en effet que la profonde sympathie que l'on éprouve pour Francis Crozier et le matelot Adam est en partie attribuable au fait qu'ils sont exemptés du ton satirique du narrateur auquel aucun autre personnage n'échappe.

et héros historique (celui dont l'Histoire a retenu le nom), et Francis Crozier, son second — personnage secondaire de l'Histoire celui-là. Bien que le respect entre les deux hommes soit mutuel, les divergences s'observent d'abord dans leur personnalité et leurs manières, ainsi que dans leurs échanges et dans leur façon d'appréhender le monde. S'illustre ici aussi un décalage évident : Franklin « est présenté dans le roman comme un noble seigneur au port altier qui, sûr de sa réussite et habité par les exploits de ceux qui l'ont précédé, se comporte sur les mers de l'Arctique comme s'il se trouvait dans quelque manoir de la campagne anglaise<sup>25</sup> », tandis que Crozier est un « personnage discret et sans panache, maladroit en société et sans talent pour le commerce amoureux<sup>26</sup> ». Les divergences entre les deux hommes s'observent ensuite dans la façon qu'a le narrateur de se moquer du premier et d'épargner le second, comme s'ils étaient, le narrateur et Crozier, les deux seules entités du roman capables d'avoir une vue en surplomb sur le monde qu'ils racontent. Finalement, le roman insiste sur leur opposition en mettant en parallèle les journaux des deux hommes, créant là aussi un effet comique qui tend à désavantager Franklin. Ainsi, alors que Crozier peut prendre la parole pour lui-même dans un journal qui occupe d'ailleurs une large part du roman, sir John est beaucoup plus laconique dans son écriture et ne peut noter que les faits, ce qui laisse toute la liberté au narrateur pour saisir l'homme sous un autre angle :

*Terror et Erebus ont levé l'ancre du port de Greenhithe le 20 Mai pour un Voyage entrepris par ordre de l'Amirauté dans le but de découvrir et de naviguer un Passage menant de l'Océan Atlantique à celui du Pacifique. 129 hommes à bord des deux Navires. Les pages qui suivent sont le Journal de bord du capitaine sir John Franklin, Commandant en chef de l'Expédition.*

Satisfait, sir John relut ce qu'il venait d'écrire sans trop se soucier de l'orthographe ou de la grammaire, qui l'avaient toujours passablement ennuyé, mais en y allant de sa plus belle calligraphie. Cela lui semblait une entrée en matière tout à fait convenable, qui se comparait avantageusement à celles des récits de Parry, de Ross et de tous les autres explorateurs qui avaient — malheureusement — échoué là où il entendait bien réussir. Il regrettait certes un peu d'avoir si longtemps attendu avant de prendre la plume, mais il avait été par trop occupé, et puis, leur spectaculaire départ excepté, rien ne s'était encore produit qui méritât qu'on le consignât.

Il avait longuement discuté avec sa femme de la teneur de ce journal de bord qui deviendrait vraisemblablement un document précieux pour les géographes, marins, commerçants, militaires et scientifiques contemporains aussi bien que pour la postérité. [...] De toute manière, dès son retour, lady Jane reprendrait le texte pour le polir phrase par phrase, comme elle avait l'habitude de le faire pour les missives que rédigeait son mari et, avec l'accord de celui-ci, elle donnerait au document ce souffle et cette envergure auxquels on reconnaît les récits des grands découvreurs. (DBU, 23-24; souligné dans le texte)

25 *Ibid.*, p. 201-202.

26 *Ibid.*, p. 202.

Puis, un peu plus loin :

Sir John relut une deuxième fois les mots qu'il avait tracés et il éternua, ce qui fit un petit pâté sur la page. Il songea à retranscrire le tout sur une nouvelle feuille, mais se dit qu'on ne pouvait, que diable, s'attendre à ce qu'un journal rédigé en haute mer, dans des conditions souvent pénibles, voire au milieu d'intempéries redoutables, soit aussi propre qu'une lettre qu'on écrit tranquillement chez soi les pieds devant l'âtre. Il reposa sa plume et fit craquer ses doigts. (*DBU*, 24-25)

On voit bien, dans cet extrait, que c'est davantage le geste symbolique de prendre la parole pour un public qui motive le personnage Franklin que le geste de l'écriture lui-même, comme c'est le cas chez Crozier, plus introverti. Les journaux de Franklin sont d'ailleurs destinés à devenir des documents précieux, dédiés à la fois aux scientifiques et aux grands hommes, tout autant qu'à la postérité. Ainsi, alors que le véritable sir John Franklin est un personnage de la grande Histoire, un héros de la Modernité, il incarne, dans la vision de Fortier, l'Angleterre victorienne dans toute sa magnificence, dans ce qu'elle a de plus éblouissant mais aussi de plus colonisateur et, partant, de plus futile. Autrement dit, en tant qu'homme de la Modernité, le personnage Franklin est incapable de toute véritable introspection ou de la moindre remise en question du monde et du Progrès (entendu ici comme idéologie), ou encore de la moindre ouverture aux autres cultures. Dès lors, il s'inscrit, tout comme il inscrit ses écrits à venir, dans le temps historique, qui est un temps long, futuriste et glorieux, par opposition au temps de l'écriture du journal, qui est davantage un temps court, immobile et intime, qui appartient à l'ordre du privé et dans lequel Crozier excelle.

À l'inverse, Francis Crozier est un personnage modeste, un homme plus simple et plus discret et, surtout, plus disposé à remettre en question l'ordre du monde et sa vision des choses — un homme qui ne s'intéresse pas à la gloire future mais aux nécessités de son présent. Dans ces conditions, il est celui qui est capable de s'adonner à l'introspection et dont le journal permet de préserver un équilibre, même au plus fort de la nuit polaire. Il est également celui qui a le plus conscience de la précarité de leur entreprise, bien qu'il ne puisse réellement intervenir sur le cours de l'Histoire, faute de réels pouvoirs. Il est, ainsi, un éternel second malgré ses qualités évidentes, car Franklin a un avantage indéniable sur lui ; en tant que héros vivant de la Modernité, il a déjà été *mis en récit*, et c'est donc à lui que vont l'admiration et la confiance des Grands comme des Petits, qu'il s'agisse de l'Amirauté britannique ou des marins. Dans son journal, Crozier note :

La mer est calme et les navires sont sûrs. Le *Terror* est mon plus vieil ami, mon seul ami, peut-être, dans ce voyage où je ne peux compter sur la présence de Ross avec qui j'ai franchi les frontières de l'Antarctique et entre les mains de qui j'aurais accepté sans hésiter de mettre ma vie encore une fois. En vain j'ai insisté pour que nous ayons à bord quelques-uns de ces baleiniers qui connaissent mieux que n'importe quel lieutenant de la marine britannique les eaux traîtresses de l'Arctique, braves hommes auxquels on doit la plupart des découvertes de ce pays de glace.

Malheureusement, l'équipage constitué par Fitzjames est à l'image de celui qui l'a choisi : élégant, enthousiaste, sûr de lui, mais cruellement dénué d'expérience. [...] Les plus curieux ne connaissent l'Arctique, Dieu ait pitié de nous, que par ce qu'ils en ont lu dans les récits de Parry et de Franklin, dont ils récitent des passages avec la même ferveur que s'il s'agissait de versets de l'Évangile. Ils sont excités comme des écoliers qu'on amène au cirque. (DBU, 13-14)

Et, un peu plus loin, il ajoute : « La plupart nourrissent [...] une admiration sans borne pour sir John, *le héros de l'Arctique*, dont le récit des hauts faits a bercé leur enfance, *l'homme qui a mangé ses souliers* et, contre toute attente, réussi à survivre seul dans une nature sauvage et hostile. » (DBU, 15; souligné dans le texte) Ce serait donc en grande partie sur la foi aveugle autant dans l'idée de progrès que dans les récits héroïques de Franklin et de ses prédécesseurs que se bâtit la nouvelle mission, d'où, selon la version qu'en présente Fortier (et Crozier), son échec. Cet échec est d'autant plus tragique que le regard de Franklin et de ses acolytes est teinté de préjugés à l'égard de la culture inuite qui représentait pourtant leur unique chance de salut. De ce point de vue, une scène où les officiers discutent « des tares et des mérites des peuples sauvages » apparaît particulièrement ironique. En effet, alors que l'un d'eux déclare que les Esquimaux « ne connaîtront jamais le progrès et continueront pour toujours à arpenter la banquise vêtus de peaux de bêtes alors que nous avons conquis le globe », Crozier, toujours isolé même en groupe, fait remarquer que le fait qu'ils savent survivre dans des conditions hostiles est une preuve de leur ingéniosité, argument que les autres s'acharneront à démolir, stipulant que « la civilisation ne consiste pas à se soumettre aux caprices de la Nature [...], mais à la forcer à se plier à nos besoins, à la maîtriser et à la contraindre » (DBU, 116-122). On peut difficilement faire plus « moderne » dans sa vision du monde...

Ainsi, dans ce roman typiquement contemporain, le héros de l'Histoire et de la Modernité, sir Franklin, est devenu ridicule, il se voit déboulonné, si on veut, de telle sorte qu'il représente un antihéros, un homme vaniteux et fat duquel tout le roman ne cesse de se moquer, jusqu'à sa mort silencieuse et absurde, dans sa cabine. En revanche, Crozier apparaît comme le plus sympathique des protagonistes, en grande partie, comme je l'ai souligné, parce que la narration ne le ridiculise pas, mais aussi parce qu'il est doté d'une certaine sensibilité *contemporaine*; il est celui qui doute et qui est en même temps capable de s'ouvrir aux autres cultures, celui qui est en mesure — comme le matelot Adam qui pense à apporter des tringles à rideaux qui serviront de paratonnerre sur la banquise (DBU, 316) — de donner un sens nouveau aux choses et aux objets, en dehors des catégories convenues, celui qui peut *recycler* les déchets d'un petit pan de civilisation en déroute. Son temps à lui est manifestement le temps court, le temps de l'écriture de soi et de l'immobilité, le présent du récit et de l'histoire qu'il est train de vivre et d'écrire. C'est, pourrait-on dire, le héros de l'aventure immobile, même s'il demeure un héros modeste, incapable de conquérir à temps le cœur de sa belle et encore moins de sauver son équipage de la catastrophe.

Cette dynamique particulière héros/antihéros n'est d'ailleurs pas sans rappeler un grand nombre de fictions biographiques contemporaines, où les figures des grands hommes sont ramenées à de plus petites proportions et où l'homme « ordinaire » se

voit au contraire promu par l'écriture<sup>27</sup>. Ce qui est plus rare, me semble-t-il, est de rencontrer ces deux figures au sein d'un même récit, si bien qu'ici, comme le remarque à juste titre Mathieu Bêlisle, Crozier devient une « sorte de Sancho », « placé dans la position de subalterne, évoluant dans l'ombre (ou dans l'orbite) de son maître », mais c'est en partie par son regard que le monde nous est donné à voir. Pour Bêlisle, le fait qu'il soit « l'homme du commun essentiellement doué pour la vie ordinaire » le rendrait typiquement *québécois*<sup>28</sup>. Pour ma part, je vois essentiellement en lui un personnage tout à fait *contemporain*, justement en raison de ce « grandissement », mais aussi de son rapport particulier au temps et de sa façon d'être en avance sur celui-ci, puisqu'il est le seul capable, par exemple, de déceler les impensés de sa propre historicité, cette dernière n'étant au fond qu'une vision occidentale difficilement exportable :

Les icebergs qui dérivent lentement au large forment un décor mouvant [...]. Ce paysage arctique a ceci de paradoxal que c'est nous, qui le regardons, qui demeurons le plus souvent immobiles, emprisonnés par les glaces, tandis que lui avance, recule, se déploie et se resserre en une continuelle métamorphose, comme s'il était de quelque mystérieuse manière plus vivant que nous. Il me semble impossible, en contemplant ces forteresses de neige et de glace, de ne pas être pénétré du sentiment de sa propre insignifiance, de ne pas se savoir minuscule et superflu au milieu de tant de beauté majestueuse et sauvage. J'ai pourtant du mal à trouver chez les officiers l'écho de ce sentiment, puisqu'ils semblent pour la plupart insensibles à cette nature qui nous entoure, et dont ils ne parlent que comme si elle était quelque animal particulièrement rusé que l'on s'efforce de déjouer et de prendre au piège. Je ne peux m'empêcher de songer aujourd'hui que, s'il y a vraiment un chasseur et une proie en ce pays de glace, c'est bien davantage nous qui sommes le gibier, traqués, pris au piège, aux abois. (DBU, 41-42)

Ainsi, alors que le héros *aurait dû* être Franklin — qu'il l'eût été dans un roman typique de la Modernité si celle-ci n'avait pas échoué dans ce projet grandiose —, Crozier est ici « l'âme du roman », sa sensibilité et sa grandeur, parce qu'il est capable de voir « les failles dans le raisonnement de son chef<sup>29</sup> », mais aussi de concevoir « l'immobilité » tout autant que sa propre insignifiance, sans pour autant en être écrasé ni faire de sa lucidité le lieu d'une supériorité sur les autres personnages, sur la nature et les autres cultures. Dès lors, la conscience de n'être « rien [...] » est encore quelque chose, [...] un repère fragile qui permet au personnage de situer son expérience dans un cadre plus général<sup>30</sup> qui échappe pourtant à ses compagnons.

27 Illustration parfaite du carnaval, selon Blanche Cerquiglini, puisque « les petits deviennent des grands, les grands des petits ». Blanche Cerquiglini, « Quand la vie est un roman. Les biographies romanesques », *Le Débat*, n° 165, 2011, p. 152.

28 Il écrit : « L'œuvre de Fortier ne conduit pas à la découverte du point de vue de Sancho ni ne cherche à l'apprivoiser comme s'il lui avait été d'abord étranger. Ce que cette œuvre révèle, c'est que le prosaïsme comme manière de voir et de sentir constitue, au pays de la vie ordinaire, un *trait acquis*, un trait qu'elle ne sent pas le besoin d'affirmer ou de confirmer, comme c'était le cas chez plusieurs écrivains des années 1960. » Mathieu Bêlisle, *Bienvenue au pays de la vie ordinaire*, p. 203. L'auteur souligne.

29 *Ibid.*, p. 202.

30 *Ibid.*, p. 204.

Sa fragilité même fonde sa grandeur et, à la différence des personnages qu'on dit « déconnectés » ou « plats<sup>31</sup> » qui peuplent la littérature contemporaine française et québécoise, il est capable de porter cette aventure humaine et littéraire jusqu'au bout, de lui insuffler un semblant de sens, tant par l'écriture que par la sagesse qui le guide et en fait le dernier à disparaître. C'est grâce à ce personnage que l'on peut comprendre l'absurde derrière cette tragédie historique.

## IMMOBILES

Il resterait sans doute à déterminer en quoi l'expérience du temps immobile que fait Crozier serait typiquement *contemporaine* et permettrait d'y déceler un certain héroïsme qui s'appliquerait à d'autres figures. À ce sujet, Michel Biron, dans une autre de ses chroniques, parle justement d'un « temps suspendu » propre à nombre de personnages contemporains, temps, dit-il, « à l'intérieur duquel rien jamais ne peut advenir sauf dans les souvenirs ou dans l'imaginaire ». Il ajoute :

En cela, ce sont bien des romans contemporains au sens le plus fort du terme : les personnages y sont soumis à une simultanété qui exclut d'avance tout espoir de durée. Ils ne font pas que marcher tranquillement avec leur temps : ils sont littéralement enchaînés à ce temps trop présent, épais comme un mur<sup>32</sup>.

Dans son étude sur les personnages du roman réaliste, Isabelle Daunais parle elle aussi d'un « temps suspendu et évanescent » qui caractériserait les « héros captifs de la vie moderne<sup>33</sup> ». À première vue, donc, l'expression pourrait être un synonyme, un écho des thèses d'Hartog qu'on trouverait disséminé à travers le roman depuis longtemps, mais ce serait peut-être trop vite faire l'économie des temps intérieurs divers, des rythmes *autres* que certains personnages contemporains parviennent à se créer malgré tout. Car les personnages dont parlent Biron et Daunais n'ont rien d'héroïque, et l'idée d'« immobilité » signifie plutôt, dans mon esprit, que les héros contemporains ne sont immobiles qu'en regard d'un monde qui tourne autour d'eux à une vitesse folle et étourdissante, menaçant sans cesse de les happer. Autrement dit, tandis que les personnages réalistes des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, tels qu'on les retrouvait

---

31 Michel Erman utilise le terme pour parler des personnages de François Taillandier et de Jean Echenoz, entendant par là « qu'ils ne représentent pas un monde mais qu'ils en portent seulement les traces ». Il spécifie par ailleurs : « Ces personnages sont, certes, plongés dans le flux de la vie mais ils se heurtent aux autres et ne pèsent guère sur les événements. On dirait qu'ils considèrent l'existence à partir de l'absence et qu'ils peinent à s'inscrire dans le temps. Antihéros ballottés dans un monde anonyme, ils représentent sans doute en creux une défense contre les angoisses contemporaines liées aux phénomènes de mondialisation des relations et des échanges. Il convient aussi de remarquer qu'ils n'ont pas un langage qui leur est propre et qu'ils rompent, ainsi, avec une des caractéristiques essentielles du personnage de roman au XX<sup>e</sup> siècle. » Michel Erman, « À propos du personnage dans le roman français contemporain », *Études romanes de Brno*, L 24, 2003, p. 168, en ligne : [https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/113335/1\\_EtudesRomanesDeBrno\\_33-2003-1\\_19.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/113335/1_EtudesRomanesDeBrno_33-2003-1_19.pdf?sequence=1) (page consultée le 3 décembre 2018).

32 Michel Biron, « Premiers romans », *Voix et Images*, vol. XXIX, n° 3, printemps 2004, p. 158-159.

33 Isabelle Daunais, *Frontière du roman*, p. 191.

chez Flaubert par exemple, rêvaient à un certain héroïsme qui les distinguerait de la masse et les élèverait — ou leur permettrait de ne pas s’ennuyer ou de ne pas être inquiétés — sans avoir les moyens de leurs ambitions, le personnage contemporain, lui, ne recherche pas cette distinction; il se sait différent, mais ne fait pas de cette différence un signe de supériorité, dans la mesure où c’est cette différence même qui l’exclut du groupe — comme c’est le cas de Crozier, dont la sensibilité ne trouve écho chez aucun autre personnage.

En ce sens, l’héroïne du roman *Immobile* de Ying Chen m’apparaît comme un autre exemple de marginalité qui se caractérise par une forme de résistance à un ordre du temps moderne, imposé par les autres, et qui ne répond pas au rythme intérieur de la protagoniste. Projetée et réincarnée malgré elle dans un monde nouveau, elle en décèle aussitôt les failles :

Horms quelques changements apparents qui ne touchent pas le moi profond [...], j’ai l’impression de n’avoir rien perdu ni rien gagné sur le chemin de mon retour. J’ai perçu le grand mensonge que fabrique la machine de l’histoire. L’illusion collective. Les quelques siècles de vicissitudes racontées dans d’innombrables livres égalent le néant que j’ai traversé en un clin d’œil. Personne ne veut l’avouer. C’est pourtant facile à constater. On aime tant la fiction. On ignore le vide. Tout le monde vient du vide et personne ne s’en souvient. Mais moi j’ai de la mémoire. Je la fortifie en chantant. (*I*, 123-124)

Bien sûr, la narratrice innommée de ce roman n’est pas tout à fait un *alter ego* de Francis Crozier, dans la mesure où elle porte en elle la mémoire de ses vies anciennes et qu’elle est ainsi saturée de souvenirs et de passé (*I*, 119). En revanche, elle se définit entièrement dans son opposition avec le monde moderne, ce monde qui n’est que mouvements, autoglorification, abolition du passé et fabrication artificielle d’avenir. Elle ne reconnaît ainsi plus le monde ancien qui était le sien dans sa vie précédente et le souligne avec une pointe d’ironie et de désenchantement :

Les frustes villages que j’avais l’habitude de traverser [...] ont fait place à des villes prospères. Le triomphe du métal est irrévocable, de même que la défaite de la terre. *Je vois les traces de destruction et l’évidence de la prospérité*. Non seulement le monde tourne, dit-on, mais il avance. L’histoire est une valse où les danseurs ne comptent pas. Alors je chante. Ma voix danse. Elle va et vient. Avance et recule. (*I*, 123; je souligne.)

Qui plus est, le monde moderne s’incarne dans la figure de son mari A..., un archéologue dont la grande force, tel un Franklin, est de ne jamais douter: « C’est un professionnel, un scientifique, il sait exercer son métier de façon impersonnelle, se protéger contre les doutes qui ne cessent d’émerger de sa recherche quotidienne. » (*I*, 58) Ce qu’il attend d’elle, tout aussi ironiquement, c’est qu’elle soit une « femme moderne » qui répond également aux stéréotypes de la féminité moderne poussés jusqu’au ridicule :

La tension devient énorme entre nous depuis que je lui ai avoué mes extractions antérieures, qu'il aurait préféré ignorer. *Et surtout, mon envie de devenir moins femme, de m'élever un peu sur cette échelle infiniment longue qui mène au paradis des hommes.* Il n'arrête plus de faire des commentaires sur ma manière d'être. Son inquiétude est telle qu'il me faut désormais fournir les preuves de ma parfaite pudeur et de mon incontestable féminité, et ce à tout moment et dans toutes les circonstances. Je n'ai plus le droit, pour m'asseoir, d'écarter les genoux. Et quand je prends n'importe quel objet, que ce soit une feuille ou une brique, je ferais mieux de me servir de trois doigts au lieu des cinq. En cas de nécessité, je peux avoir recours aux trois autres doigts de l'autre main — il adore cela — mais jamais davantage. Il me faut surtout manger modérément, parler avec retenue, porter des jupes courtes, faire attention à ma coiffure, en un mot, vivre avec élégance. (*I*, 11 ; je souligne.)

On comprend aisément, ici, que la Modernité est avant tout le temps des « hommes » et que c'est à celui-ci que la narratrice cherche aussi à échapper. D'ailleurs, A... a, comme Franklin, son « grand récit », son mythe fondateur qui lui permet de fonctionner sereinement dans le monde qui est le sien : il s'agit d'un livret généalogique, d'où, bien sûr, les femmes sont exclues (*I*, 9), et qui sert de fondement à sa mémoire et à son identité. Ainsi, alors que la narratrice est sans origine, sans ascendance et sans héritage, A... peut brandir à la face du monde une pléthore d'ancêtres et clamer qu'il appartient au temps long de l'Histoire. Dans ce contexte, si la narratrice ne veut pas réellement se défaire de son passé et de ses souvenirs, même traumatiques, c'est assurément parce qu'elle a le sentiment qu'elle doit expier sa faute (celle commise dans son autre vie, la trahison de son amant), mais aussi parce qu'ils sont, en quelque sorte, sa seule identité, sa seule origine et son seul héritage. Ici, certes, le Moderne s'oppose à l'Ancien, à la vie antérieure et non au contemporain, mais peut-être est-ce justement l'appartenance à des âges différents et le fait de ne pas être de la Modernité pure et simple, réduite à son expression stéréotypée, qui donneraient son caractère original au héros contemporain ?

Dans cette optique, le personnage de Mrs Greens dans *La respiration du monde* de Marie-Pascale Huglo apparaît lui aussi comme une héroïne de la résistance à la Modernité. Dans ce roman en « mode mineur », tout repose en fait sur la capacité de cette vieille femme à faire tenir — littéralement et symboliquement — le cottage qu'elle a transformé en pension à la mort de son mari, alors même que le village côtier où elle vit a été abandonné et que sa fille Elisa a déserté. Nous sommes cette fois dans un monde de l'entre-deux, sans repères temporels précis, mais il s'agit tout de même d'un monde « contemporain » où les ruines et les débris sont présents partout (sur la côte comme à la ville [*LRM*, 52], « là où ça se passe ! » [*LRM*, 48]), avec un passé qui ressurgit sans cesse dans la mémoire de la vieille femme, un présent inquiet dans lequel il faut se réfugier et un futur plus qu'incertain : « Aujourd'hui âme du logis, demain elle ne serait plus rien. » (*LRM*, 66) Le drame de cette vie de femme abandonnée est minuscule, le seul rêve qu'elle se permette étant de réunir la communauté du cottage autour d'un ragoût qu'elle a longuement préparé — ce qui n'arrivera finalement pas. Cependant, son héroïsme se dessine paradoxalement dans sa force de résistance aux vents violents, dans sa capacité à s'adapter à la vie rude et à tenir tête

en quelque sorte à la modernité envahissante qui voudrait bien la voir disparaître, et cela sans jamais céder à la mélancolie ni à un immobilisme total :

Mrs Greens faisait corps avec les pierres, les poutres, les planches. De s'être enracinée ici — elle pourtant née ailleurs — la prenait à la gorge quand le tapage de la tempête approchante secouait les murs, l'atteignait dans sa chair, pénétrait jusqu'aux os. Mais à sa porosité de vieille souffrant de symbiose aiguë avec le monde autour, ballottée entre émerveillement et anxiété selon le temps, l'état, la lumière, à ces fluctuations faisant de sa vie une modulation infinie de gestes, d'inflexions de voix et de bruissements variables dont elle ne se lassait pas, à tout ce menu va-et-vient correspondait une exaltation excessive quand, passé le cap de la peur, montait l'envie de danser, de se jeter dans le vent comme elle se jetait, enfant, dans la gueule de la nuit. (*LRM*, 91)

Dans ce roman, le contraste entre « l'ordinaire » et la nature sauvage (le paysage à la fois âpre et familier qui a façonné cette femme et qui reprend de plus en plus ses droits) met en relief la beauté et la richesse de la vie intérieure des personnages ainsi que celles des gestes familiers, répétitifs, qui sont comme la « respiration du monde » — mouvements souvent imperceptibles mais nécessaires, telle « la cime des grands pins du presbytère en ruine » (*LRM*, 9) qui oscille au gré de cette respiration. Ici aussi, la nature a refusé de se laisser dompter, de se plier à « nos » besoins, et Mrs Greens, tout comme Crozier, est la dernière survivante au milieu des ruines.

En somme, le *héros contemporain* pourrait bien être celui qui, en quelque sorte, se construit tout seul, avec quelques débris de mémoire et de signes, non pas parce qu'il tourne le dos à la famille et à l'amour, mais bien parce que c'est sa condition, d'être seul, de n'avoir que lui-même pour seule ressource et seul point de repère, lui-même et sa capacité d'introspection, sa capacité à remettre en cause l'ordre du monde et l'ordre des choses, sa capacité à réinvestir les signes autrement, à les *recycler*, et à faire preuve d'*imagination*. Ce héros, en revanche, n'est pas héroïque au sens traditionnel du terme, surtout que la vie et le destin se jouent souvent de lui et qu'il a très peu la possibilité d'agir sur le monde. C'est pourquoi, me semble-t-il, son temps est celui de *l'immobilité*, mais d'une immobilité physique ou symbolique à laquelle il oppose toujours le mouvement de son esprit, de ses mains ou encore de sa plume — il se différencierait ainsi des personnages littéralement immobiles, tels ceux de Jean-Philippe Toussaint en France<sup>34</sup>. De même, si l'individu moderne (ou l'un de ses prolongements, le personnage réaliste) avait perdu ses repères, c'est que son individualité ne comptait pas tellement face à la marche de l'Histoire et du Progrès (« L'histoire est une valse où les danseurs ne comptent pas », dit la narratrice d'*Immuable*), sauf s'il arrivait justement à imprégner sa marque sur cette Histoire. Pour l'être contemporain, cette échappée n'est plus réellement possible quand elle

---

34 Le personnage de *La salle de bain* (Paris, Éditions de Minuit, 1985, 122 p.), par exemple, qui décide, sans raison, de vivre dans sa baignoire ou encore celui de *La télévision* (Paris, Éditions de Minuit, 1997, 269 p.) qui « se condamne à l'immobilisme en confondant son existence avec celle du tube cathodique » (!); voir Oana Panaité, « Poétiques du personnage contemporain », p. 507.

n'est pas tout bonnement dérisoire; le culte du présent, le « triomphe du métal » sur la terre, l'emprise de l'immédiat, les succès éphémères et la succession constante des images (ou bien métaphoriquement: la neige et la glace, la ville, le vent) effacent sans cesse ses traces et lui font douter de sa propre présence et de son identité.

Là où ce personnage triomphe, cependant, c'est dans sa fidélité à lui-même et dans les actes de résistance qu'il oppose aux bêtises d'une modernité sans jugement et aux héros qu'elle se donne. C'est dans sa capacité à se rendre réellement présent au monde qui est le sien, à faire corps avec lui, à constater les failles de son régime d'historicité et à trouver de nouveaux points de repère dans un monde désormais vidé de sens. Il écrit ou invente des constellations, comme Crozier, ou bien il chante comme la narratrice d'*Immobile* dans l'espoir d'être entendu, ou bien encore il habite son temps immobile en occupant ses mains comme Mrs Greens (« Tant que ça ne m'empêche pas de vaquer », dit-elle lorsqu'elle est prise de vertiges [LRM, 81]), en emplissant le quotidien de menus faits et gestes qui lui permettent de *tenir* — littéralement et symboliquement. Ce faisant, il n'est sans doute pas faux de voir dans ces caractéristiques que j'attribue au héros contemporain des traits du présentisme tel que l'a défini Hartog, mais il s'agit à coup sûr d'un présentisme conscient de lui-même, qui cherche des solutions dans l'écoute intérieure, la fidélité à soi, ainsi que dans le récit qu'il peut fournir du monde, aussi minime soit-il — ce serait alors le versant plus positif de cette « immobilité » et de cet « effacement » que plusieurs commentateurs de la littérature actuelle remarquent. Sur le sujet, Daniel Letendre suggère que le personnage contemporain se définit désormais moins par son agir que par sa prise de parole. Il propose: « Celui qu'on croyait inapte à s'engager dans le monde s'est plutôt décidé à le raconter<sup>35</sup>. » Dans ces conditions, ajouterais-je, il s'ancre dans le présent de l'écriture et de la parole, seuls points de repère pensables, même si ce présent menace autrement de l'écraser; il s'obstine aussi à laisser des traces qui, même insignifiantes, témoignent de sa présence dans un monde hostile. Et ce serait peut-être, finalement, dans le sacrifice que ces personnages doivent faire d'eux-mêmes pour que la marche du monde continue que quelque chose d'héroïque se dessine véritablement. La narratrice d'*Immobile* accepte ainsi que son immobilité physique soit la cause de sa destruction :

Je préfère traîner mes jours indignes et vains, dans les ténèbres de la mémoire, loin de lui, loin de tout espoir de guérison, afin que tout s'achève naturellement. Alors je reste là, immobile et sans défense. Comme un rocher. Un rocher parmi d'autres que la ville décidera de réduire en poussière pour quelque cause urgente, et sans doute grandiose. (I, 155; je souligne.)

Car, ne l'oublions pas, notre contemporain, tout irrigué de présentisme qu'il soit, est encore, malgré tout, « brutalement moderne<sup>36</sup> »: il croit encore dans la marche des

35 Daniel Letendre, « La révolte du personnage. Narration et résistance chez Chloé Delaume et François Bon », *Temps zéro*, n° 9, 2015, § 4, en ligne: <http://tempszero.contemporain.info/document1232> (page consultée le 3 décembre 2018).

36 Expression que j'emprunte à Samuel Archibald, « La Tchén'ssâ, les régions et moi. Entretien de Samuel Mercier avec Samuel Archibald », *Québec français*, n° 175, 2015, p. 99.

empire et du Progrès, en la soumission intempestive et déraisonnée de la Nature, en l'homogénéisation des cultures ; il promeut l'individualité sans chercher pour autant le bien-être des individus, l'humanisme perdant toujours du terrain. Dans ces conditions, sans doute sommes-nous tous *immobiles*, voués à la disparition dans un monde qui tourbillonne sans cesse, mais nous pouvons encore résister chacun à notre façon. Créer nos propres rythmes plutôt que de s'étourdir, ou encore faire de Francis Crozier et de Mrs Greens des héros dignes d'être racontés.



+ + +

ÉTUDE

+ + +



# LA STRUCTURE FAMILIALE COMME REMPART

Entrée et sortie de l'ironie  
dans *Les maisons* de Fanny Britt

+ + +

JULIEN ALARIE

Université de Montréal

« Je me risque à un genre de plaidoyer pour l'ambiguïté<sup>1</sup> », s'écrit Fanny Britt dans *Les tranchées* (2013), essai sur la maternité et le féminisme qui entremêle anecdotes légères et témoignages saisissants. Celle que l'on a d'abord connue comme traductrice et scénariste réfléchit, dans ce petit ovni littéraire, à la pression exercée sur les femmes pour qu'elles réussissent en tant que femme, mère, travailleuse, et tout ça, en affichant un large sourire. En discutant avec d'autres femmes issues du milieu littéraire, Fanny Britt, elle-même mère de deux enfants de deux pères différents, expose une maternité ambiguë, loin d'être nécessaire, encore moins parfaite, une maternité empreinte de doutes, de remises en question, d'envies-de-sacrer-son-camp-à-l'autre-bout-du-monde. Désireuse de montrer, tant par la voie de l'essai que du récit, l'envers plus sombre d'une condition de mère toujours glorifiée, Fanny Britt met en scène dans son premier roman, *Les maisons*<sup>2</sup>, publié en 2015 au Cheval d'août, une mère « rattrapée par la sévérité, le jugement et l'intransigeance<sup>3</sup> ». Tessa est une agente immobilière, mariée à Jim, un musicien, avec qui elle a trois enfants : Philémon, Boris et Oscar. Tous les cinq mènent une vie rangée dans leur maison du Mile-End. Le roman est celui d'une mère et épouse choyée, bien entourée, mais qui ne peut se résoudre à en profiter. En fait, Tessa est l'archétype même de cette femme assujettie aux impératifs de performance et d'excellence que regrettent Fanny Britt et ses acolytes dans *Les tranchées*. Grâce au découpage des *Maisons* en quatre parties, qui correspondent à des années distinctes dans la vie de Tessa<sup>4</sup>, Britt montre qu'un tel asservissement est inhérent à la narratrice, qu'il la définit en quelque sorte.

---

1 Fanny Britt, *Les tranchées. Maternité, ambiguïté et féminisme, en fragments*, Montréal, sous la direction de Marie-Claude Beaucage, avec la collaboration de Madeleine Allard, Alexia Bürger, Annie Desrochers, Alexie Morin, Geneviève Pettersen et Catherine Voyer-Léger et les illustrations d'Isabelle Arsenault, Atelier 10, coll. « Documents », 2013, p. 13.

2 Fanny Britt, *Les maisons*, Montréal, Le Cheval d'août, 2015, 222 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LM* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Le soulignement dans les citations est toujours de Britt.

3 Fanny Britt, *Les tranchées*, p. 39.

4 Les quatre périodes temporelles autour desquelles s'organise *Les maisons* sont les suivantes : 1982, alors que Tessa a quatre ans, 1993, 2004 et 2015. Le « récit premier » se déroule en 2015 ; la narratrice évoque les autres époques par le biais d'analepses.

Le récit de Fanny Britt est en parfait accord avec l'air du temps en ce qu'il est « indécidable ». L'indécidabilité narrative consiste dans la propension d'un récit à préférer, « à toute position [...] dominante », « la posture contingente, mouvante, volontiers paradoxale<sup>5</sup> ». Pour les écrivains de telles œuvres, toute certitude est suspecte. Refusant la linéarité, ils procèdent à une confusion délibérée qui n'épargne aucune composante de la diégèse. L'indécidabilité est immédiatement repérable dans *Les maisons* sur le plan de la forme. La récurrence des passages en italique qui interrompent le récit, qui est alors tiraillé entre le récit premier (le quotidien de Tessa) et cette mise en abyme (la voix intérieure de Tessa), en est un premier indice. Cette scission de la voix énonciative provoque une ambiguïté caractéristique des récits indécidables. Le brouillage qui s'opère par la fragmentation du récit en quatre périodes temporelles entrecoupées d'ellipses témoigne également de la « posture mouvante » des *Maisons*. L'indécidabilité détermine l'impossibilité d'une « approche constituée du Sujet<sup>6</sup> », dont l'identité s'écroule sous le poids de cette action continue. Tessa se dévoile au lecteur dans toute sa fragilité, rejoignant dès lors ce primat des identités fuyantes qui fait loi dans la littérature contemporaine : « [L]e monde ne se présente plus comme une totalité intelligible [...], en même temps, le sujet, model[é] par la fragmentation du monde, éclate sous la pression de [...] l'hétérogénéité<sup>7</sup>. »

L'ironie postmoderne est indissociable « de l'indécidabilité, de l'ambiguïté, de la polysémie et du paradoxe<sup>8</sup> ». Elle s'appuie sur le présupposé que le monde contemporain est absurde et incertain. Profondément autoréflexive, elle est la « conscience lucide qui constate le chaos en planant au-dessus du monde<sup>9</sup> ». En induisant une telle distanciation, l'ironie postmoderne instaure « une fracture interne et nécessaire de la voix auctoriale<sup>10</sup> » : les personnages marqués par une telle ironie cherchent à s'extraire des situations et à les commenter, en versant le moins possible dans le pathos. Cette conscience accrue ne signifie pas pour autant que les personnages contemporains retrouvent l'ordre ; bien au contraire, ils observent, impuissants, en retrait, le désordre qui les entoure. L'ironie constitue la prise de conscience d'un monde où l'indécidabilité est inévitable. Ces deux concepts, qui ont partie liée, ont été régulièrement convoqués pour appréhender le corpus contemporain français, notamment les œuvres publiées chez Minuit. L'ironie de Jean Echenoz, de Jean-Philippe Toussaint et d'Éric Chevillard n'est plus à prouver : elle fait consensus. Plus rares,

5 Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables*. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2008, p. 222.

6 *Ibid.*

7 Jia Zhao, « L'ironie dans le roman français depuis 1980 : Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly », *Intercâmbio*, vol. VI, n° 2, 2013, p. 162. Dans son article, Zhao s'attarde sur ce trait ironique qu'est la « légèreté méditative », attitude impassible qui se déploie le plus chez les narrateurs minuitards.

8 *Ibid.*, p. 169.

9 *Ibid.*, p. 167.

10 Alexandre Gefen, « Compassion et réflexivité : les enjeux éthiques de l'ironie romanesque contemporaine », *Fabula. La recherche en littérature*, en ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document1030.php#tocto1n1> (page consultée le 1<sup>er</sup> février 2019). L'ironie contemporaine, telle que la conçoit Gefen, est indissociable d'une forme de distance : elle est « l'ouverture d'une option herméneutique de réserve, d'une possibilité de distanciation ».

toutefois, sont les études sur l'usage de ces concepts dans la littérature québécoise contemporaine. Il s'agira ici de remédier à cette carence en montrant, à l'aide des outils herméneutiques que sont l'ironie postmoderne et l'indécidabilité, l'originalité de la démarche de Fanny Britt.

La posture ironique dans *Les maisons* est offensive : véritable danger, l'ironie assaille la narratrice et la prend à la gorge comme un bourreau impitoyable et infatigable. Tessa pose un regard extrêmement critique sur ses moindres faits et gestes. Le traitement de l'ironie constitue en ce sens un renversement par rapport au discours généralement tenu à l'endroit du procédé. Régulièrement assimilée à un mode de défense et à l'idée d'une délivrance, l'ironie est définie tantôt comme une « forme de protection<sup>11</sup> », tantôt comme un exutoire. Pierre Schoentjes, qui s'est notamment intéressé au pouvoir de séduction ironique, décrit le procédé comme « le plus solide des abris<sup>12</sup> ». Pour le chercheur, l'ironie permet de réaliser une communion des esprits : il cite d'ailleurs Wayne Booth, qui voit en ce procédé « une danse intellectuelle qui rapproche les hommes<sup>13</sup> ». Il fait de l'ironie une « stratégie efficace » pour charmer par le truchement de la « dissimulation » et du « jeu sur l'implicite<sup>14</sup> » : son usage est indissociable, pour le critique, d'une forme de subtilité calculée. Dans *Les maisons*, pourtant, l'ironie impose un régime de terreur, ne repose pas sur les non-dits et n'a rien d'un léger jeu d'esprit ; elle est catégorique, omniprésente et n'entend pas à rire. Elle ne cherche ni à plaire ni à faire profil bas ; c'est par la voie du martèlement et du harcèlement qu'elle prend racine et se propage. La conscience critique de la narratrice n'est pas maîtrisable. Bien au contraire, la lucidité exacerbée de Tessa la prend d'assaut, la harcèle, au point où elle devient, paradoxalement, la source d'une plus grande confusion. L'ironie n'a absolument rien d'un procédé dont se servirait la narratrice pour se prémunir contre le danger ; elle constitue le danger.

L'ironie de la surconscience et de l'autocritique cède pourtant sa place, dans quelques passages, à des « moments-voilà-peut-être-tout-ce-qui-existe-désormais<sup>15</sup> », qui ont tous en commun la structure familiale, sorte de rempart. C'est par la voie de l'intimité, de la proximité, que la narratrice, autrement tourmentée, parvient à « laisser se déployer la vie, cette vie qui fait parfois si bien les choses<sup>16</sup> ». Cette sortie momentanée de l'ironie est indispensable à Tessa, qui est partout ailleurs aux prises avec une ironie délétère. *Les maisons* comporte donc un mouvement double : nous commencerons par caractériser les stratégies ironiques qui y sont déployées avant de voir de quelle façon la narratrice parvient, le temps de quelques passages, à les évacuer.

---

11 Pierre Schoentjes, « La séduction de l'ironie », Mustapha Trabelsi (dir.), *L'ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2006, p. 297.

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*, p. 296-297.

15 Fanny Britt, *Les tranchées*, p. 83.

16 *Ibid.*, p. 52.

## RETRAIT D'UN MONDE EN RUINE

Tessa ne mène pas une existence que l'on pourrait qualifier d'exceptionnelle, encore moins de tragique. Elle est pourtant rongée par les doutes et les hésitations: elle remet en question chacune des situations, même la plus banale. Pour reprendre la métaphore immobilière, il y a discordance entre la façade du personnage et son intérieur: le fait que Tessa ait tout pour se réjouir ne la prémunit pas contre le doute généralisé qui est le lot de l'ironie contemporaine. Dès *l'incipit*, la narration est farcie de phrases interrogatives. La narratrice, consciente du chaos postmoderne, s'avoue toutefois incapable de l'appréhender. Jamais certaine de l'effet que produisent sur elle les événements, elle multiplie les formules oxymoriques. En parlant de l'irruption inattendue de Francis, Tessa emploie le syntagme «merveilleusement tragique<sup>17</sup>», agencement antagonique qui rend bien son incapacité à se camper dans l'un ou l'autre rang: la venue de Francis est-elle merveilleuse? Tragique? Même constat quand Tessa se décrit comme une «bienheureuse noyée» (*LM*, 23) ou raconte «le mépris douillet» (*LM*, 23) qu'elle inspire aux autres: toujours dans l'entre-deux, la narratrice indécidable de Fanny Britt se laisse envahir par l'incertitude. La récurrence de l'adverbe de doute «peut-être», souvent positionné en fin de phrase, contribue aussi à rendre vaine toute esquisse de stabilité. Dans la grande majorité des cas, la suite du récit révèle que les suppositions de la narratrice sont infondées. Pensons au simple malaise d'Oscar, probablement attribuable à un excès de sucre, qui devient, dans la tête de Tessa, «peut-être une encéphalite», avant que ses pensées déboulent: «S'il fallait perdre Oscar, comment survivre?» (*LM*, 35) La forte propension à la nostalgie de la narratrice a pour effet de la «cloue[r] au divan» (*LM*, 142) et de la laisser se vautrer dans son état de pauvre victime. Incapable d'affronter les déceptions, qui la rendent «infirme de lâcheté et de frayeur» et la font «fumer comme un pompier» (*LM*, 142), Tessa choisit la voie de l'apitoiement.

La narratrice de Fanny Britt bat en retraite le plus souvent et devient mal à l'aise en société, préférant l'isolement aux mondanités. Ainsi refuse-t-elle, pour célébrer l'embauche de son époux Jim au sein de l'orchestre, la venue de leur groupe d'amis. Tessa avoue, à deux occasions, être une personne «désagréable» (*LM*, 13; 21). Cette noirceur de la narratrice, qui justement trouve «l'obscurité étrangement amicale» (*LM*, 125), est concrétisée dans le roman par une formule improbable: «Il fait beau. J'haïs ça.» (*LM*, 112) La narratrice, acariâtre, enchaîne les réflexions indignes. Désireuse de ne pas ébruiter les pipis au lit d'Oscar, elle s'imagine, à l'occasion d'une activité-bénéfice organisée à l'école, devoir mentir aux parents inquisiteurs des autres élèves, réflexion qui prend rapidement une tournure aigre:

Je serais alors forcée de leur sourire de toutes mes dents (plombées) et de mentir, c'est vraiment occasionnel (ce ne l'est pas), ou alors de tirer sur les chevelures striées d'un faux roux qui ne trompe personne, jusqu'à ce qu'elles ressemblent à ces poupées désolées auxquelles on a coupé la tignasse, la tête pleine de trous, à l'image de leur esprit. Je suis un être désagréable... (*LM*, 21)

17 Fanny Britt, *Les maisons*, p. 23.

Faire preuve d'amabilité représente très certainement un défi pour la narratrice, qui est constamment sur le point de s'écrouler d'épuisement. Tessa est souvent forcée de faire ceci ou s'efforce de faire cela : elle n'agit jamais de façon complètement naturelle, spontanée. Même prendre un appel téléphonique semble requérir un effort surhumain de sa part : « Le téléphone n'arrête pas de sonner. Il faut fouiller, le trouver au fond du sac, répondre. » (*LM*, 117) Les syntagmes de l'énumération sont présentés comme autant d'étapes complexes que Tessa doit accomplir. En proie à une ironie qui serait un malaise, Tessa progresse dans la vie avec peine et est alors condamnée à effleurer le réel.

## REFUS DU PATHOS ET AUTORÉFLEXIVITÉ

La narratrice est celle qui regarde plutôt que celle qui ressent. Quand l'émotion se fait un peu trop envahissante, Tessa tend à s'échapper, à se recroqueviller sur elle-même ou à évacuer par l'usage du coq-à-l'âne ses sentiments oppressants. Ayant fait la connaissance d'Évelyne, qui est atterrée par sa rupture d'avec Francis<sup>18</sup>, la narratrice s'interroge : « Qui renonce à une femme pareille ? Je me garde de le dire à Évelyne, je ne veux pas que les larmes reviennent. J'ai promis aux garçons une lasagne, et il ne reste plus de farine pour la béchamel. » (*LM*, 15) La narratrice évite de peu l'émotion, y substituant une considération d'un prosaïsme absolu : c'est par l'évocation d'une béchamel qu'elle esquive les larmes, ravalant l'émotion d'Évelyne et la sienne, du même coup. Quand ce n'est pas une association d'idées inattendue, c'est carrément un changement de chapitre qui permet à la narratrice d'étouffer le pathos. Si Tessa refuse ainsi de partager ses émotions, c'est parce qu'elle a peur de paraître faible : « [I]l y avait des limites [...] à ne pas franchir si je ne voulais pas être prise en pitié. » (*LM*, 170) Perçue négativement par la narratrice, l'expression authentique des sentiments lui est le plus souvent inconcevable : « Quand on en parle, les choses deviennent réelles, et révèlent leur ridicule. » (*LM*, 114) Si l'ironie est bel et bien ce rejet de l'émotion, cette « tendance naturelle à échapper au pathos<sup>19</sup> », il semblerait qu'elle soit l'un des traits saillants de la narratrice, voire une valeur qu'elle revendique. Après tout, « [s]a mère [lui] a toujours dit que l'ironie et le sarcasme étaient des signes d'intelligence » (*LM*, 85). Il apparaît en effet qu'un tel refus de l'émotion est nécessaire à la narratrice, peut-être même génétique :

Je lui promettrais [à sa mère] de l'aider à peindre le banc dimanche. Nous pourrions aller manger une crème glacée après et, surtout, je lui dirais que personne n'était

18 Francis était le copain de Tessa lorsqu'elle était au début de sa vingtaine. Leur rupture, de laquelle Tessa ne s'est jamais entièrement remise, est le principal sujet du passage consacré à l'année 2004. Dans le cadre de ses activités professionnelles, Tessa rencontre Évelyne, qui vient de se faire larguer. Très tôt, Tessa apprend que l'homme qui a abandonné Évelyne est en fait Francis, qu'elle n'a pas vu depuis plusieurs années. Leur réunion est source d'excitation.

19 Jean Echenoz, « La réalité en fait trop, il faut la calmer », propos recueillis par Jean-Baptiste Harang, *Libération*, 16 septembre 1999, en ligne : [https://next.liberation.fr/livres/1999/09/16/la-realite-en-fait-trop-il-faut-la-calmer\\_283385](https://next.liberation.fr/livres/1999/09/16/la-realite-en-fait-trop-il-faut-la-calmer_283385) (page consultée le 1<sup>er</sup> février 2019).

aussi fort qu'elle. Je ne l'ai pas fait. C'était le milieu de la nuit et, de toute façon, cette famille n'en était pas une de sentimentaux. (LM, 104)

Rejetant le plus souvent le pathos, parce que c'est ce qu'on lui a montré à faire, la narratrice de Fanny Britt dans *Les maisons* fait comme tous ces personnages indécidables qui, « pour dire le réel d'aujourd'hui, [...] préfèrent se placer à côté<sup>20</sup> ».

Les passages en italique, plus ou moins nombreux selon l'époque, comportent une forte valeur autoréflexive et par là même ironique. Interrompant l'histoire pour mieux s'extraire d'elle-même et se jauger, la narratrice de Fanny Britt suit un « chemin ultra-lucide<sup>21</sup> » jusqu'aux confins de la folie. Les fragments en italique cèdent la parole, dans cette construction délibérée, à une voix intérieure pessimiste et défaitiste. Cette voix, supérieure à celle de la narratrice dans la hiérarchie textuelle, est profondément ironique. Les passages démarqués typographiquement sont formulés comme autant de réponses aux doutes de la narratrice. D'ailleurs, la voix tutoie Tessa : « *tu es fatiguée, [...] tu as mangé trop de sucre, [...] tu as bu trop de café* » (LM, 86). Les fragments enregistrent les moments de « conversation intérieure » (LM, 86) et « d'autosurveillance » (LM, 100) de la narratrice. Ainsi épiée (par elle-même) dans ses moindres faits et gestes, Tessa ne peut se résoudre au laisser-aller. Le motif du miroir, significatif en ce qu'il permet à la narratrice de se juger du point de vue des autres, est récurrent dans *Les maisons*, comme dans cet extrait : « *Quand tu essaies un maillot [...], quand tu te regardes dans le miroir du vestiaire de la piscine, puis dans le reflet de la vitre du bureau des sauveteurs [...] c'est bien lui [Francis] que tu imagines te voir ?* » (LM, 69) En plusieurs occasions, la narratrice parle d'elle-même à la troisième personne du singulier, illustrant parfaitement la distance envers soi-même qui caractérise l'époque contemporaine. Tessa, indécise quant à son avenir professionnel, se questionne ainsi : « Je me suis demandé ce qui se passerait si je décidais de rester en congé pour toujours [...] et que la femme que me renvoyait le reflet des vitrines gardait éternellement ce pas oisif. » (LM, 179) La narratrice va même jusqu'à considérer les gens qu'elle croise comme autant de regards dirigés vers sa propre personne :

Ils [les deux vieux Portugais de la rue Saint-Laurent] savent déjà que le nôtre [le rendez-vous amoureux de Francis et Tessa] sera catastrophique. *On pouvait le voir à la démarche du monsieur, en diagonale, ça l'éloignait d'elle, dirait l'un [...]. Non, c'était dans la façon dont la femme a replacé une mèche derrière son oreille, comme un enfant se joue dans les cheveux pour tromper l'ennui.* (LM, 198-199)

Décortiquant ses moindres mouvements comme le ferait un observateur curieux, Tessa finit par se distancier d'elle-même au point de perdre son identité, désormais incapable de se reconnaître : « Qui est cette vieille mère qui fume, assise en tailleur dans sa cour jonchée de jouets ? » (LM, 121)

20 Jackie Rubichon, « *Au piano* de Jean Echenoz : un roman néo-réaliste », Aline Mura-Brunel (dir.), *Chevillard, Echenoz. Filiations insolites*, Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 53.

21 Josée Lapointe, « Dans la maison de Fanny Britt », *La Presse*, 28 octobre 2015, en ligne : <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201510/28/01-4914800-dans-la-maison-de-fanny-britt.php> (page consultée le 1<sup>er</sup> février 2019).

## IRONIE FÉMININE ET AUTOCRITIQUE

Déstabilisante, la voix intérieure invasive de Tessa façonne, à coups d'invectives, une ironie de l'autodénigrement et de l'autocritique. Elle est une forme de juge qui intervient quand elle l'estime opportun, le plus souvent pour railler ou rabaisser la narratrice. Cette voix qui la hante ne passe pas par mille et un détours pour se faire entendre : Tessa est tour à tour une « *niaiseuse* » (LM, 13), une « *pauvre conne* » (LM, 36) et une femme « *sans avenir* » (LM, 99). Envahie par cette voix malveillante, dont elle pense qu'elle concorde avec l'opinion générale, elle finit par la croire sur parole : « [J']étais nulle, tout le monde le savait. » (LM, 86) Par le biais de cette « parole auto-accusatrice<sup>22</sup> », la narratrice de Fanny Britt développe peu à peu un mépris de soi, avouant s'isoler pour mieux « s'haïr en paix » (LM, 86). Son envie d'adultère, qu'elle juge « *horrible et crasse* » (LM, 70), lui inspire un profond dégoût. C'est avec une lucidité assassine qu'elle se décrit alors comme la « triste, triste clown d'un sketch éculé » (LM, 205), réalisant tout le ridicule de sa situation.

L'autodénigrement se fait aussi par l'entremise de références sournoises à son corps, véritable objet de malheur évoqué systématiquement par le biais d'une ironie caustique. C'est ainsi que Tessa se compare à un « chien mouillé » (LM, 31), rapproche sa présence sexuelle de celle d'un sapin de Noël (LM, 59) et évoque l'élastique de [s]on soutien-gorge [qui] ne [tient] plus qu'à un fil » (LM, 23). Habiter son corps est une réalité difficile et préoccupante pour Tessa. Elle se réduit même, en un passage, à ce seul corps : « Je suis juste une grosse laide sans avenir, on va se le dire. C'est tout ce que je suis. [...] Si on s'en tient aux faits scientifiques. C'est tout vrai. » (LM, 87) L'ironie dans ce segment cache, sous le couvert de l'autodérision, un mal-être immense. La haine du corps est également mise en scène dans un épisode particulièrement éclairant, à savoir celui du maillot de bain, qui n'est pas sans rappeler le fameux « exercice d'humilité et d'humiliation<sup>23</sup> » de la pataugeoire raconté dans *Les tranchées*. Cherchant désespérément un maillot qui lui convienne, Tessa déchante parmi les « imprimés hibiscus et ananas qui trouvent le moyen d'être tristes comme la pluie » (LM, 65) et avoue errer « tel un spectre » (LM, 65) dans le centre Rockland. L'ironie, en plus d'exprimer l'inconfort de Tessa, renvoie à sa difficile condition de femme, qui prend les traits d'une véritable lutte lorsqu'elle déclare impossible la « grande réconciliation des corps et des femmes » (LM, 67). Dans son étude *Le carquois de velours*, Lucie Joubert soulevait cette propension de l'ironie féminine

---

22 Alexandre Gefen, « Compassion et réflexivité : les enjeux éthiques de l'ironie romanesque contemporaine ». L'ironie postmoderne, que Gefen assimile à une stratégie discursive, se définit comme autoréflexivité. Elle produit dans les œuvres (il évoque surtout le corpus français) « une parole auto-accusatrice, un narrateur improbable, des personnages ambivalents, un statut référentiel instable, un brassage des valeurs et des doutes ». Ces éléments constituent des marqueurs d'ironie.

23 Fanny Britt, *Les tranchées*, p. 66. Dans un chapitre intitulé « Les reines de la pataugeoire », Fanny Britt énumère les types de mères qu'il est possible de croiser à la pataugeoire du parc Laurier : des mères pudiques qui adoptent « le tankini-jupette », des « irréductibles en vêtements » qui refusent de porter un maillot et des « plotes de pataugeoire » qui arborent « des bikinis triangles ». Ces dernières sont jugées coupables de jeter de l'ombre sur les deux premiers types.

à investir la « sphère discrète du privé<sup>24</sup> », à commencer par la question du corps. Cette préférence pour les lieux de l'intimité et les préoccupations quotidiennes serait même, pour Joubert, la spécificité de l'ironie faite par les femmes québécoises.

Dans *Les maisons*, Tessa semble bel et bien victime d'une ironie qui ne s'en prendrait qu'aux Évelyne — une autre de ces femmes torturées à la lisière de la folie — et aux Tessa de ce monde. Elle appelle d'ailleurs à la « *solidarité pour les vies pêtées* » (LM, 26) et à l'entraide entre toutes les femmes « brisées » (LM, 26). Dans les cabines d'essayage du magasin, le regard de Tessa croise celui d'une autre femme tout aussi préoccupée par ce que lui renvoie le miroir : « Dans ce court moment, sa honte et la mienne ne font qu'une, nous sommes la seule et même femme, et je la maudis autant que je me maudis de m'être exposée, encore une fois. » (LM, 66) Le roman de Fanny Britt formule une réflexion sur cette époque qui « commande [aux femmes] d'être au top<sup>25</sup> ». De telles considérations sont typiques de l'ironie au féminin qui s'attaque, le plus souvent, « aux problèmes qui touchent la condition des femmes dans la société<sup>26</sup> » dans l'objectif de leur donner la place qui leur revient. Dans *Les tranchées*, Fanny Britt élaborait déjà l'idée d'une ironie féminine universelle : « Nous souffrions du même mal : tous les matins, au réveil, nous étions en proie [...] à une insatisfaction lancinante, nous étions perpétuellement en tabarnak<sup>27</sup>. » Dans *Les maisons*, elle refuse de mettre en scène « la femme réussie, telle que définie par la société, celle qui a tous les talents et qui n'a jamais de regrets<sup>28</sup> », y préférant une narratrice qui a le sentiment d'avoir tout raté, à commencer par sa vie professionnelle.

## IRONIE ET PASSAGE DU TEMPS

Anciennement étudiante en musique, Tessa a rapidement dévié de cette trajectoire, devenant maman, puis agente immobilière, un boulot qu'elle juge payant, mais déprimant : « Je suis une agente d'immeubles, mais ce n'est pas une raison pour m'en souvenir au quotidien. » (LM, 188) Quand Francis lui raconte avoir vu son nom sur une pancarte, Tessa répond par une forme d'ironie rhétorique, avec ces quelques mots : « Ha. Oui. Ma gloire. » (LM, 206) L'ironie en est une d'attentes déçues et de rêves qu'on préfère oublier pour ne pas souffrir de leur non-réalisation. C'est pourquoi l'évocation du chant classique et de ses tenants est spécialement douloureuse pour Tessa :

Jim [...] rapporte des fois un bouquet oublié par une diva surchargée. Mais elles ont chanté devant des centaines de personnes déjà charmées, vécu l'incomparable

24 Lucie Joubert, *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise, 1960-1980*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1998, p. 59.

25 Josée Lapointe, « Dans la maison de Fanny Britt ».

26 Lucie Joubert, *Le carquois de velours*, p. 202.

27 Fanny Britt, *Les tranchées*, p. 34.

28 Fanny Britt, « Derrière les portes closes de nos maisons », entrevue radiophonique avec Marie-Louise Arsenault, *Plus on est de fous, plus on lit*, 27 octobre 2015, en ligne : [http://ici.radio-canada.ca/emissions/plus\\_on\\_est\\_de\\_fous\\_plus\\_on\\_lit/2012-2013/chronique.asp?idChronique=387673](http://ici.radio-canada.ca/emissions/plus_on_est_de_fous_plus_on_lit/2012-2013/chronique.asp?idChronique=387673) (page consultée le 1<sup>er</sup> février 2019).

plaisir de faire vibrer leur voix dans l'enceinte d'une salle captive, de la déposer sur les couches fines et texturées produites par les musiciens qui les soutiennent, obtenu ce qui était le plus beau et le plus plein, déjà. Pourquoi leur offrir des fleurs ? Les fleurs sont pour les agents d'immeubles et leurs réceptionnistes, terrés dans les bureaux blafards d'une franchise... (LM, 18)

Le passage du temps se révèle extrêmement difficile pour la narratrice de Fanny Britt. Les nombreuses analepses montrent un refus de la représentation linéaire, à laquelle il serait trop difficile de faire face. L'ironie à l'œuvre dans le roman est donc graduelle, progressive : frappant plus lourdement au fur et à mesure que Tessa vieillit, cette ironie est celle d'une vie qui fane, pleine de désillusions. D'ailleurs, les passages en italique, les plus marqués par l'ironie, sont plus nombreux et plus longs dans les chapitres qui traitent de sa vie en 2015 que dans ceux de 2004, où ils sont plus denses qu'en 1993 et ainsi de suite. Ces passages sont de plus en plus envahissants, scindant parfois carrément une phrase en deux. En effet, la voix intérieure de la narratrice façonne plusieurs pauses narratives, soit entre parenthèses, soit entre tirets, qui défient les possibilités de la diégèse et témoignent de l'invasion ironique<sup>29</sup>. Tessa est de plus en plus touchée par l'ironie : insouciante à quatre ans, elle commence à douter à quinze ans, se remet systématiquement en question à vingt-six ans, puis devient obsédée à l'approche de la quarantaine. La narratrice revisite les différentes étapes de son passé en y accolant une forme de jugement, de reniement de celle qu'elle fut autrefois, comme dans ce passage :

Il fréquentait une fille de Montréal. Je vivais un grand amour, exquis et tellurique. Je m'y étais faite avec l'empressement d'une *junkie*, et je ne rouspétais jamais aux absences, aux rendez-vous espacés. Oh, dans ma tête, c'était une autre histoire. Nous avons fait notre nid dans mon petit appartement... (LM, 159)

Le segment montre très clairement la répudiation de la Tessa d'il y a onze ans, jugée naïve et complètement dupe. Vieillir, c'est donc, pour Tessa, gagner en lucidité :

Quelque part entre la lointaine époque où nous regardions les garçons jouer au basketball dans la cour d'école et aujourd'hui, elle [Sophie] m'a vue devenir sombre. Je dirais *lucide* parce que c'est le terme juste et que l'un n'exclut pas l'autre, mais les gens n'aiment pas croire que leur vie ne remplira pas les promesses faites au berceau ou autour du feu, quand ils brillaient comme seuls les adolescents peuvent le faire, quand ils avaient la certitude inébranlable que *tout irait bien*. J'ai été comme eux. (LM, 112)

Le roman de Fanny Britt est celui d'une vie qui n'est pas aussi lisse qu'on avait pu l'envisager avant l'entrée dans le monde adulte, moment qui coupe court à tout

---

29 Voir, entre autres exemples, le passage aux pages 63 et 64 : «Tanya respire (*Quelle terrible injustice, quand même [...] alors que moi, la vieille pâlotte à la chair pâteuse...*), son visage s'anime, et elle s'empresse de signer...»

idéalisme. Le roman est d'ailleurs traversé par ce questionnement existentiel, que l'on retrouve en quatrième de couverture : « Cesse-t-on de vouloir ce que l'on a ardemment voulu à vingt ans ? » (*LM*, 37) Prenant conscience de sa vie qui tourne à vide, la narratrice avoue n'avoir jamais pu présager un tel dénouement : « Tu vois jamais ce moment-là, quand tu penses à l'avenir. Tu vois des voyages sans destination, les fenêtres de l'auto grandes ouvertes... Tu vois tout ce qui est beau et sent bon et fait vibrer et fait bander. Tu vois pas... ça. » (*LM*, 17) Plus lucide, mais aussi plus cynique, la Tessa d'aujourd'hui regrette l'époque où le « vin se buvait comme de l'eau » (*LM*, 193). Elle est régulièrement confrontée au contraste entre le temps de l'enfance, celui de l'insouciance, et le temps de l'âge adulte, plus associé à la prudence : « Souvent, quand Jim rentre de travailler, il me demande ce que j'ai fait aujourd'hui, et je pense à ce que *faire* veut dire, et à ce que *faire* a voulu dire à une autre époque de ma vie... » (*LM*, 22) Tessa doit faire le deuil de tout un pan de son existence et accueillir sa nouvelle réalité, ce à quoi elle se résout difficilement. Le vieillissement est doté d'une forte dimension restrictive : certaines actions ou paroles, pourtant aisément admises à l'enfance ou à l'adolescence, deviennent tout simplement inconcevables quand on a « trente-sept ans, et trois enfants » (*LM*, 38). Portant le poids du temps qui passe, « alourdie jour après jour » (*LM*, 17), Tessa ressent les effets irréversibles du vieillissement sur son corps de « vieille mère » (*LM*, 30) jusqu'à devenir complètement désillusionnée : « *Ma vie va-t-elle s'arrêter dans cette vieille voiture au plancher jonché d'emballages, [...] de cœurs de pommes oxydés ? Est-ce que cet infâme stationnement d'Ikea sera mon dernier tableau ?* » (*LM*, 18)

## UNE SORTIE NÉCESSAIRE DE L'IRONIE

Malgré l'omniprésence de l'ironie, *Les maisons* comporte des passages qui en sont exempts. Cette combinaison d'ironie et d'authenticité invite à penser le premier roman de Fanny Britt sous l'angle de la *New Sincerity*<sup>30</sup>, mouvement artistique qui dépend de l'ironie contemporaine autant qu'il s'y oppose. La *New Sincerity* s'appuie sur la réintégration d'une forme d'authenticité dans les œuvres artistiques postmodernes, qui sont autrement chargées d'une ironie froide et implacable. Elle ne nie pas la toute-puissance de l'ironie contemporaine ; elle cherche à faire contrepoids à son inhérent dédain du pathos en réinjectant dans les œuvres une dose vitale d'affect. Le roman de Fanny Britt met en scène une ironie qui appelle une neutralisation : on ne l'admet pas sans broncher, on la remet en question. À l'opposé des récits français de Christian Oster ou de Jean-Philippe Toussaint, notamment, où l'ironie est inébranlable, irrévocable, *Les maisons* cherche à la contrebalancer par un retour à la compassion. L'œuvre de Fanny Britt n'est pas à classer du côté des récits impassibles, terme fort souvent utilisé pour décrire la tonalité des écrivains de chez Minuit. Pour Dominique Viart, les romans dits impassibles, qui ont tout à voir avec une forme

30 Voir à ce sujet les travaux d'Adam Kelly, notamment « David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction », David Hering (dir.), *Consider David Foster Wallace: Critical Essays*, Austin, SSMG Press, 2010, p. 131-144.

de ludisme, «jouent des modèles romanesques sans jamais leur donner l'ampleur ni l'intensité qu'un lecteur accoutumé à ces modèles est en situation d'attendre<sup>31</sup>». *Les maisons*, malgré certains épisodes humoristiques, aborde les thèmes de la domesticité et de la maternité avec gravité. Tant l'ironie que la sortie de l'ironie se négocient avec une intensité qui n'a rien à voir avec la légèreté que présupposent les romans impassibles.

Pour Brigitte Adriaensen, qui reprend à son profit la dialectique établie par Alan Wilde, l'ironie «réductive», qui n'entre pas en dialogue avec le monde extérieur, s'oppose à l'ironie «généralisatrice», qui ménage «des *anironic enclaves* [...] affirm[ant] certaines valeurs en face de l'univers absurde qui l'envahit<sup>32</sup>». C'est ce deuxième type d'ironie qui est à l'œuvre dans *Les maisons* : le texte de Fanny Britt érige l'amour et la famille en refuges contre le chaos postmoderne. Adriaensen juge que les enclaves dépourvues d'ironie sont difficiles à circonscrire dans les textes tant l'ironie a tendance à tout contaminer. Dans *Les maisons*, pourtant, la démarcation entre les passages à teneur ironique et ceux qui en sont dénués, mise en évidence notamment par des choix typographiques, est nette.

Si l'ironie faite par les femmes a tout à voir avec les sphères du quotidien et de l'intimité, il semblerait que son évacuation se fasse sur ce même terrain. L'intimité serait le territoire privilégié par l'ironie féminine autant que celui de son annihilation. Ce renversement est nécessaire pour Tessa : si elle n'était pas entièrement imprégnée d'une ironie asphyxiante, elle n'aurait pas à négocier des revirements. Le paradoxe est on ne peut plus étonnant : tout se passe comme si l'ironie, en dépassant les bornes, organisait son propre congédiement. Et c'est alors l'ironie qui finit par se chasser elle-même.

Le cadre familial, en libérant Tessa de sa conscience obsédante croissante, lui permet de s'affranchir d'une intériorité envahissante et de redevenir vivante, parce que chérie et admirée. L'évocation des souvenirs de sa propre enfance est un moyen privilégié par la narratrice pour se mettre à l'abri. Le thème de la maison, développé dès le titre, puis par tout un lot d'allusions, participe de ce mouvement de libération. L'analepse se déroulant en 1982, alors que Tessa a quatre ans, est d'ailleurs la plus dénuée de charge ironique : l'italique, marqueur d'ironie, en est d'ailleurs pratiquement absent. Les souvenirs liés à cette époque où elle ne décodait pas encore l'ironie du monde répondent à un besoin de la narratrice de trente-sept ans : ils lui permettent d'entretenir l'illusion d'une vie immunisée contre l'ironie. La Tessa de quatre ans, insouciant, occupe le plus clair de son temps à s'interroger sur tout ce qui tombe au sol, se demandant si «les objets [ont] mal quand ils s'écrasent» (*LM*, 44). La jeune fille comprend bel et bien la rupture de ses parents, mais n'a pas la lucidité pour en saisir la portée ou en anticiper les conséquences. Elle constate le mal-être de Paule, sa mère, et ses sautes d'humeur constantes, qu'elle observe toutefois objectivement,

31 Dominique Viart, «Écrire au présent. L'esthétique contemporaine», Francine Dugas-Portes et Michèle Touret (dir.), *Le Temps des Lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20<sup>e</sup> siècle ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 329.

32 Brigitte Adriaensen, «L'ironie postmoderne et le retour de l'auteur», *Texte*, n<sup>o</sup> 35-36, 2004, p. 84. Adriaensen reprend les propos formulés dans Alan Wilde, *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*, Baltimore/London, The John Hopkins University Press, 1981, p. 148.

sans trop se sentir concernée. C'est que le poids des responsabilités — qui va de pair avec une conscience exacerbée — ne l'a pas encore frappée, la narratrice ayant encore « accès à [une forme] d'abandon » (LM, 55) propre au monde infantin. Les descriptions de 1982 sont enveloppées d'une douceur sincère, relatant un « confort singulier » (LM, 45) tout à fait aux antipodes du reste du roman, souvent très dur. Pour oublier, ne serait-ce qu'un instant, sa vie gangrenée par une intelligence ironique excessive, Tessa revisite cette époque par l'entremise de considérations empiriques, notamment olfactives. Ses souvenirs comportent nombre d'odeurs réconfortantes, notamment celles « de la lotion à la noix de coco » (LM, 45) de son père et de « l'eucalyptus » (LM, 45) de son arrière-grand-mère. Aussi Tessa se rappelle-t-elle avec émotion « les sons rassurants de la vaisselle en plastique rose » (LM, 54) et de « la musique douce qu'[elle] jouait à l'infini dans [sa] tête » (LM, 54). La description de ces sensations transpire le bonheur et la douceur : le retour dans le passé de Tessa est une façon de s'arracher à son quotidien complexe de femme tourmentée. Les moments passés avec maman ou papa, regrettés par la Tessa d'aujourd'hui, sont remplis de « baisers accueillis avec maladresse » (LM, 46), de « lectures de Gaulois et de pirates » (LM, 46), de baignades, d'escapades en voiture... La narration elle-même gagne en délicatesse pour rendre compte du temps de l'enfance, un temps qui « rec[èle] des promesses de bain moussant, d'histoires lues sans escamoter de pages et de lait chaud avant le sommeil » (LM, 53). La Tessa de 1982 aime à ce point la vie qu'elle ne fait qu'attendre impatiemment de vieillir pour ainsi rejoindre ce qu'elle nomme « le pays des grands » (LM, 55). À l'opposé, la Tessa de 2015, bien ancrée dans ledit pays, rêve de revenir en arrière afin d'y échapper.

La narratrice de Fanny Britt dans *Les maisons* est continuellement préoccupée, nous l'avons vu, par un regard braqué sur elle-même. À travers l'évocation de moments privilégiés vécus avec ses enfants à partir de la naissance, en 2004, de Philémon, Tessa parvient à rediriger ce regard. Entièrement dévouée à ses enfants, vautrée dans l'amour qu'elle leur porte, la narratrice, se dispensant d'une auto-réflexivité accaparante, s'oublie — elle, mais aussi ses doutes, ses hésitations et ses déceptions. Le regard porté sur soi devient un regard porté sur l'autre. Et l'égocentrisme se mue alors en allocentrisme. Tout se déroule comme si la narratrice, n'en pouvant plus de s'épier sans relâche, devait opposer à l'autosurveillance qui la ronge à l'intérieur une vision entièrement détachée. À partir de la naissance de Philémon, en 2004, Tessa admet qu'elle ne peut, en sa présence, ressasser ses vieilles rengaines : « Elle n'était plus une fille mais une mère, son cœur en charpie commençait à battre pour un autre. » (LM, 176) La maternité est pour la narratrice une échappatoire d'une vie entièrement baignée dans l'auto-analyse et un moyen de rejoindre l'émotion pure. D'ailleurs, elle ne comprend le chagrin immense qui envahit ses parents à la mort de son frère Étienne<sup>33</sup> qu'au moment de goûter elle-même aux joies de la maternité, quelques années plus tard :

---

33 Dans le chapitre consacré à 2004, Tessa raconte la disparition de son frère qui, pendant un voyage avec des amis en Écosse, est tombé du haut d'une falaise escarpée. Les parents d'Étienne, bien plus que Tessa qui est toujours obnubilée par Francis, ont du mal à s'en remettre. Ils demandent régulièrement aux amis d'Étienne de leur raconter les derniers moments de leur fils, ce qui exaspère et impatiente Tessa.

Il me faudrait beaucoup de temps, jusqu'à la naissance de Philémon sans doute, pour saisir ne serait-ce que furtivement de quoi était fait cet amour. À l'opposé d'eux, j'ai vécu ces années entièrement occupée à me regarder, et à mesurer sur moi les effets de l'existence. [...] Quatre longues années dans le douloureux vortex de l'égotisme le plus absolu. J'ai perdu cette obsession, certes, et la vie de Philémon m'est devenue infiniment plus importante, ce qui a constitué un soulagement immense. (*LM*, 136)

Même si Tessa n'en a pas complètement fini avec son obsession, la présence de Philémon — et de ses deux autres fils, ultérieurement — agit comme un baume sur ses plaies, la soulageant d'un poids extrêmement lourd. Délivrée, en leur compagnie, de sa « passion débile pour l'introspection » (*LM*, 136), elle parvient à fuir le malheur qui l'emporte autrement. Ses enfants l'empêchent de sombrer : leur évocation suffit à lui rappeler la part active qu'elle joue dans le monde. Sur le point de craquer sous la pression du choix d'un maillot de bain, Tessa parvient à s'oublier quelques instants en se tournant vers Oscar, qui l'accompagne :

Petit ventre à plis [...] qui se gonfle et se vide au rythme de son souffle de poulet — mon cœur se brise là, pour la millième fois devant sa beauté et sa nonchalance. Son absence totale de regard sur lui-même me chavire, et je regrette amèrement ma conduite et ma sévérité. Combien de temps ai-je perdu à condamner ce corps qui a pourtant construit celui d'Oscar ? Je suis prise d'une forte envie de rédemption, je veux me vautrer dans la sérénité... (*LM*, 68-69)

Quand elle ressent l'amour véritable — et que son « cœur se brise » —, Tessa se donne corps et âme. Pour compenser l'ironie intense et entière qui la tenaille, la narratrice se projette dans un amour aussi intense et entier. C'est la « sévérité » habituelle de Tessa qui rend nécessaire sa « sérénité » épisodique. La présence d'Oscar à elle seule suffit à lui faire « regretter » son adhésion à l'ironie, qui lui apparaît alors futile et vaine. Grâce à Philémon, Boris et Oscar, l'isolement de Tessa laisse place à une « solitude bénie », parce qu'en aucun cas contaminée par une forme d'« interférence » ou de « culpabilité » (*LM*, 139). Si sa vie semble, en dehors des valeurs-refuges, complètement détraquée, elle affirme que « dans [leur] espace » — celui qu'elle occupe avec ses enfants — il n'y a que des « personnes parfaitement accordées » (*LM*, 140). La compagnie de ses garçons est un moyen dont dispose Tessa pour retrouver l'ordre ; le contraste de ces moments avec le chaos ironique lui permet de rétablir un équilibre fondamental.

La proximité de ses enfants permet à Tessa d'entrer en contact avec une émotion puissante, vive, ce qu'un refus catégorique du pathos l'empêche de faire partout ailleurs. Déjà, dans *Les tranchées*, l'auteure évoquait ce pouvoir des enfants de faire « s'ouvrir le cœur » et « sortir de sa torpeur<sup>34</sup> ». Comment Tessa pourrait-elle ne pas s'émouvoir quand elle voit que Philémon, l'aîné de ses fils, parvient, pour la première fois, à soulever sa tête « quatre, cinq secondes » (*LM*, 164) ? À cet instant précis,

34 Fanny Britt, *Les tranchées*, p. 76.

elle s'étonne de « sa propre excitation » (LM, 164). La narratrice, abandonnée à son amour maternel et à son admiration, réapprend à rire en présence de ses enfants : « [R]ire ne me semble pas difficile, parce que Boris est drôle et merveilleux, que Philémon est drôle et merveilleux. » (LM, 38) La routine, souvent intenable parce que symbole d'une vie sans artifice, est mieux apprivoisée par Tessa lorsque les garçons sont à ses côtés. Elle n'a alors rien à faire de ceux qui « laissent entendre, sous les dehors de questions innocentes, qu'avoir un bébé, ce n'[est] pas un choix de carrière » (LM, 139). C'est parce que l'amour, comme l'ironie à d'autres moments, prend toute la place, sature tout l'espace. Tessa est alors comblée et n'a plus besoin de rien, pas même de la présence de ses vieux amis, qu'elle n'hésite pas à délaissier au profit de ses enfants, comme au moment de l'embauche de Jim à l'orchestre :

J'ai pensé aux amis qui arriveraient en troupeau [...]. Je les entendrai ressasser des anecdotes du temps de l'école, derrière la porte fermée de ma chambre, où je me serais retirée pour nourrir Philémon. Là, je pourrais les écouter sans faire l'effort de sourire et d'acquiescer ; rien ne m'intéressait excepté ce silence rythmé de suctions. D'ailleurs, rien de ce qu'ils m'offriraient, le vin, les blagues, l'énergie, ne pourrait me retenir auprès d'eux. J'étais prise, promise, merveilleusement emmurée. (LM, 166)

Voulant faire contrepoids à sa vie écorchée par une ironie vindicative, Tessa choisit, à ses côtés, un homme protégé de l'ironie, un « homme-rocher<sup>35</sup> » à proprement parler. En effet, Jim ne se laisse pas ronger par le doute, demeure toujours égal à lui-même et se régale des petits plaisirs de la vie. Les soupirs qu'il lance ne trahissent pas de « l'agacement », mais bien de « l'empathie » (LM, 72). Tessa, obnubilée par l'ironie, a besoin d'un homme incapable — ou refusant — d'en percevoir les codes :

J'ai déniché un t-shirt volontairement élimé qui porte l'inscription : « Tout va bien. » L'ironie, intentionnelle ou non, m'a amusée. [...] Jim, lui, s'amuse de ma dureté, elle le galvanise et l'attire. Il prétend que le t-shirt est dépourvu d'ironie. Tout va bien, vraiment. *Tout va beaucoup mieux que je l'aurais imaginé*, dit-il souvent. (LM, 72)

Puisque Tessa a l'impression d'avoir tout gâché, elle s'accroche à l'idéalisme de Jim. Si la « dureté » (LM, 72) de Tessa « galvanise » (LM, 72) le père de famille, la délicatesse de celui-ci réconforte inversement la narratrice. Elle oppose à sa lucidité extrême l'inconscience absolue de Jim qui, comme « gavé de sa propre liberté » (LM, 127), ne se rend pas compte de son mal-être, encore moins de ses envies d'adultère. Entièrement consacré à son amour, le musicien ne trouverait même pas suspect, selon Tessa, de la voir toute parée s'il la croisait avant son rendez-vous clandestin avec Francis ; bien à l'opposé, il se serait adressé à Oscar en lui indiquant « *comment maman est belle* » (LM, 190). L'insouciance de Jim, parfois connotée négativement, a néanmoins quelque chose de salvateur, ce que Tessa réalise vers la fin de son récit. Jim ne se laisse pas aller à la conscience malsaine qui envahit sa femme ; au contraire, il lui

35 *Ibid.*, p. 32. Dans le chapitre intitulé « Rien ne dure », Fanny Britt évoque cet homme insouciant, dont la solidité est salvatrice.

fait découvrir une autre perspective, celle du détachement. À l'inverse de Tessa, qui passe le plus clair de son temps à se chercher dans le regard des autres, Jim est décrit comme un homme qui « n'a pas besoin qu'on l'admire » (LM, 71). Il ne porte pas, à l'instar de ses fils, de regard sur lui-même : Jim est un homme si peu complexe qu'il mérite à peine le titre de personnage. Avec les trois garçons, véritables « répliques » (LM, 186) qui ont hérité de son « indéfectible amour » (LM, 186) et de son « irrésistible lumière » (LM, 214), Jim érige un rempart nécessaire contre le doute généralisé qui s'empare de Tessa. En lieu et place de ce doute, Jim et les garçons substituent une vision entièrement ancrée dans l'émotion, dans le ressenti. À un moment, Tessa, conditionnée par cette vision, se laisse aller à son amour pour Jim :

Son grand souffle d'instrumentiste bloque tous les sons [...]. [I]ci il n'y a que notre vague et notre respiration, que le concentré de nous deux, quinze ans de gestes répétés, adorés, nécessaires et maîtrisés, rien d'autre n'existe, il sait tout ce qu'il faut pour me ramener à la vie et me faire perdre conscience, ces minutes sont l'or de nos existences et je m'y noie. (LM, 78)

Tessa, protégée de sa conscience envahissante, réussit à se vautrer dans un bonheur qui prend toute la place. Au moment de son rendez-vous avec Francis<sup>36</sup>, les pensées de Tessa à l'endroit de Jim sont plus bienveillantes que jamais. À cet instant, c'est le souvenir de Jim qui rattrape Tessa et la redirige vers la voie de la sincérité et de la fidélité. Les faits et gestes de Francis lors de leur rencontre évoquent systématiquement ceux de Jim, qui sont valorisés par la mise en parallèle. Les gants et le foulard de Francis deviennent quant à eux une raison suffisante pour songer à Jim, qui « oublie toujours son foulard » (LM, 197), petit travers dont elle s'aperçoit qu'il la « remplit de fierté » (LM, 197). La narratrice décrit alors son besoin de voir Jim comme « aigu, impératif » (LM, 210). Tout se passe comme si la rencontre avec Francis et l'anticipation de leurs ébats à venir avaient suffi à lui faire réaliser sa chance, la désencombrant du même coup de « ce spectre de malheur qui a voulu [lui] faire miroiter son foutu univers parallèle » (LM, 210). Tessa comprend que c'est en Jim et en ses enfants qu'elle trouve une forme de rempart et qu'elle doit fonder tous ses espoirs d'insouciance.

Le roman *Les maisons* de Fanny Britt met en scène une ironie destructrice qui s'en prend à Tessa, la narratrice. Le récit est celui de cette femme indécidable, qui continuellement se regarde et se juge sévèrement. C'est en vérité la « maison » en tant qu'espace privilégié qui agit à titre de rempart contre l'ironie postmoderne, permettant à la narratrice de retrouver un certain ordre. Les souvenirs heureux de Tessa dans les maisons de ses parents et les moments précieux passés avec ses enfants, puis avec Jim dans leur nid du Mile-End, sont imprégnés d'une douce aura de sincérité qui compense l'âpreté ironique, conformément au mouvement de la *New Sincerity*. Dans *Les tranchées*, Fanny Britt considèrerait déjà « cette présence anticipée, espérée, salvatrice » qu'est la famille comme un « antidote ultime à la vacuité de l'expérience<sup>37</sup> ».

36 Après avoir revu Francis par l'entremise d'Évelyne, Tessa consent, non sans remords, à un rendez-vous galant, qui aura au moins le mérite de lui rappeler tout son amour pour Jim. Cet épisode clôt le récit.

37 Fanny Britt, *Les tranchées*, p. 36.

Joana Duarte Bernardes voit dans le motif de la maison « un état d'âme<sup>38</sup> »; Chantal Richard, un microcosme absolument essentiel dans « le diagnostic psychologique et psychosocial<sup>39</sup> ». Le rapport de Tessa à sa maison, à son chez-soi, est en ce sens nettement thérapeutique. Sous les façades impersonnelles se dissimulent des intérieurs intimes: les maisons sont cette tension entre camouflage et dévoilement de la démarche de l'être. Et les « intérieurs encombrés<sup>40</sup> », s'ils recèlent des existences faibles, malheureuses, comportent néanmoins leurs nécessaires instants de clarté.

---

38 Joana Duarte Bernardes, « Habiter la mémoire à la frontière de l'oubli: la maison comme seuil », *Conserveries mémorielles*, n° 7, 2010, en ligne: <https://cm.revues.org/433?lang=en#quotation> (page consultée le 1<sup>er</sup> février 2019).

39 Chantal Richard, « Des mots comme les murs d'une maison. Le leitmotiv du logis dans le roman acadien contemporain », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. XXXV, n° 1, 2010, p. 165; en ligne: <https://journals.lib.unb.ca/index.php/scl/article/view/15945/17190> (page consultée le 1<sup>er</sup> février 2019).

40 Fanny Britt, « Derrière les portes closes de nos maisons ».

+ + +

CHRONIQUES

+ + +



ROMAN  
Écrire à rebours du réel

+ + +

STÉPHANE INKEL  
Université Queen's

C'est bien connu, tout se vend; la littérature (ou, devrais-je dire, les écrivain.e.s) ne faisant évidemment pas exception. Prenez Samuel Beckett; pensez à son visage. Pensez à toutes les phrases que l'on pourrait citer hors contexte. Par exemple: « Quand on est dans la merde jusqu'au cou, il ne reste plus qu'à chanter. » Merveilleux. Imprimez la phrase sur une carte, ajoutez son beau visage, creusé par l'inquiétude, et offrez-la à un ou une ami.e. Vous pouvez même en faire un slogan de pensée positive (super!)<sup>1</sup>. N'essayez pas de trouver la référence précise, en revanche (en français ou en anglais), le seul gage d'authenticité de la phrase, semble-t-il, étant le nombre de reprises. Que Beckett, en disant cela, pensait à la littérature irlandaise, pourquoi s'en soucier? Ou devrait-on? Il voulait dire *écrire*, alors? Transposons le contexte à aujourd'hui. On pourrait, à certains égards, être porté à chanter. Ou à écrire. On ne s'en prive pas, d'ailleurs, avec la merde de l'époque en tête ou non. L'écriture, dans ce cas, peut faire office de refuge ou d'arme<sup>2</sup>. Les trois livres dont il sera question ci-dessous ont en commun d'opposer l'écriture à l'époque, soit par une forme de repli, soit pour lutter, avec les armes du discours, contre l'hégémonie ambiante.

+

Commençons avec la question du travail. Il fut un temps où les films de Denys Arcand étaient porteurs de révolte, d'impatience, voire de colère face à une soumission perçue comme déraisonnable; celle des travailleuses et travailleurs du textile, par exemple, qu'il avait longuement interrogés pour le documentaire *On est au coton*. Transposée en matériau de fiction, cette somme d'affects a donné lieu, en vrac, à: un viol collectif; une vengeance exercée à coups de chaînes et de bâtons de baseball en plein visage; un gros plan sur les résidus rougeâtres rejetés par la cheminée d'éjection

---

1 Voir, par exemple, la page suivante: <http://www.printempsdeloptimisme.com/beckett-samuel-quand-on-est-dans-la-merde-jusquau-cou-il-ne-reste-plus-qua-chanter/> (page consultée le 5 février 2019).

2 Je pense ici au collectif de Jean-Christophe Bailly, Jean-Marie Gleize, Christophe Hanna, Hugues Jallon, Manuel Joseph, Jacques-Henri Michot, Yves Pagès, Véronique Pittolo et Nathalie Quintane, « *Toi aussi, tu as des armes.* » *Poésie et politique*, Paris, La fabrique, 2011, 208 p. La citation du titre vient du *Journal* de Franz Kafka, entrée du 12 juin 1923.

d'un souffleur à neige après qu'il a happé le corps d'un motoneigiste. Pour que l'on comprenne bien la portée sociale et politique d'un tel déchaînement, *Gina* reprenait, à la suite de la censure qui obligera *On est au coton* à circuler sous le manteau, des citations explicites du documentaire (Frédérique Collin, notamment, dont le personnage de Dolorès livre mot pour mot un extrait du témoignage de Carmen Bertrand), le film mettant en scène une équipe de cinéastes de «l'Office national du cinéma» en visite à Louiseville afin de tourner un documentaire sur l'industrie du textile. C'est à une violence similaire, aussi excessive, aussi crue, que nous convie Kevin Lambert dans son deuxième roman, *Querelle de Roberval*<sup>3</sup>. Et au même mélange d'excès et de distanciation, nourri par une enquête qui donne à certaines sections du livre des accents proprement documentaires, alors que des éléments empruntés au théâtre antique viennent au contraire souligner la construction du dispositif.

Résumé simplement, *Querelle de Roberval* se veut le récit d'une grève, celle des travailleurs et travailleuses de la scierie de Roberval. Or on le sait, la capitalisation financière des entreprises et la diminution du poids symbolique des syndicats dans le climat actuel rendent les conflits de travail défavorables aux travailleurs<sup>4</sup>. Le conflit représenté se terminera en toute logique en catastrophe. À ce récit se greffe d'emblée ce qui est décrit comme un corps étranger: le héros éponyme, Querelle, d'un roman de Jean Genet, «copié-collé» dans le récit afin de servir de «grain de sable dans l'engrenage de la machine économique, hétérosexuelle et patriarcale<sup>5</sup>». Beau, musclé, à la virilité «minutieusement pétri[e]» (115) et décidée pour lui par les vétérans d'un bar gai de la métropole selon le «patron usé» de la «position top» (117), Querelle suscite le désir des jeunes garçons de Roberval, et avec lui la crainte, si ce n'est «les envies les plus inavouables» (86), incestueuses, de leur père. La figure qui sert d'interface à ces deux registres de la demande (sociale et sexuelle) prend les traits de trois jeunes amants isolés décrits comme de la «graine de terroristes» (123), constamment défoncés, prêts à tout pour accéder à leur jouissance, et que le titre de la section dans laquelle ils font leur apparition revêt des oripeaux marxistes du «lumpenprolétariat». On se souviendra que Marx désigne ainsi ceux qui échappent à la division des moyens de production entre la bourgeoisie et la force de travail, flottant entre le monde rural et la ville, déclassés parmi les déclassés, prêts à se vendre au plus offrant, et qu'il décrit comme «rebut», «déchet» et l'«écume de toutes les classes de la société» sur laquelle Louis Bonaparte peut s'appuyer dans son coup d'État<sup>6</sup>. Ils

---

3 Kevin Lambert, *Querelle de Roberval. Fiction syndicale*, Montréal, HélioTropé, 2018, 277 p.

4 Voir, sur cette question, Barry Eidlin, «Crise de légitimité du mouvement syndical à l'ère de Trump», *Nouveaux Cahiers du socialisme*, n° 19, hiver 2018, p. 98-107. En entrevue à l'émission radiophonique *Plus on est de fous, plus on lit*, Kevin Lambert évoque explicitement ce nouveau rapport de force lorsqu'il commente les manifestations antisyndicales des travailleurs forestiers touchés par la grève des employé.e.s de la scierie, parlant de l'instrumentalisation de la colère née de l'impuissance face aux structures économiques par ceux qui profitent de ces mêmes structures : <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/segments/chronique/88364/kevin-lambert-querelle-roberval> (page consultée le 5 février 2019).

5 Quatrième de couverture.

6 Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, en ligne : <https://www.marxists.org/francais/marx/works/1851/12/brum7.htm> (page consultée le 5 février 2019). Voir aussi le chapitre «Bourgeois et prolétaires» du *Manifeste du Parti communiste*, où Marx et Engels évoquent également ce «lumpenprolétariat»

serviront ici d'agents provocateurs pour le compte de Brian Ferland, le patron de la scierie, en incendiant la veille de Noël la demeure des grévistes, tout en poursuivant leur repli dans les marges de Roberval, exclusivement occupés par la recherche mortifère de leur jouissance. Lambert se sert donc de ce conflit de travail comme d'un révélateur, esquissant à terme une division proprement politique à même la pluralité de voix que son roman donne à entendre : celles des travailleuses et travailleurs, elles-mêmes plurielles, et des discours syndicaux qui accompagnent tout arrêt de travail ; celle du patronat ; celle des travailleurs forestiers immanquablement affectés par ce premier conflit ; celle, diffuse, de l'antisindicalisme qui traverse à des degrés divers la classe moyenne de l'époque ; celle du capital (Évolu), qui, sous ses atours locaux, permet d'inclure la demande mondialisée des marchés pour le rendement ; celle, enfin, quasi hégémonique dans certaines régions du Québec (et en Amérique en général), d'un populisme de droite entretenu et relayé par la radio parlée (« KYK Radio-X »), venant marginaliser celle déjà anachronique des grévistes. D'ailleurs, Lambert ne laisse pas le moindre doute sur le sort imparti aux grévistes : celui-ci sera tragique, comme l'indique la division du roman en autant de parties directement tirées de la tragédie antique (« Prologue », « Parodos », « Stasimon », « Kommos », « Exodos » et « Épilogue »).

Car ultimement, la question posée par le roman a trait à la nécessité. Les conditions de travail sont-elles condamnées à reculer dans le contexte d'une concurrence mondialisée ? Les conflits de travail — on peut penser à ceux ayant sévi dans les journaux de Québecor Média — se soldent-ils nécessairement au détriment des travailleuses et travailleurs ? La grève sert-elle leurs intérêts ou ceux des entreprises, qui, comme l'explique Brian Ferland à son père, peuvent profiter de tels conflits pour « rééquilibrer les ventes et la production » (37) ? S'interrogeant, à propos des tragédies tirées des mythes d'Œdipe ou de Médée, sur ce qui fait d'un meurtre un meurtre tragique, Jacqueline de Romilly précise qu'il doit être « rattach[é] à des causes qui dépassent le cas individuel et qui [e] rend[ent] nécessair[e] au nom de circonstances s'imposant à l'homme<sup>7</sup> ». Lorsque la partie est terminée, perdue irrémédiablement pour les travailleurs, ceux-ci prêtent serment pour « s'enrôler dans l'apostolat du pire » (222), ce qui poussera Jézabel, en réponse à la mort de Querelle, à commettre l'irréparable. Le meurtre des deux enfants de Brian Ferland, dans cette dramaturgie du pire, se justifie-t-il par les circonstances ? Ce serait évidemment trop dire. Ce serait aussi priver Jézabel de sa responsabilité. Or, rappelle Romilly, c'est l'« un des traits les plus remarquables de la pensée grecque [:] la possibilité d'expliquer tout événement sur deux plans à la fois et par deux causalités, qui se combinent et se superposent<sup>8</sup> » ; l'une divine et nécessaire, l'autre libre et humaine. Force est de constater que le roman de Lambert cherche précisément, par ces références à la tragédie (et non au tragique, il faut le noter), à interroger les limites de cette liberté,

---

comme une « vermine passive, lie des plus basses couches de la société [qui] peut se trouver entraînée dans le mouvement par une révolution prolétarienne ; cependant, ses conditions de vie la disposeront plutôt à se vendre à la réaction ». Cités dans Karl Marx, *Œuvres choisies I*, choix de Norbert Guterman et Henri Lefebvre, traduit de l'allemand par Laura Lafargue, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1963, p. 247.

7 Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque*, 4<sup>e</sup> édition, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1992 [1970], p. 169.

8 *Ibid.*, p. 172.

de cette responsabilité — limites de l'action des travailleuses et travailleurs dans des conditions socioéconomiques qui prescrivent l'issue du conflit à l'avance.

On pourrait donc voir dans l'outrance de la violence du roman une sorte de compensation, de règlement des comptes symboliques. Il se trouve que *Querelle de Roberval* est beaucoup plus que cela, construisant, à travers l'articulation de demandes hétérogènes, ce qu'Ernesto Laclau appelle une « chaîne d'équivalence », c'est-à-dire la « formation d'une frontière antagoniste<sup>9</sup> » à travers la constitution de véritables identités politiques. Car c'est à une guerre culturelle que se livre l'auteur, dont l'une des stratégies vise précisément à délimiter les fractures sociales. Mais comme bien des guerres récentes, celle-ci sera longue, et n'en est qu'à ses balbutiements. Querelle, personnage qui incarne la mise en commun des revendications *queer* et sociales du roman, meurt au bout de son sang, égorgé et le dos brisé par le représentant viril, bien stéréotypé, des travailleurs forestiers. Le meneur des grévistes, Jacques Fauteux, se suicide dans sa grange et, surtout, se livre dans sa lettre de suicide à une charge misogyne, homophobe et islamophobe, intégrant à son discours progressiste sur le plan socioéconomique le catalogue des plaintes et misères régionales propres à certaines radios parlées. Il n'y a peut-être que les trois anges inquiétants qui ne cèdent pas, eux qui sont appréhendés après avoir profané (et de quelle manière!) le cadavre de Querelle, soignés de force de cette maladie incurable « qu'on s'injecte bareback » (267) qui fait leur fierté, séparés et renvoyés, qui en famille d'accueil, qui dans le sous-sol familial; ils se suicideront simultanément en direct sur Internet, faisant le bonheur de « trois mille heureux » fascinés par ces « suicide boys » (269). Heureusement, il faut aussi compter avec le jeu polyphonique des tons et des voix, le roman passant d'une esthétique de l'outrance, volontairement choquante, à l'empathie la plus tendre. La fin du roman est à cet égard exemplaire, l'auteur parvenant avec virtuosité à transmettre la gravité de Jézabel, au moment où elle commet son double infanticide, avant de retrouver une légèreté de ton proprement carnavalesque lorsque le père des enfants et patron de l'usine grille à feu doux avant le festin final aux abords du lac. Une journée à la plage avant de reprendre la lutte.

+

La nouvelle collection « Difforme », chez Triptyque, se définit par une propension à échapper aux catégories existantes, aussi bien de natures générique, esthétique, que sionormative. Après une traduction de *The Argonauts (Les argonautes)* de Maggie Nelson, c'est au tour du premier roman de Clara Dupuis-Morency, *Mère d'invention*<sup>10</sup>, de paraître dans la collection. Divisé en deux parties, la première déployant une parole impossible adressée à l'enfant qu'aurait pu être celui que portait la narratrice avant d'interrompre sa grossesse, la seconde accompagnant la gestation et la mise au monde de jumelles, le roman se présente comme un journal — une scène d'écriture — consignnant les différentes étapes de cette double gestation, à laquelle

---

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

10 Clara Dupuis-Morency, *Mère d'invention*, Montréal, Triptyque, coll. « Difforme », 2018, 195 p.

il faut encore ajouter celle d'une thèse sur Proust et Sebald. Jouant la fonction d'une véritable transcendance, au-delà même de la forme finie des idées, l'écriture est ce qui redonne du possible à ce qui semblait clos (« t'écire [...] me donne enfin un peu d'air, j'arrive à respirer dans cet espace que j'ai créé, que je crée au fur et à mesure, où je peux rêver dans tes possibilités, dans l'incommensurable de tes rêves à venir » [41]). Elle a donc tout à voir, le roman ne cesse d'y insister, avec le temps, les différentes temporalités qu'elle ne peut manquer de convoquer, et que la narratrice traque, tout au long de sa gestation dédoublée, chez les écrivains qui font l'objet de ses recherches. À quel moment précis le désir d'un enfant s'est-il mué en impossibilité ? Qu'est-ce qui relie la fin des possibles avec la suspension du temps ? Comment intégrer l'interruption propre à la maternité au corps et au temps de l'écriture ? Ces questions, Clara Dupuis-Morency les creuse à même son matériau (rythmique) : le flux, parfois délié, parfois contraint, de ses phrases. C'est même cette question du temps qui permet de relier l'espace intellectuel, voire abstrait, de la thèse (sur « l'informe du temps » [108], justement) et le corps, le corps d'écriture qui dédouble la thèse en forme de respiration, la machine à scruter les signes de la maternité qu'est ce journal de création, lui-même informe, qui cherche par anticipation à aménager l'espace temporel où pourra exister cette écriture une fois la vie bouleversée par non pas une, mais deux vies inopinées.

Mais parler du corps traduit imparfaitement le caractère obsessionnel d'une parole angoissée qui interroge non seulement les signes de son présent incarné, mais aussi les conséquences à la fois passées (un moment inadéquat révélant un désir d'enfant) et futures (ce que signifie pour l'écriture la modalité d'interruption propre au fait d'être mère) de la révélation qui suit l'avortement de la narratrice, dès lors située entre « Saul et Paul » (103).

On pourrait croire qu'un livre aussi occupé par le corps, les signes passés, non advenus, du corps et ceux, accaparants, du présent, offre une perspective restreinte, intime et individuelle. Or, c'est tout le contraire que *Mère d'invention* permet de penser. La réflexion qui accompagne le passage d'une expérience manquée de la maternité à sa réalisation donne lieu à une pensée du temps qui fait écho à toute une réflexion sur la mémoire ; sur ce qu'il convient de conserver des possibles demeurés entravés, sur ce qui, de ces possibles, demeure présent, insu et agissant. Elle s'ouvre aussi à une entreprise de nomination de ce qu'une telle expérience de l'entre-deux fait surgir : « [L]a maternité, ce n'est bien sûr pas le bon mot, bien sûr, mais comment marquer, comment nommer ce qui s'est passé, et qui n'a pas été nommé, qu'on a choisi de ne pas nommer, et quand l'autre maternité, la vraie, arrivera, est-ce que ça invalidera la première ? » (105) Dupuis-Morency interroge, scrute, reprend sans cesse, sur le mode de l'épanorthose, l'élaboration de son propre tâtonnement, qui est le signe d'une exigence qui refuse les catégories préétablies. Loin de toute mélancolie, l'interruption de grossesse racontée dès le début du texte se présente plutôt comme la confirmation d'un désir, et donc d'une parole vouée à errer, à « passer la limite du sens du monde » (84), comme l'affirme la narratrice dans une filiation revendiquée avec Angot, qu'elle lit compulsivement, mais aussi Duras, et « Catherine » (Mavrikakis), sa directrice de thèse. Autant d'écrivaines ayant fait de la maternité, à un moment ou à un autre de leur œuvre, un seuil, mais aussi une condition de l'écriture.

Une dernière section, « *Caedere* », s'efforce de mettre un terme à cet enchevêtrement de la grossesse et de la thèse, dans un tâtonnement (« il y a bien un lien, même mince, il doit y avoir un passage, entre les deux » [175]) qui traduit bien l'incertitude affolante de la parole, et qui paradoxalement lui donne toute sa clarté. Ainsi, après plusieurs rêves sur le col, le franchissement des jumelles à naître, vient le récit d'une césarienne (évidemment, il fallait couper le lien) qui rappelle à la narratrice l'expérience manquée de la soutenance, marquée par l'absence de la spécialiste, par qui devait passer l'épreuve, et le concert d'éloges convenus. Évoquant la sexualisation à outrance du corps qui amène certains milieux à privilégier la césarienne (qu'est-ce que quelques muscles sectionnés à côté d'un vagin « préservé, intact » [170]), la narratrice, avec sarcasme, peut asséner que « ça rassure tout le monde, le vagin et la thèse, intouchés » (175). On aura compris que *Mère d'invention* met de l'avant une pensée tout autre, faite d'épreuves, d'hésitations et de retours en arrière ; à la hauteur du réel.

+

Dans une tonalité aux antipodes des romans de Lambert et de Dupuis-Morency, le plus récent roman de Patrick Brisebois met en scène les dernières extrémités de la solitude. Auteur d'une œuvre déjà importante, dont sa « trilogie sinistre<sup>11</sup> », parue à l'Effet pourpre, et un recueil de poésie, *Carcasses au crépuscule*, récemment republié aux éditions de l'Écrou, Patrick Brisebois n'avait plus rien publié de nouveau depuis *Catéchèse*<sup>12</sup>, en 2006, avant que *Le modèle de Nice*<sup>13</sup> ne paraisse. La trajectoire de Constantin, écrivain à la recherche d'une justesse de plus en plus difficile à atteindre, nous permet de mieux mesurer cette rareté. Lecteur boulimique et iconoclaste, écrivain oscillant entre une écriture minimaliste et les romans de *fantasy*, Constantin achète une petite maison centenaire à La Meunière afin d'éviter de retourner vivre à Montréal lorsque sa conjointe quitte La Malbaie pour commencer l'université. Il s'y promène, hésite sur la manière de classer ses trop nombreux livres, boit et passe ses nuits à regarder des films ou des séries de science-fiction. Depuis toujours, Constantin y revient à plus d'une reprise,

il se cache derrière ses jouets, ses *comics*, ses livres, ses films, ses jeux de rôle, ses jeux vidéo, sa musique. Il a eu peur de devenir adulte et comme un personnage ducharmien il a voulu rester enfant et l'imaginaire et l'écriture sont ce qui lui a semblé le plus approprié [...]. (33)

Mais force est de constater que cette fuite du réel a son prix, celui d'une solitude de plus en plus difficile à porter, d'une peur du réel qui va en s'aggravant, d'une

---

11 Patrick Brisebois, *Que jeunesse trépasse*, Montréal, L'Effet pourpre, 1999, 236 p.; *Trépanés*, Montréal, L'Effet pourpre, 2000, 197 p. (repris au Quartanier, coll. « Série QR », 2011, 184 p. Édition définitive/texte revu par l'auteur); *Chant pour enfants morts*, Montréal, L'Effet pourpre, 2003, 133 p. (repris au Quartanier, coll. « Série QR », 2011, 172 p. Édition définitive/texte revu par l'auteur).

12 Patrick Brisebois, *Catéchèse*, Québec, Alto, 2006, 92 p.

13 Patrick Brisebois, *Le modèle de Nice*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2018, 148 p.

mélancolie qui avec les années se teinte d'amertume. Car cette fuite n'empêche nullement la lucidité, dont elle serait plutôt l'un des effets: «Tout va mal et on ne peut rien y changer. Il n'écoute plus tellement les bulletins d'informations [...]. Il préfère lire des bandes dessinées ou jouer à un jeu vidéo. Il se sent plus tranquille ainsi et la vie sur Terre est moins inquiétante. Il sait qu'il se cache la tête dans le sable.» (62-63)

Il s'agit donc de trouver la juste distance avec cette société qui lui fait peur, ce que lui permettent La Meunière, cette petite ville «ennuyante, mortifère [et] dépeuplée» (62), Angéline, adolescente comme Constantin qui habite toujours chez sa mère, se décrit comme «infréquentable» (59) et avec qui il picole volontiers, mais aussi l'écriture; les quelques mots qu'il lui arrive encore d'écrire, échappant au *story-telling* qu'il récuse («plus de personnages, plus de narration, que le chant ténu de l'atroce» [67]). Difficile, dans cette solitude aménagée au moyen des vestiges de l'enfance (des figurines Star Wars *vintage* aux silhouettes des sylvidres qu'il retrouve chez Marianne, sa conjointe), d'imaginer ce que pourrait être cet atroce qui l'étreint. Peut-être la misanthropie qui le guette, les fissures de la maison trop vieille qu'il décide, à la fin du livre, de laisser mourir sans intervenir, l'absence d'amour décrite par Fitzgerald dans *La fêlure* et qui est consécutive à la fuite dans l'imaginaire<sup>14</sup>. Or, c'est aussi le prix à payer, Brisebois le sait bien, pour régler la justesse de son regard sur la déliquescence du réel. «Écris la phrase la plus vraie que tu connais, disait Hemingway. Constantin écrit la phrase la plus vraie, il écrit: Ma solitude n'aura pas été bonne.» (4<sup>e</sup> de couverture) Jacques Ferron, fils du notaire de Louiseville, ville d'adoption de Brisebois, expliquait le retrait de la vie publique de Gabrielle Roy à la fin de sa vie par le fait qu'elle avait «trop écrit»: «[I]l n'y a rien, absolument rien de vivant parmi les heures consacrées à l'écriture, [...] ce n'est rien d'autre qu'un désert et qu'un manuscrit<sup>15</sup>.» «Le langage, la conscience des choses se rétrécissent comme une peau de chagrin», constate Constantin avant de conclure qu'«il n'est plus ni romancier ni poète. Il ne sait plus ce qu'il est dans l'écriture» (68-69). Cette crise de Constantin est très exactement ce qui fait de Brisebois un écrivain indispensable. Mêlant fragments poétiques de récits d'anticipation et aléas tragi-comiques d'un mésadapté laissé derrière par le train de l'histoire, Brisebois nous offre à travers son *Modèle de Nice* quelques-unes des phrases les plus justes qu'il m'ait été donné de lire ces dernières années.

+

Dans ces trois livres, comme dans les milieux littéraires, culturels et intellectuels en général, on note une insistance sur le difforme, le passage, l'ouverture *queer* de l'identité. Pourquoi une telle insistance? À quoi répond-elle? Dans quelle merde, pour reprendre le mot de Beckett, ou marasme cette ouverture s'inscrit-elle? On peut se demander si les débats identitaires crispés, récurrents, obsessionnels, qui

---

14 «Je m'aperçus que depuis longtemps je n'aimais plus les gens ni les choses, mais que je continuais tant bien que mal et machinalement à faire semblant de les aimer.» Francis Scott Fitzgerald, *La fêlure*, cité par Brisebois (123).

15 Jacques Ferron, «Des sables, un manuscrit», *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du Jour, coll. «Les romanciers du jour», 1973, p. 109.

continuent, encore aujourd’hui, de saturer l’espace public (politique et médiatique, à tout le moins), n’appellent pas le besoin de nommer ce qui pourtant va de soi pour plusieurs. Une rubrique intitulée «Roman» répond-elle toujours adéquatement à ce désir (contre-)hégémonique de faire éclater les frontières? «L’obsession de la catégorie, écrit Clara Dupuis-Morency, c’est une obsession de l’individuel, ça nous vient de notre état constitué, sexué, irréversible. Mais la vie modulaire, le polype, elle n’en a rien à faire des distinctions. Elle prolifère.» (118) Gardons-nous de nous jeter dans l’indifférencié. Mais prenons des notes.

**R O M A N**  
Le récit des femmes poètes

+ + +

AUDREY CAMUS  
Chercheuse indépendante

Le terme «roman» désignant pratiquement aujourd’hui par défaut toute narration fictionnelle, sans doute une chronique consacrée au genre ne peut-elle que se heurter régulièrement à la question de l’incertitude de ses limites. Autant donc s’y confronter sans délai, en évoquant pour commencer des ouvrages qui tendent à échapper à la dénomination.

*Les villes de papier*<sup>1</sup> de Dominique Fortier, tout d’abord, s’emploie à relater l’existence d’Emily Dickinson. Considérée aujourd’hui comme une figure majeure de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, la poétesse ne publia presque pas mais, en quasi-recluse, consacra toute son existence à l’écriture. Dominique Fortier, que les hasards de la vie conduisent à quitter Montréal pour la Nouvelle-Angleterre, lui emboîte le pas pour toucher du doigt le mystère de la création féminine et habiter, passagèrement, la «maison de ses poèmes» (152). Car si son livre se présente comme une sorte de biographie fictionnelle, c’est aussi un carnet d’écriture dans lequel l’auteure poursuit une réflexion sur la manière d’habiter le monde entamée avec *Au péril de la mer*<sup>2</sup>. Aux «cabanes de mots» (33) qu’elle y évoquait succèdent ainsi les villes de papier, notamment celle qui porte le nom d’Emily, sur laquelle s’ouvre le récit. C’est cette ville «toute de bois blanc nichée au milieu de prairies de trèfles et d’avoine» (9) que Dominique Fortier va patiemment bâtir et nous amener à habiter avec elle tout au long du récit, en revisitant les épisodes de la vie de la poétesse qu’elle puise dans sa correspondance, emprunte à ses biographes ou construit de toutes pièces. Hardie comme une héroïne de Jane Austen, la jeune Emily Dickinson se soustrait progressivement à toutes les obligations inhérentes à sa condition pour se livrer corps et âme à la poésie. Ses compagnes du séminaire étant chacune à son tour emportées par la mort ou par le mariage, Emily a compris qu’il lui faut choisir entre être femme et écrire. Elle va donc s’absenter au monde jusqu’à ne plus guère sortir du jardin, puis de la chambre, où elle compose ses poèmes étranges comme on épingle des papillons. S’il faut en croire Dominique Fortier, il serait vain de chercher un point de rupture susceptible d’expliquer cette réclusion. Dans *Les villes de papier*, on peut toutefois

---

1 Dominique Fortier, *Les villes de papier*, Québec, Alto, 2018, 187 p.

2 Dominique Fortier, *Au péril de la mer*, Québec, Alto, 2015, 171 p.

penser que cette charnière symbolique coïncide avec le moment où Emily choisit de ne plus se vêtir que de blanc, car pour la romancière, «Emily Dickinson est un écran blanc, une page vierge. Eût-elle plutôt choisi, à la fin de sa vie, de passer une robe bleue, nous ne pourrions rien dire d'elle» (11). Ainsi son livre relate-t-il en quelque sorte l'effacement, la dématérialisation de cette femme qui a fait vœu de vivre dans une ville de papier (Linden, inventée par les cartographes pour déjouer les tentatives de récupération de leur travail). Mais il ne faudrait pas se méprendre pour autant; un tel effacement est d'une violence inouïe, ainsi que permet de le comprendre la scène clef où, dans la solitude de sa chambre, Emily se dépouille de tous les oripeaux de la vie sociale à mesure qu'elle se dénude: «[B]ientôt il ne lui restera plus qu'à sortir de sa peau et à se tenir devant son miroir, tout en dents et en côtes pointues, un petit squelette blanc comme neige.» (96) Emily n'est pas seulement inconvenante, elle est terrifiante. Telle que la dépeint Dominique Fortier, elle paraît tout entière tendue entre la grâce et l'ardeur. Car si la femme poète s'absente au monde, c'est pour mieux s'en emparer; pour faire entrer dans ses textes le miel du soleil et le tumulte des équinoxes comme jadis elle conservait les fleurs entre les pages des livres. Et si elle porte le blanc, c'est faute de pouvoir revêtir l'écarlate. Dans «ses poèmes qu'elle appelle *neige*», qu'on se garde bien de voir une dentelle délicate: «[E]n écrivant *neige*, ce qu'Emily a derrière les paupières, c'est la plus puissante des avalanches.» (144)

Sous la plume de Dominique Fortier, celle qui s'est dérobée à son destin tout tracé d'épouse et de mère afin de pouvoir écrire est peut-être essentiellement une femme pour qui «on ne peut pas avoir à la fois la vie et les livres — à moins de choisir les livres une fois pour toutes et d'y coucher sa vie» (108). À travers la figure d'Emily Dickinson, il est manifeste que l'écrivaine interroge son propre destin. Car, née un siècle et demi après son héroïne, en un temps où la femme n'est plus confinée au foyer, elle a choisi le mariage et la maternité — et ses deux derniers livres qui entrelacent à la matière fictionnelle une sorte de journal d'écriture du déracinement font de son mari et de son enfant des personnages. Si la poétesse fournit à la «prosaique» romancière la matière d'un livre, elle est aussi une sorte de prisme à travers lequel interroger la condition de femme vouée à la littérature, partagée entre le monde tangible et celui des livres, en diluant le «je» autobiographique dans l'encre du texte en train de s'écrire.

+

C'est aussi un destin de femme singulier que relate la poète Catherine Lalonde dans *La dévoration des fées*<sup>3</sup>, qui constitue une remarquable incursion en territoire narratif — mais un destin ancré dans la terre et la langue d'ici. Son héroïne, ensauvagée et sensuelle, semble au premier abord l'exact négatif de la diaphane Emily Dickinson, de la même manière que l'écriture viscérale de Catherine Lalonde et la prose délicate de Dominique Fortier paraissent s'opposer. Comme *Les villes de papier*, toutefois, ce récit est travaillé par la parole d'autres femmes poètes. L'auteure reconnaît ainsi sa dette à D. Kimm, Geneviève Desrosiers, Hélène Monette et Josée Yvon, et son

---

3 Catherine Lalonde, *La dévoration des fées*, Montréal, Le Quartanier, coll. «Série QR», 2017, 136 p.

titre dit assez qu'il faut ajouter à cette liste le nom de Denise Boucher. Avec *Les fées ont soif*, cette dernière avait cherché à libérer la femme des archétypes de la mère, de la prostituée et de la Vierge auxquels la société l'assujettissait, en donnant voix aux personnages de Marie, de Madeleine et de la Statue. Quelque quarante ans plus tard, Catherine Lalonde reprend le flambeau dans un récit effervescent qui donne à lire l'émancipation féminine en mêlant au récit le conte, le mythe et la poésie. Le texte s'ouvre sur une naissance : celle de la p'tite, mise au monde dans la douleur par une mère qui ne lui survivra pas. C'est à Grand-Maman qu'il revient de prendre soin, à contrecœur, de cette enfant coupable d'avoir tué sa fille Blanche et de devoir connaître, comme toutes les autres, le triste sort des femmes (après les cris de l'enfantement, après le silence de la mort, après le vagissement du nouveau-né, c'est une exclamation de dépit qui retentit). Le texte raconte la grand-mère Carabosse aux prises avec la marmaille affamée qui toujours cavalcade. Dans l'absence de Blanche et des hommes — morts « comme des mouches » (55) —, Grand-Maman fulmine au milieu du désordre ; « elle a hâte que la p'tite arrive, enfin, dans sa vie de femme faite ; sa vie de femme faite de sang et d'eau de vaisselle » (53). Mais la p'tite va déjouer le sort. Malgré la mère morte et l'absence d'amour. Son premier mot sera *non*, et tout le reste à l'avenant. L'enfant préfère la fronde aux travaux d'aiguille et se soustrait aux corvées ménagères en braconnant. Adolescente, elle refuse les occupations de jeune fille pour s'abandonner à la force de son désir ; « rêve de fuir aux lilas, aux garçons, aux framboises » (78). Et, à Grand-Maman qui attend qu'elle rentre dans le rang, elle répond en prenant le large... La frondeuse se livre alors à la ville, apprivoisant ses bruits et ses lumières pour, libre comme l'air, s'adonner au plaisir et enchanter les petits enfants. Ni mère, ni vierge, ni putain, songe-t-on, mais femme — cette femme à laquelle la pièce scandaleuse de Denise Boucher avait ouvert la voie. Puis, la p'tite va rentrer au bercail pour échapper une fois encore à la malédiction, par le don de la joie. C'est ainsi que l'héroïne de Catherine Lalonde, déjouant un à un les pièges tendus par l'existence en prenant les stéréotypes à rebours, répond finalement à l'appel de la Statue de Denise Boucher, qui demandait : « N'ai-je point quelque part une fille qui me délivrera, qui me déviergera<sup>4</sup> ? » Rentrée de la ville, la p'tite devenue reine retourne à la sauvagerie originelle pour explorer cet en deçà du langage par lequel elle se prémunit contre l'interdit. Elle va délivrer Grand-Maman Carabosse du mauvais sort de sa vie de femme faite en lui offrant la jouissance perdue, dans une image qui trouve un double écho dans *Les fées ont soif* et dans le récit de Dominique Fortier donnant à voir Emily dénudée : « J'étais devenue statue dit Grand-Maman, j'étais squelette. » (126)

Ce faisant, la p'tite libère la parole poétique, le dit de l'aïeule qui, au seuil de la mort, conjugue la glace et le feu pour s'élever comme un chant de plénitude. Ainsi ce texte qui fait place au corps et aux cris — et au silence de l'absence — se referme-t-il sur un poème. Si Denise Boucher avait libéré ses fées en leur donnant la parole, Catherine Lalonde explore quant à elle la langue du corps pour offrir aux siennes l'assouvissement de la dévoration (le plaisir de rire, de manger et de jouir). Il ne s'agit plus pour l'auteure de dire le manque mais, en s'arc-boutant sur le discours

4 Denise Boucher, *Les fées ont soif*, Montréal, Éditions Intermède, 1979 [1978], p. 31.

des femmes qui l'ont précédée (celui de Josée Yvon notamment), de le combler. Et dans le même temps, peut-on penser, de faire la généalogie de sa propre écriture.

+

*Henri de ses décors*<sup>5</sup>, enfin, par lequel Laurance Ouellet Tremblay pénètre à son tour en territoire fictionnel après avoir fait paraître plusieurs recueils de poèmes, résonne également de mots empruntés. Les influences dont le texte se réclame ne sont cependant plus uniquement féminines : Hervé Bouchard et Valère Novarina figurent ainsi, parmi d'autres, au côté de Sylvia Plath et de Denise Boucher (notons, en passant, qu'ailleurs l'auteure revendique elle aussi l'importance de Josée Yvon). Et la femme poète qui se consacre au récit prête ici sa voix à un homme. Mais, si ce questionnement dont procède le texte échappe au genre pour explorer la puissance de la parole et les rapports de force suscités par la création, c'est d'engendrement qu'il s'agit là encore. Croisement improbable du Bavard de Louis-René des Forêts et d'une créature insolite de Roland Topor, Henri est un personnage bien étrange : il prend le spectateur aux rets de son discours et finira, orgueil ou dérision, par *se creuser la tête* avec une cuillère à pamplemousse. Le texte s'ouvre sur le soliloque de ce personnage, et ne prendra fin que lorsqu'il se taira. Henri crée des décors de théâtre, en n'utilisant que du papier journal — journal qu'au demeurant il se refuse à lire. Il fait « tout, les ponts, les meubles, les ascenseurs et les bibelots, l'intérieur des matelas » (13), allant même jusqu'à concevoir, dans un étrange écho avec le livre de Dominique Fortier qui lui est contemporain, une *ville de papier*. Son travail suscite l'admiration, mais Henri semble préoccupé. Très vite, il interrompt son discours pour mettre les choses au point : « Je vous vois déjà prendre vos aises, déplier vos membres et vous installer confortablement sans avoir encore rien compris de notre entente ; nous ne discuterons pas, voyez, c'est moi qui parlerai. » (15) Cette adresse vindicative donne d'emblée le ton du texte, en installant le lecteur dans la position du spectateur muet. Seul en scène, Henri se raconte, sans d'ailleurs pouvoir s'empêcher de prêter une opinion à l'interlocuteur qu'il a réduit au silence. Il raconte comment il est devenu créateur de décors, évoque ses parents, parle de ses relations avec « Olivier-le-chef-du-théâtre » (23) et avec Catherine, « la grande actrice » (57). Autant d'histoires qui, chacune à sa manière, renouent avec le romanesque. Mais ce sont d'abord les péripéties du discours que le texte relate. Henri ergote, cancanne, ratiocine et, là comme lorsqu'il s'adresse au spectateur dont il a confisqué la parole, il n'est jamais question que de savoir qui exerce l'ascendant sur qui.

À l'entendre soliloquer de la sorte en faisant les questions et les réponses, on ne peut s'empêcher de songer au *Bavard* de Louis-René des Forêts<sup>6</sup>, qui pareillement donnait à lire le déploiement du discours et la confrontation au lecteur pour interroger les limites de la fiction. La filiation (que l'auteure prend soin de taire dans la reconnaissance des emprunts sur laquelle son livre se clôt) est d'autant plus forte qu'à l'instar du *Bavard*, le texte de Laurance Ouellet Tremblay se tisse d'autres textes.

5 Laurance Ouellet Tremblay, *Henri de ses décors*, Chicoutimi, La Peuplade, coll. « Récits », 2018, 72 p.

6 Louis-René des Forêts, *Le Bavard*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1978 [1947], 168 p.

Mais, là où Louis-René des Forêts faisait du discours le sujet de son livre, hypothéquant la fiction par la mise en cause du récit de son personnage qui revendiquait le mensonge, la femme poète déplace l'enjeu en donnant une scène à la voix, une portée au discours, un corps au personnage. Car contrairement au Bavard, qui n'avait de cesse de miner sa propre parole, Henri incarne la sienne (de ce point de vue, il n'est pas anodin qu'il s'adresse à des spectateurs plutôt qu'à des lecteurs). Henri n'est pas menteur, mais vaniteux. C'est un créateur, quand bien même ses créations sont des créations de papier : il confère aux mots des autres une réalité tangible. Ceux du texte dramatique, d'abord, auxquels il fournit un décor, mais aussi ceux de ses interlocuteurs, puisqu'il finira par obtempérer à l'injonction qui lui a été faite de se creuser la tête en s'entamant le crâne avec une cuillère à pamplemousse. Par cette monstrueuse relittéralisation d'une métaphore éculée, Henri fait basculer le texte dans une réalité étrange — la sienne — et, ce faisant, recharge le langage d'une efficace nouvelle : plutôt que l'exténuation du discours, c'est « l'engendrement par la parole<sup>7</sup> » qui intéresse l'écrivaine.

+

À un correspondant qui lui demandait un jour comment elle se savait en présence de la poésie, Emily Dickinson répondit : « Quand je lis un livre qui me glace le corps à un point tel que nul feu ne saura jamais me réchauffer, je reconnais la poésie. » Puis : « Si j'ai l'impression qu'on m'arrache le crâne, je reconnais la poésie ». (179) Cette définition que Dominique Fortier fait sienne en nous la transmettant, Catherine Lalonde et Laurance Ouellet Tremblay ne la désavoueraient sans doute pas. Par-delà leurs différences, ces trois textes laissent ainsi entendre de curieuses résonances. Pétris de poésie, ils font place à la voix et pourraient tous trois se lire à l'aune de la formule par laquelle l'auteure des *Villes de papier* caractérise le rapport au monde de son héroïne : « Chaque livre en contient cent autres. Ce sont des portes qui s'ouvrent et ne se referment jamais. » (44) Éminemment intertextuelle, l'hybridation du roman à laquelle les trois écrivaines se livrent leur permet de s'interroger sur leur propre pratique d'écriture et de la faire progresser sur le plan formel, en se réclamant d'une filiation qu'elles revendiquent pour mieux s'en émanciper. Dans la tension qu'ils instaurent entre texte et corps, le récit de soi pour Dominique Fortier, le poème pour Catherine Lalonde et le monologue théâtral pour Laurance Ouellet Tremblay constituent aussi, plus profondément, autant de moyens de mettre à l'épreuve la puissance d'incarnation de la littérature.

---

7 C'est l'expression qui figure dans le titre de sa thèse : Laurance Ouellet Tremblay, « *Ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez.* » *L'engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2016.



POÉSIE  
L'enfant des ruelles

+ + +

NELSON CHAREST  
Université d'Ottawa

Dans leur courte présentation de *La poésie des Herbes rouges*<sup>1</sup>, Roxane Desjardins et Jean-Simon Desrochers reviennent sur le procès de «*formalisme*» qu'on a fait à la maison des frères Hébert (Marcel et François), en préférant, pour leur part, tracer le fil des «étonnements»: «le langage demeure une matière imprévisible, puissante» (10-11), ajoutent-ils. Ils insistent entre autres sur la cohabitation, à côté de ce souci langagier, de thèmes et d'approches comme ceux de la «contre-culture, [du] féminisme, [du] marxisme et [du] lyrisme» (10).

Comment, en effet, souligner les cinquante ans des éditions des Herbes rouges sans tomber dans la mise au tombeau, mais sans non plus être si débonnaire que l'événement en perde toute valeur? C'est bien un étrange parcours, peut-être typiquement québécois, que celui que tracent cette revue d'abord, puis cette maison d'édition, qui ont eu comme projet d'innover et d'expérimenter, et qui perdurent dans le paysage poétique québécois. Celui-ci s'est grandement transformé ces dernières années, avec l'arrivée de plusieurs jeunes éditeurs. Dans un article récent de *La Presse*, Chantal Guy<sup>2</sup> notait justement, parmi les dix tendances de la littérature récente d'ici, une valorisation des jeunes auteurs, et tout particulièrement des «primoromanciers». De même, les Quartanier, Poètes de brousse, Écrou, Peuplade, Oie de Cravan, Léopard amoureux et autres, en misant notamment sur des mises en pages soignées, ont pris de court les départages habituels entre grands et petits éditeurs, de même que les problèmes liés aux tirages. Le livre de poésie est, de toute manière, un objet à diffusion restreinte: aussi bien, dès lors, en faire un objet de valeur, qui transmettra à son lecteur une expérience mémorable, à contre-courant du flux informationnel et communicationnel qui nous submerge. En ce sens, les cinquante ans des Herbes rouges sont peut-être symptomatiques — et pour cette raison hautement significatifs — du contexte littéraire québécois, et même peut-être plus encore de notre contexte actuel.

---

1 Roxane Desjardins et Jean-Simon Desrochers (dir.), *La poésie des Herbes rouges. Anthologie*, Montréal, Les Herbes rouges, 2018, 445 p.

2 «Dix tendances (seconde partie)», *La Presse*, 11 mars 2018, en ligne: [http://mi.lapresse.ca/screens/f3ce3645-8c0b-415c-9ef8-d6477fe104bb\\_\\_7C\\_\\_\\_0.html](http://mi.lapresse.ca/screens/f3ce3645-8c0b-415c-9ef8-d6477fe104bb__7C___0.html) (page consultée le 11 février 2019).

*L'Inconvénient* proposait récemment un numéro sur l'uniformisation de l'exception<sup>3</sup>, un thème cher à la revue. Les Herbes rouges, «contre-culturelles» et «étonnantes», participent-elles de cette mouvance? Ont-elles préparé, à leur manière, cette explosion de petits éditeurs, tous situés dans la «différence»? On peut bien sûr le croire, lorsqu'on rencontre des rébellions, des expérimentations et des surprises qui durent ainsi, au risque de se répéter. Mais pour qui parcourt cette anthologie, elle semble davantage marquée par un haut coefficient d'historicité. Certes les figures de style abondent, les marques de formalisme ne sont pas absentes, dans les divers protocoles utilisés, l'exploration des formes poétiques, les déconstructions syntaxiques, les niveaux de langue qui s'entrechoquent. Certes, cette «ouverture du réel» (10) que défendent les éditeurs, lorsque la suggestion tombe à pic sur une chose tangible trop présente, lorsque le ton de la vitupération domine, lorsque le langage parlé et vulgaire s'immisce dans la perfectibilité et la fragilité des formes, n'a rien *a priori* d'historique, lorsqu'elle mise sur le «flash» plutôt que sur la longue portée. Mais Les Herbes rouges présentent ce qui aura peut-être toujours manqué à l'Hexagone, son aînée comparable: une cohésion, un esprit de groupe qui dépasse les individualités, en sus d'un constant souci social (plutôt que politique, c'est-à-dire moins idéaliste, moins idéologique, plus pragmatique et plus observateur). Si l'Hexagone fut la NRF du Québec, Les Herbes rouges en furent une Éphémère continuée. L'Hexagone nous donna les aspirations du Québec, alors que Les Herbes rouges nous en donnèrent le réel situé. La première propose une histoire orientée, celle de l'avènement du pays; pendant que la seconde dit: «Attendez, voici ce qui est vraiment arrivé.» D'où, forcément, un style un peu adolescent, une posture de révolte et de véhémence, comme s'il fallait écarquiller des yeux fermés. Mais une fois la poussière tombée, ce ne sont plus ces coups d'épée qui frappent, mais bien plutôt le portrait dessiné — et trop peu connu.

«Quel est l'éléphant dans la pièce?» semblent se demander les poètes des Herbes rouges, avec un esprit frondeur, avec l'énergie de celui qui va exhiber ce que personne n'ose voir. Ce fut le corps, d'abord, pendant les années florissantes de la marche à la reconnaissance. Puis, ce qu'on a nommé l'intimisme, qui serait plutôt une tension entre le quotidien et l'universel. Puis un nouveau lyrisme, marqué par l'écriture personnelle et le retour des images. Enfin, depuis 2000 et à la faveur d'une nouvelle génération, une écriture plus suivie et narrative.

Le tout premier texte cité, de Marcel Hébert, nomme explicitement «Les corps d'encre» (15), à quoi répond peu après le «Corps convulsé» de Paul Chamberland; ils seront suivis par toute une génération qu'on a qualifiée de formaliste, en oubliant que la forme première qu'ils accaparaient était celle des corps. *A posteriori*, en 1980, Normand de Bellefeuille le reconnaîtra narquoisement, en disant qu'il est «[é]tonnant d'ailleurs que l'on ait fait tout un courant, pour ne pas dire un genre, autour de cette simple coïncidence homophonique», qui fait rimer «sexe» et «texte». Puis il ajoute: «Je n'y ai jamais vraiment cru bien que j'en aie aussi profité, on est moderne non!» (137; l'exclamation finale se réclame de Rimbaud, dont il relate la lecture). Il ne s'agit pas seulement d'exhiber un corps trop longtemps défendu, mais peut-être

---

3 Numéro intitulé «Le néoconformisme», *L'Inconvénient*, n° 75, hiver 2019. La revue avait précédemment publié un numéro intitulé «L'indifférente multiplication des différences», *L'Inconvénient*, n° 24, hiver 2006.

davantage d'*exhiber l'exhibition*, de rendre évidente cette sortie, ce dehors conquis, dans une belle désinvolture toujours joueuse.

La suite basculera entre l'évidence des choses matérielles, ce « remue-ménage », ces « draps », « odeurs », « bruits », « pièce à débarras » et « salon » (128) qu'annonce Marcel Labine en 1979, et cette « autre histoire », façonnée elle aussi dans la matière (*montagne, ruisseau, anneau, caravanes, drapeau*) mais prospective, grâce au poème : « La langue est bizarre et incompréhensible. Elle est capable de prévoir ce qui allait suivre. [...] Des pèlerins venus d'on ne sait où la saluent avec un drapeau. Mais ceci est une autre histoire. Nous n'en sommes pas encore là. » (François Charron, 167) Cet extrait est tiré du recueil *François* (1984), et on peut croire effectivement que la candeur et la simplicité d'un tel titre évoque l'intimisme ; mais ce serait ne pas voir sa part d'objectivité, au sens propre, ce regard porté vers l'extérieur et l'avant, vers les objets quotidiens comme vers le monde environnant. Au total donc, le formalisme s'avère beaucoup plus charnel qu'on aurait cru, et l'intimisme beaucoup plus objectif et universel.

C'est donc plutôt la période suivante qui marquera un retour au *Je*, qui implique dès lors un *Tu*, et qui ouvre la voie aux impressions, aux sensations, à tout un monde imaginaire. On en trouverait la formule et le programme dans ce poème d'André Roy, publié dans *L'accélérateur d'intensité* en 1990 [1987] :

Les images vraies seront celles sur lesquelles je pleurerai quand tu auras disparu.  
Les mots, on ne les prononcerait pas  
qu'ils sortiraient tout seuls de la bouche.  
Quelque part, je le sais, la Terre roule en sens inverse.  
Jeune homme, lis la poésie  
pour le souvenir des métaphores  
qui, un jour, ont échappé aux lois de la pesanteur.  
Je ne m'étonnerai pas de mon passé quand je te toucherai. (201)

L'objectivité a montré ses failles, « la Terre roule en sens inverse » et on cherche à échapper « aux lois de la pesanteur ». On se tourne dès lors vers le passé, vers « la poésie » et « le souvenir des métaphores », seuls remèdes, non tant par mouvement réactionnaire, mais plutôt parce que la seule vérité se situe dans l'esprit, dans « les images vraies » quand tout le reste a « disparu ». José Acquelin et René Lapierre cristallisent plusieurs de ces tendances. Pour le premier, « la vie est moins compliquée que les vivants », ce qui montre la primauté d'un processus intérieur sur ses produits tangibles, et c'est à ce niveau que se situe la poésie : « il y a une chanson juste au milieu/elle naît au même moment/que ceux qui la chantent » (249). Pour le second, le monde existe tant qu'il est intériorisé, dans l'action du dialogue d'abord, et même, dans le changement de genre, le masculin devenant féminin, qui marque un endossement de l'altérité et un accueil plénier : « Alors je m'élève et deviens une éponge, et la nuit entre en moi comme une encre de mer, un alcool sombre, une eau d'antracite. Et je deviens pluie ou forêt, gerboise, plancton, perdue dans l'immensité de ton absence ; dans ce vide-là où la mort serait un tendre, tendre baiser. » (251)

La dernière phase est marquée par une marche en avant et un mouvement, les actions du sujet sont prises à partie, de même que ses paroles, ses mots courants, qui innervent la diction poétique et lui donnent des allures de narration. La jeune génération adopte volontiers ce ton, de Tania Langlais à Roxane Desjardins : « que ça continue de rouler le soleil/je t'en prie ferme la porte » (317); « mais tu te déplaces au pas de course sur mes poumons/parce que tu habites au sommet de ma tête une envie démesurée/de dévorer les autres » (409). Au nouveau lyrisme succède donc, peut-être, un antilyrisme, la poésie devenant narrative et surtout prosaïque, sans désenchantement pourtant, mais au contraire avec un investissement certain. La poésie cherche à *reconnaître* le monde environnant, à *se reconnaître*, ou plutôt, à offrir au lecteur un paysage qu'il saura reconnaître. La poésie est faite par tous, selon le souhait de Ducasse, un mantra qu'auraient pu endosser les premiers poètes des Herbes rouges. Ainsi, par-delà ces phases successives, se dessine une nette continuité, ou plutôt un jeu de variations sur un même thème.

Le parti pris des éditeurs contribue à cet effet de longévité. En effet, cette « anthologie », peut-être mal nommée ainsi, présente l'ensemble des publications des Herbes rouges, tant la revue que l'éditeur. Certes ils ont dû choisir, parmi les recueils ou les suites, un poème ou une page en particulier. Mais tout le catalogue est représenté. Cette coupe parfaitement horizontale a ses attraits, au-delà du principe démocratique qui l'anime. Cette contrainte non contraignante offre un certain ludisme, qui serait bien l'un des derniers avatars d'un formalisme revenu de ses prétentions. La structure parfaitement chronologique, en tranches de dix ans, comme l'abécédaire, révèle des liens insoupçonnés, presque cabalistiques. La circularité n'est pas absente, surtout lorsqu'on rencontre à intervalles des images et des formules semblables. Mais il n'est pas innocent que la dernière période soit marquée par le thème de la vieillesse, tant chez les aînés que les plus jeunes; et on ne sait plus alors si les poètes pensent à leur *alma mater*, ou au monde qui les environne. Lorsque François Charron avance, en 2006, « À l'envers, tu t'avances dans la joie d'avoir vieilli » (332), il pense certainement à son propre parcours; mais Yannick Renaud, la même année et du haut de ses vingt-huit ans, semble donner le la d'une décrépitude ambiante : « Celui qui porte en lui le vent réalisera que vieillir s'apprend à force d'incompréhension./Le silence, tu le berceras, sachant que la mort reste encore le privilège des vivants. » (335) Ce serait dans ce mélange des forces et des âges que se présenteraient, aujourd'hui, Les Herbes rouges.

+

Pour preuve, trois recueils publiés dans la dernière année, de trois auteurs de générations différentes : *Bien commun* de Marcel Labine<sup>4</sup>, dont le premier texte, « Lisse », remonte à 1975; *Comment nous sommes nés* de Carole David<sup>5</sup>, qui pour sa part est entrée dans la maison en 1986, avec *Terroristes d'amour*; enfin *Golgotha* de Benoit Jutras<sup>6</sup>, dont *Nous serons sans voix* fut publié en 2002.

4 Marcel Labine, *Bien commun*, Montréal, Les Herbes rouges, 2018, 190 p.

5 Carole David, *Comment nous sommes nés*, Montréal, Les Herbes rouges, 2018, 66 p.

6 Benoit Jutras, *Golgotha*, Montréal, Les Herbes rouges, 2018, 186 p.

Le recueil de Labine, manifestement hostile à notre époque, multiplie les attaques contre la société consumériste et désincarnée. Même si les formes évoquent des tonalités plaintives propres à un mauvais romantisme (lamentations, saudades, imprécations, hapax, etc.), la rhétorique est beaucoup plus celle de l'invective, de la parodie et de la condamnation. La plainte proviendrait plutôt du poème lui-même qui, malgré toute son énergie, n'arrive jamais vraiment à toucher ses cibles, comme Labine le note avec une lucidité tout aussi amère que stupéfiante : « Je sais que ce récit/N'y changera rien. » (165) Le poète pleure la disparition du « bien commun », d'un esprit d'entraide et de désintéressement qui aurait animé d'autres époques; mais le regard devient résolument passiviste et légèrement décalé, si on songe que cet « âge d'or » n'a peut-être jamais existé. Ainsi, regrettant les « vieux navigateurs » d'antan, animés par les rêves, il condamne les explorateurs d'aujourd'hui qui partent, « GPS en main,/[...] /Harponner Moby Dick », avant de conclure : « Au siècle des rancunes, / Vous verrez ce qu'il en coûte / De traquer le Grand Cachalot. » (133-134) Cette historiette me semble décalée, car Achab n'a jamais été un « vieux navigateur », sinon au sens où il fut le « dernier » navigateur, le modèle plus que l'antimodèle des avides et rancuniers d'aujourd'hui. Étrange manière, donc, de dire que le passé n'était pas plus fin que le présent, quand le propos voudrait faire entendre l'inverse. Et décalé, surtout, car la critique contre le consumérisme ne date pas d'hier, ce qui explique bien, d'ailleurs, l'abondance proprement étourdissante des métaphores qui parsèment ce recueil : les cibles sont si connues qu'elles ont déjà donné lieu aux travestissements les plus divers. Et à force de métaphoriser les travers de notre société, on en vient à ne plus reconnaître grand-chose, pris dans une autre forme de magma qui répond au supposé « bien commun » contemporain. Ce serait là une « ancienne manière » des Herbes rouges, qui ne fonctionne plus vraiment aujourd'hui.

Carole David est certainement plus actuelle, par son féminisme nouveau, par son imaginaire à la frontière du féerique et du gothique, par une écriture aussi naïve qu'incisive. « Éveillées par le malheur » (11), ses protagonistes se situent à l'heure des naissances, des éveils, des premières fois et des relances, sans jamais s'illusionner de faux espoirs mais en s'ouvrant constamment aux rêves néanmoins. On est dans une tempérance bien de notre temps, dans une écriture qui dénombre sans dramatiser, qui voit sans s'alarmer, où le bien et le mal ont définitivement disparu et que seule demeure une capacité à la survie. On songe aux « Ailes du désir », à cette espérance tout en gris, à des sourires feutrés et à des larmes insensibles : Woody le Pic côtoie le chérubin, le *bowling* moderne laisse place au cauchemar et à la chorégraphie, Bambi prête la main au Phénix (60-63, 38-39). Et le « nous » discret du titre en appelle peut-être plus fermement à une communauté où chacun a sa malchance, sa fée mauvaise qui veille à déconstruire les héros : « [...] mortels, nous passerions/notre avenir dans un déluge, occupés à nous vêtir [...] » (19).

Benoit Jutras, dans un recueil fort, a peut-être trouvé une voie, une échappatoire à cette époque qui se survit. L'écriture est volcanique, elle purifie par le feu, sans malice ni vergogne. La facture du recueil frappe, par une structure circulaire où les parties initiales sont reprises à la fin, en chiasme. Et pourtant, jamais cet ordre rigoureux ne donne l'impression de la redite ou de la monotonie, car s'y mêle un joyeux chaos qui défie toutes les rationalités. Plutôt que de structure, il vaudrait

mieux parler de forme, donc, plus organique, plus dynamique. La parataxe est constante et produit des amalgames incendiaires :

le linge brûlé de toi tout brûlé now what fatiguée c'est fini, ton argent ton squelette  
ta voix tes cheveux partis, ils te mentent les nuits with shotguns, ta vie bad seed  
forget it le viol de toi, tes enfants pas les tiens, pas d'église walk straight for once,  
on and on eyes shut oublie forever. (137)

Et malgré tout, la candeur est là, à travers un œil d'enfant grand ouvert, qui a peur du « loup » (« j'en ai fait des loups autour de ton lit » [44]), et qui demande : « pourquoi il n'y a plus d'oliviers/dans la bouche de ma mère » (15). C'est le « mal dire » qui devient poésie, comme un achèvement et une somme des moyens d'expression, qui reprend à fleur de peau l'étonnement primitif, pas celui du rebelle mais celui de l'émerveillé sans prétention :

Comment mal dire et quoi  
moi en série d'étoiles dans le corps droit  
moi petit graal de chambre  
garçon chapitre jeté au feu  
car privé c'est privé c'est désert  
ça pue l'aigle. (25)

Celui qui dit « mystère marche avec moi » (187), reprenant le mot de David Lynch, n'en vise pas moins une éclaircie, un réconfort, dans cette traversée du feu où il pourra retrouver une pureté perdue, et communier après le désastre :

Nous sommes sortis dans la chaleur, le soleil était insolent, nos parents étaient au champ, notre joie flottait dans l'air comme des poils de chiens blonds. Nous avons passé au crépuscule la frontière derrière les ifs. Sans autre réconfort face à l'opprobre que celui du tabac et du vin, nous avons quitté le froid des Écritures. (140)

Ce sont encore, ou peut-être d'abord, des *herbes rouges*, des *alcools* brûlant les planches. Mais l'adolescent a fait place à l'enfant, les superpouvoirs succèdent à la révolte. Le poète n'est pas sur la place publique, il est dans les ruelles, et vous attend.

+ + +

LIVRES REÇUS

+ + +

RÉSUMÉS

+ + +

ABSTRACTS

+ + +

RESÚMENES

+ + +

BIOBIBLIOGRAPHIES

+ + +



## LIVRES REÇUS

+ + +

### ESSAIS / ÉTUDES

**BEAULIEU**, Julie, Adrien

**RANNAUD** et Lori **SAINT-MARTIN** (dir.), *Génération(s) au féminin et nouvelles perspectives féministes*, Québec, Codicille éditeur, coll. «Prégnance», 2018, 314 p.

**BRUNET DRAGON**, Sarah,

*Cartographie des vivants*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. «Chemins de traverse», 2018, 192 p.

**DESBIENS**, Marie-Frédérique, *Le premier romantisme au Canada.*

*Entre engagement littéraire et politique*, Montréal, Nota bene, coll. «Romantismes», 2018, 350 p.

**LAMBERT**, Vincent, Jacques

**PAQUIN** (dir.), *Sensorielles. Autour de Paul Chanel Malenfant*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. «Chemins de traverse», 2018, 384 p.

**SAINT-JACQUES**, Denis, Marie-José

**DES RIVIÈRES** (dir.), *Les médias parlent et chantent. Chroniques de la vie culturelle à Montréal durant la Crise et la Guerre*, Montréal, Nota

bene, coll. «Études culturelles», 2018, 360 p.

**TÉTREAU**, François, *Le fait d'écrire*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. «Chemins de traverse», 2018, 360 p.

### P O É S I E

**AGNESSAN**, Serge, *Carrefour-Samaké*, Montréal, Poètes de brousse, 2018, 76 p.

**BERNIER**, Jean-François, *Entouré par la nuit dans le palais des signes*, Montréal, Éditions du Noroît, 2018, 80 p.

**CHARLEBOIS**, Jean, *Belle amour...*, Montréal, Éditions du Noroît, 2018, 138 p.

**DAVID**, Carole, *Comment nous sommes nés*, Montréal, Les Herbes rouges, 2018, 80 p.

**DE FACENDIS**, Dario, *Fragments post-socratiques*, Montréal, Éditions du Noroît, 2018, 112 p.

**DESJARDINS**, Roxane et Jean-Simon **DESROCHERS** (dir.), *La poésie des Herbes rouges*, Montréal, Les Herbes rouges, 2018, 460 p.

**GUÉNETTE**, Daniel, *Varia*, Montréal, Éditions du Noroît, 2018, 89 p.

**JUTRAS**, Benoit, *Golgotha*, Montréal, Les Herbes rouges, 2018, 198 p.

**LABINE**, Marcel, *Bien commun*, Montréal, Les Herbes rouges, 2018, 202 p.

**LAMBERT**, Roseline, *Les couleurs accidentelles*, Montréal, Poètes de brousse, 2018, 134 p.

**L'ARCHEVÊQUE**, Alexandre et David **BERTHIAUME-LACHANCE**, *Carné*, Montréal, Éditions du Noroît, 2018, 104 p.

**MAROIS**, Louise, *La cuisine mortuaire*, Montréal, Triptyque, 2018, 186 p.

**QUIMPER**, Charles, *Tout explose*,  
Montréal, Le lézard amoureux, 2018,  
94 p.

**ZOUVI**, Colin, *La ville inquiète*,  
Montréal, Poètes de brousse, 2018,  
64 p.

#### F I C T I O N S

**CYR**, Mario, *Planètes*, Montréal,  
Annika Parance Éditeur, coll.  
«Sauvage», 2018, 96 p.

**HAECK**, Philippe, *Il y a tant d'il y a*,  
Montréal, Les Herbes rouges, 2018,  
390 p.

**SHTERN**, Sholem, *Mon voyage  
au Canada*, Montréal, Éditions du  
Noroît, coll. «Latitude», 2018, 64 p.

#### R E V U E S

*Études françaises*, «Le regard et la  
proie», vol. 54, n° 2, 2018, 152 p.

*Francofonía*, «Simenon et l'Italie»,  
n° 75, automne 2018, 200 p.

*Le Sabord*, «Projections», n° 110, juin  
2018, 64 p.

*Le Sabord*, «Songes», n° 111,  
septembre 2018, 64 p.

## R É S U M É S

+ + +

### **JULIEN ALARIE** LA STRUCTURE FAMILIALE COMME REMPART.

#### ENTRÉE ET SORTIE DE L'IRONIE DANS *LES MAISONS* DE FANNY BRITT

Dans *Les maisons*, Tessa, une femme indécidable, qui est de plus en plus « rattrapée par la sévérité, le jugement et l'intransigeance », est continuellement aux prises avec une ironie destructrice. Pourtant, à certains endroits, l'autodénigrement laisse place à des « moments-voilà-peut-être-tout-ce-qui-existe-désormais », commandés par l'ironie elle-même et qui ont tous en commun la structure familiale, sorte de rempart contre le monde chaotique. C'est ainsi que la maman extrêmement lucide se résout, pour compenser une ironie avilissante, à « laisser se déployer la vie, cette vie qui fait parfois si bien les choses ».

+

### **MANON AUGER** LE TEMPS IMMOBILE DU HÉROS CONTEMPORAIN

#### (FORTIER, CHEN, HUGLO)

Dans un contexte où l'écrivain contemporain accorde de plus en plus d'importance aux « vies minuscules » et aux personnages non romanesques, il est difficile d'envisager qu'il existe une forme de « héros » contemporain. Mais peut-être est-ce parce que notre conception du héros romanesque emprunte encore trop au régime moderne d'historicité, c'est-à-dire à ce temps où il était encore possible, justement, de croire à la grandeur d'une personnalité capable d'imprimer sa marque sur l'Histoire et sur le temps ? Or, si l'individu contemporain et son avatar fictionnel sont privés des repères, des forces et des certitudes qui motivaient l'individu moderne, sont-ils pour autant dépourvus de grandeur ? C'est en partant de cette interrogation et à partir de l'exemple de *Du bon usage des étoiles* de Dominique Fortier (Alto, 2008) puis d'*Immobile* de Ying Chen (Boréal, 1998) et de *La respiration du monde* de Marie-Pascale Huglo (Leméac, 2010) que l'auteure pose l'hypothèse que, si une telle figure existe, c'est dans son rapport particulier au temps qu'elle est le plus susceptible de se révéler. On verra que c'est surtout dans un rapport antagonique avec la figure du héros moderne qu'un certain héroïsme peut se révéler, mais plus précisément dans ce que l'auteure appelle le temps « immobile » qui

lui est particulier, temps de la résistance qui s'oppose au temps futuriste d'autres personnages.

+

**DAVID BÉLANGER** ROMPRE AVEC LA RUPTURE. HISTOIRE ET TEMPS ORGANIQUE DANS LE ROMAN QUÉBÉCOIS CONTEMPORAIN

Cet article prend appui sur la distinction entre, d'un côté, «l'historiographie moderne» conçue de façon institutionnelle et érigée sur la rupture entre le présent et le passé, et de l'autre côté, le temps organique continu, manière de vivre le passé dans le présent. Dans la littérature québécoise contemporaine, notamment dans les œuvres d'Éric Dupont (*La logeuse*) et de Raymond Bock (*Atavismes*), cette distinction s'observe. L'hypothèse poursuivie ici soutient que la littérature s'oppose à une histoire présentée dans son artificialité; pour ce faire, la littérature se propose comme incarnation du temps et refus des institutions qui régissent les ruptures. Ce phénomène est observé en deux temps: une véritable idéologie de dénonciation de l'histoire (et plus précisément de l'histoire nationale), chez Dupont, et un regret de la perte de cette histoire, une tentative désespérée de s'y inscrire de nouveau, chez Bock et Catherine Mavrikakis.

+

**PIERRE-OLIVIER BOUCHARD** « JE SERAI LOIN, OU TRÈS PRÈS, C'EST PAREIL. » PRÉSENTISME ET FICTION DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE DANS *ARTHUR BUIES, CHEVALIER ERRANT*

Cet article s'intéresse à l'expérience du temps dont témoigne le texte de Micheline Morisset *Arthur Buies, chevalier errant*. À l'aide de la notion de régime d'historicité, et plus précisément de celle de présentisme, développée par François Hartog, il y est montré que le texte de Morisset s'inscrit dans un contexte global où le passé est principalement envisagé selon la notion de patrimoine, mais qu'il témoigne également d'une conception littéraire de l'histoire. Faisant de Buies une figure tutélaire de l'histoire littéraire du Québec, Morisset propose de reconsidérer la tradition de lecture nationale en se recentrant autour de l'œuvre du chroniqueur. Il en découle un rapport complexe au temps, où les enjeux du présentisme se conjuguent à ceux de l'histoire littéraire.

+

**MARION KÜHN** SAISIR LE PASSÉ DANS LE PRÉSENT. MÉMOIRES FAMILIALES DANS LES FICTIONS CONTEMPORAINES QUÉBÉCOISES (BARBEAU-LAVALLETTE, DAVID, QUINN)

Le motif de la filiation sert, comme l'ont démontré les travaux de Dominique Viart, puis de Laurent Demanze, en littérature contemporaine, le plus souvent à exprimer les enjeux d'une transmission défailante de la mémoire familiale. Sujet au cœur de multiples romans et récits contemporains au Québec, la tentative d'appropriation

fictionnalisée d'un passé familial inconnu relève, chez Anaïs Barbeau-Lavalette, Carole David et Judy Quinn, de ce qu'Astrid Erll appelle une « mémoire transculturelle », car c'est un passé *autre* qui fait irruption dans le présent des personnages. Construits autour de départs de membres de famille, les fictions des trois écrivaines imbriquent en effet mémoire familiale et histoire internationale en embrassant soit le point de vue en amont, soit celui en aval de la lignée familiale. Par le truchement de dispositifs narratifs et temporels complexes, qui servent de point de départ pour l'analyse, les fictions mettent à l'avant-plan le rôle des personnages comme porteurs d'une mémoire qui s'avère stratifiée. Dégageant les différents rapports au temps qui sous-tendent les mises en scène de mémoires « voyageantes », cet article fait l'analyse de la variété des postures proposées par ces fictions québécoises contemporaines face au « présent [qui] s'[est] découvert inquiet, en quête de racines, obsédé de mémoire » (Hartog 2012 : 248).

+

**ANDRÉE MERCIER S'HABILLER EN COSTUMES D'ÉPOQUE. LE WESTERN ET L'EXPÉRIENCE DU TEMPS DANS *GRIFFINTOWN* DE MARIE HÉLÈNE POITRAS ET À LA RECHERCHE DE NEW BABYLON DE DOMINIQUE SCALI**

À partir de deux romans qui puisent largement à l'imaginaire western, *Griffintown* de Marie Hélène Poitras et *À la recherche de New Babylon* de Dominique Scali, l'article montre comment chacun des romans s'approprie cet imaginaire pour raconter une histoire, mais aussi pour fonder une représentation contemporaine du temps. En effet, le western convoque une temporalité complexe, capable de cumuler l'élan vers l'avenir, le regret de ce qui n'est plus, un rapport ambigu à la modernité en même temps qu'un mythe des origines. Les figures de la répétition et du légendaire donnent plus particulièrement forme au mouvement qui emprisonne les personnages dans deux ordres du temps en violente confrontation : la course folle du progrès et un temps cyclique et organique. L'imaginaire western réinvesti par ces deux romancières parvient ainsi à conjoindre en un même univers la linéarité et la répétition, tout en signifiant l'impossibilité même de leur cohabitation.



## ABSTRACTS

translated by Catherine Browne

+ + +

**JULIEN ALARIE** LA STRUCTURE FAMILIALE COMME REMPART.  
ENTRÉE ET SORTIE DE L'IRONIE DANS *LES MAISONS* DE FANNY BRITT  
(FAMILY STRUCTURE AS BULWARK. ENTRANCE AND EXIT OF IRONY IN FANNY  
BRITT'S *LES MAISONS*)

Tessa in *Les maisons* is an undecidable woman, more and more often “rattrapée par la sévérité, le jugement et l'intransigeance,” constantly grappling with a destructive irony. And yet, at times, her self-disparagement yields to “moments-voilà-peut-être-tout-ce-qui-existe-désormais” prescribed by irony itself; all such moments have in common the family structure, experienced as a kind of bulwark against the chaotic world. And so this extremely lucid mother makes up her mind to “laisser se déployer la vie, cette vie qui fait parfois si bien les choses,” as compensation for a degrading irony.

+

**MANON AUGER** LE TEMPS IMMOBILE DU HÉROS CONTEMPORAIN  
(FORTIER, CHEN, HUGLO)  
(THE MOTIONLESS TIME OF THE CONTEMPORARY HERO  
—FORTIER, CHEN, HUGLO)

As contemporary writers give more and more importance to “vies minuscules” and non-novelistic characters, it is hard to imagine that some kind of contemporary “hero” may exist. Is this because our conception of a novelistic hero is still too much indebted to the modern regime of historicity, meaning that time when it was still possible to believe in the greatness of a personality that could leave its mark on History and time? But if contemporary individuals and their fictional avatars are deprived of the reference points, strengths, and certainties that motivated modern individuals, does that mean that they are necessarily without greatness? Using this question as a starting point, and basing herself on the examples of *Du bon usage des étoiles* by Dominique Fortier (Alto, 2008), *Immobile* by Ying Chen (Boréal, 1998) and *La respiration du monde* by Marie-Pascale Huglo (Leméac, 2010), the author frames the hypothesis that if such a figure does exist, it is most likely to be revealed through

a specific relation to time. A certain heroism is chiefly able to assert itself through an antagonistic relation to the figure of the modern hero, but this takes place in what the author describes as the “motionless” time characteristic of the contemporary hero—a time of resistance that contrasts with the futuristic time of other characters.

+

**DAVID BÉLANGER** ROMPRE AVEC LA RUPTURE. HISTOIRE ET TEMPS ORGANIQUE DANS LE ROMAN QUÉBÉCOIS CONTEMPORAIN  
(BREAKING WITH BREAKS. HISTORY AND ORGANIC TIME IN THE CONTEMPORARY QUÉBÉCOIS NOVEL)

This article is based on the distinction between “modern historiography,” institutionally conceived and built on the break between past and present, and continuous organic time, a way of living the past in the present. The distinction may be observed in contemporary Québec literature, particularly in the works of Éric Dupont (*La logeuse*) and Raymond Bock (*Atavismes*). Our hypothesis is that literature is opposed to a history presented through artificiality, and to express this opposition, it is used as a way of embodying time and rejecting the institutions that establish breaks. This phenomenon can be observed at two different moments: in the work of Dupont, there is a genuine ideology focused on denouncing history (and especially Québec’s national history), while Bock and Catherine Mavrikakis indicate regret for the loss of this history, along with a desperate attempt to rejoin it.

+

**PIERRE-OLIVIER BOUCHARD** « JE SERAI LOIN, OU TRÈS PRÈS, C’EST PAREIL. » PRÉSENTISME ET FICTION DE L’HISTOIRE LITTÉRAIRE DANS *ARTHUR BUIES, CHEVALIER ERRANT*

(“JE SERAI LOIN, OU TRÈS PRÈS, C’EST PAREIL.” PRESENTISM AND THE FICTION OF LITERARY HISTORY IN *ARTHUR BUIES, CHEVALIER ERRANT*)

This article examines the experience of time embodied in Micheline Morisset’s *Arthur Buies, chevalier errant*. Using the ideas of regimes of historicity and presentism developed by François Hartog, the author shows that Morisset’s text is part of a global context in which the past is viewed mainly through the idea of heritage, but that it also is based on a literary conception of history. Making Buies into a tutelary figure of Québec’s literary history, Morisset suggests that we reconsider the national reading tradition by recentering it on Buies’s work. The result is a complex relationship with time, in which the issues of presentism are combined with those of literary history.

+

**MARION KÜHN SAISIR LE PASSÉ DANS LE PRÉSENT. MÉMOIRES FAMILIALES DANS LES FICTIONS CONTEMPORAINES QUÉBÉCOISES (BARBEAU-LAVALLETTE, DAVID, QUINN)**

(GRASPING THE PAST IN THE PRESENT: FAMILY MEMORIES IN CONTEMPORARY QUÉBEC FICTION—BARBEAU-LAVALLETTE, DAVID, QUINN)

Dominique Viart and subsequently Laurent Demanze have shown that the motif of filiation, in contemporary literature, is most often used to express issues related to a defective transmission of family memory. A topic at the heart of many contemporary Québec novels and narratives, the fictionalized attempt to appropriate an unknown family past, as it appears in the work of Anaïs Barbeau-Lavalette, Carole David and Judy Quinn, belongs to what Astrid Erll calls a “transcultural memory,” because it is an *other* past that bursts in on the characters’ present. Built around the departures of family members, the fictions of these three writers intertwine family memory and international history, taking a view either upstream or downstream from the family lineage. Using complex narrative and temporal devices that serve as a starting point for analysis, the fictions foreground the role of the characters in carrying a memory that reveals itself as stratified. Showing the various relations to time that underlie the presentations of “travelling” memories, the article analyzes a range of postures put forward by these contemporary Québec fictions in relation to a present that has discovered itself to be “inquiet, en quête de racines, obsédé de mémoire” (Hartog 2012: 248).

+

**ANDRÉE MERCIER S’HABILLER EN COSTUMES D’ÉPOQUE. LE WESTERN ET L’EXPÉRIENCE DU TEMPS DANS *GRIFFINTOWN* DE MARIE HÉLÈNE POITRAS ET À LA RECHERCHE DE NEW BABYLON DE DOMINIQUE SCALI**

(DRESSING UP IN PERIOD COSTUME. THE WESTERN AND THE EXPERIENCE OF TIME IN *GRIFFINTOWN* BY MARIE HÉLÈNE POITRAS AND *À LA RECHERCHE DE NEW BABYLON* BY DOMINIQUE SCALI)

Focusing on two novels largely inspired by the imaginary world of the Western, *Griffintown* by Marie Hélène Poitras and *À la recherche de New Babylon* by Dominique Scali, the article shows how each appropriates that imaginary world to tell a story, but also to establish the basis for a contemporary representation of time. The Western calls up a complex temporality, one that can combine momentum toward the future, regret for what no longer exists, an ambiguous relation to modernity, and a myth of origins. Specifically, the figures of repetition and the legendary give shape to the movement that imprisons the characters within two orders of time that violently confront each other: the breakneck speed of progress and a cyclical and organic time. The Western imaginary reinvested by these two novelists is able to bring linearity and repetition together in one universe while signifying how impossible it is for them to cohabit.



## RESÚMENES

traducidos por Francine Bertrand González

+ + +

**JULIEN ALARIE** LA STRUCTURE FAMILIALE COMME REMPART.  
ENTRÉE ET SORTIE DE L'IRONIE DANS *LES MAISONS DE FANNY BRITT*  
(LA ESTRUCTURA FAMILIAR COMO MURALLA, ENTRADA Y SALIDA DE LA  
IRONÍA, EN *LES MAISONS DE FANNY BRITT*)

En *Les maisons* (Las casas), Tessa, una mujer inenarrable, y además cada vez más 'alcanzada por la severidad, el juicio y la intransigencia', está constantemente presa de una ironía destructora. No obstante, en algunos momentos, la autodenigración deja lugar a 'momentos-en-que-esto-sea-quizás-todo-lo-que-exista-en-adelante', ordenados por la ironía en sí y que todos tienen en común la estructura familiar, una especie de muralla contra el mundo caótico. Es así, pues, cómo la mamá sumamente lúcida se decide, a fin de compensar una ironía envilecedora, a "dejar que se desarrolle la vida, esta vida que hace a veces tan bien las cosas".

+

**MANON AUGER** LE TEMPS IMMOBILE DU HÉROS CONTEMPORAIN  
(FORTIER, CHEN, HUGLO)  
(EL TIEMPO INMÓVIL DEL HÉROE CONTEMPORÁNEO – FORTIER, CHEN,  
HUGLO)

En un contexto en el cual el escritor contemporáneo otorga cada vez más importancia a las 'vidas minúsculas' y a los personajes no novelescos, resulta difícil considerar que exista una forma de 'héroe' contemporáneo. ¿Pero tal vez sea porque nuestra concepción del héroe novelesco aún extrae demasiado del régimen moderno de historicidad, es decir, de aquellos tiempos en que todavía era posible, precisamente, creer en la grandeza de una personalidad capaz de transmitir su marca en la Historia y el tiempo? Pues bien, si el individuo contemporáneo y su avatar ficcional carecen de referencias, fuerzas y certidumbres que motivaban al individuo moderno, ¿estarán por ello desprovistos de grandeza? A partir de esta interrogación y del ejemplo de *Du bon usage des étoiles* (Del buen uso de las estrellas), de Dominique Fortier (Alto, 2008), y luego *Immobile* (Inmóvil), de Ying Chen (Boréal, 1998), y *La respiration du monde* (La respiración del mundo), de Marie-Pascale Huglo (Leméac, 2010), cómo

la autora plantea la hipótesis de que, si tal figura existe, es en su relación particular con el tiempo y es lo más susceptible de revelarse. Se verá que es sobre todo en una relación antagónica con la figura del héroe moderno que cierto heroísmo se puede revelar, pero más precisamente en lo que la autora denomina el tiempo 'inmóvil' y le es particular: el tiempo de la resistencia que se opone al tiempo futurista de otros personajes.

+

**DAVID BÉLANGER** ROMPRE AVEC LA RUPTURE. HISTOIRE ET TEMPS ORGANIQUE DANS LE ROMAN QUÉBÉCOIS CONTEMPORAIN  
(ROMPER CON LA RUPTURA: HISTORIA Y TIEMPO ORGÁNICO EN LA NOVELA QUEBEQUENSE CONTEMPORÁNEA)

Este artículo se apoya en la distinción entre, por un lado, 'la historiografía moderna' concebida de manera institucional y erigida sobre la ruptura entre el presente y el pasado, y por otro, el tiempo orgánico continuo, una forma de vivir el pasado en el presente. En la literatura quebequense contemporánea, y sobre todo en las obras de Éric Dupont (*La logeuse* – La hospedera) y Raymond Bock (*Atavismes* – Atavismos), se observa esta distinción. En la hipótesis planteada aquí, se afirma que la literatura se opone a una historia presentada en su artificialidad; para ello, se propone la literatura como encarnación del tiempo y rechazo a las instituciones que rigen las rupturas. Se observa este fenómeno en dos tiempos: una verdadera ideología de denuncia de la historia (y más precisamente de la historia nacional) en Dupont, y un pesar por la pérdida de dicha historia, un intento desesperado de insertarse de nuevo en la misma, en Bock y Catherine Mavrikakis.

+

**PIERRE-OLIVIER BOUCHARD** « JE SERAI LOIN, OU TRÈS PRÈS, C'EST PAREIL. »  
PRÉSENTISME ET FICTION DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE DANS *ARTHUR BUIES, CHEVALIER ERRANT*  
("ESTARÉ LEJOS, O MUY CERCA, ES LO MISMO": PRESENTISMO Y FICCIÓN DE LA HISTORIA LITERARIA EN *ARTHUR BUIES, CHEVALIER ERRANT*)

Este artículo se interesa por la experiencia del tiempo del cual es testimonio el texto *Arthur Buies, chevalier errant* (Arthur Buies, caballero andante), de Micheline Morisset. Apoyándose en la noción de régimen de historicidad, y más precisamente en la de presentismo, desarrollada por François Hartog, se muestra que el texto de Morisset se inserta en un contexto global donde se considera principalmente el pasado según la noción de patrimonio, pero también se da testimonio de una concepción literaria de la historia. Transformando a Buies en figura tutelar de la historia literaria de Quebec, Morisset propone que se vuelva a considerar la tradición de lectura nacional recentrándose en torno a la obra del cronista Buies. De ello se desprende una relación compleja con el tiempo, en la cual se combinan los retos del presentismo con los de la historia literaria.

+

**MARION KÜHN SAISIR LE PASSÉ DANS LE PRÉSENT. MÉMOIRES FAMILIALES DANS LES FICTIONS CONTEMPORAINES QUÉBÉCOISES (BARBEAU-LAVALLETTE, DAVID, QUINN)**

(CAPTAR EL PASADO EN EL PRESENTE – MEMORIAS FAMILIARES EN LAS FICCIONES QUEBEQUENSES CONTEMPORÁNEAS – BARBEAU-LAVALLETTE, DAVID, QUINN)

El motivo de la filiación sirve, como lo demostraron los trabajos de Dominique Viart, y luego de Laurent Demanze, en la literatura contemporánea, las más de las veces para expresar lo que está en juego en una transmisión menguante de la memoria familiar. Tema central de múltiples novelas y relatos contemporáneos en Quebec, el intento de apropiación ficcionalizada de un pasado familiar desconocido depende, en Anais Barbeau-Lavalette, Carole David y Judy Quinn, de lo que Astrid Erll llama ‘memoria transcultural’, dado que es un pasado *distinto* el que irrumpe en el presente de los personajes. Construidas en torno a la partida de miembros de la familia, las ficciones de las tres escritoras imbrican, en efecto, la memoria familiar y la historia internacional al abarcar ya sea el punto de vista de más atrás o hacia adelante del linaje familiar. Mediante dispositivos narrativos y temporales complejos, que sirven de punto de partida para el análisis, las ficciones sitúan en primer plano el papel de los personajes como portadores de una memoria que resulta estratificada. Despejando las diversas relaciones del tiempo en que se apoyan las escenificaciones de memorias ‘viajeras’, este artículo analiza la variedad de posturas propuestas por estas ficciones quebequenses contemporáneas frente al “presente [que] se descubrió inquieto, a la búsqueda de raíces, obsesionado con la memoria” (Hartog 2012: 248).

+

**ANDRÉE MERCIER S’HABILLER EN COSTUMES D’ÉPOQUE. LE WESTERN ET L’EXPÉRIENCE DU TEMPS DANS *GRIFFINTOWN* DE MARIE HÉLÈNE POITRAS ET À LA RECHERCHE DE NEW BABYLON DE DOMINIQUE SCALI**

(VESTIRSE CON TRAJES DE ÉPOCA. EL WÉSTERN Y LA EXPERIENCIA DEL TIEMPO EN *GRIFFINTOWN*, DE MARIE HÉLÈNE POITRAS, Y À LA RECHERCHE DE NEW BABYLON, DE DOMINIQUE SCALI)

A partir de dos novelas que se alimentan ampliamente del imaginario wéstern, *Griffintown* (Griffintown), de Marie Hélène Poitras, y *À la recherche de New Babylon* (En busca de New Babylon), de Dominique Scali, este artículo muestra cómo cada una de las novelas se adueña de dicho imaginario para contar una historia, pero también para basar una representación contemporánea del tiempo. En efecto, el wéstern convoca una temporalidad compleja, capaz de acumular el impulso hacia el futuro, la añoranza de lo que ya no existe, una relación ambigua con la modernidad, a la vez que un mito de los orígenes. Las figuras de la repetición y de lo legendario dan más particularmente forma al movimiento que apresa a los personajes en dos niveles del tiempo en una violenta confrontación: la loca carrera del progreso y un tiempo cíclico y orgánico. Así pues, el imaginario wéstern reinvertido por estas dos novelistas logra

juntar en un mismo universo el lineamiento y la repetición, al significar la imposibilidad misma de su convivencia.

## BIOBIBLIOGRAPHIES

+ + +

**JULIEN ALARIE** est étudiant de 3e cycle au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, où il s'intéresse à la littérature de l'extrême contemporain et à ses manifestations romanesques, intermédiaires et numériques. Son mémoire de maîtrise portait sur l'esthétique du brouillage (spatial, temporel et narratif) de six romans parus entre 2005 et 2015 aux Éditions de Minuit. Sa thèse de doctorat visera à rendre compte de l'«ex-centrement géographique» dans un certain nombre de récits immédiatement contemporains publiés en France et au Québec.

+

**MANON AUGER** est agente de recherche et chargée de cours à l'Université du Québec à Montréal. Elle a fait ses études à l'Université Laval puis à l'UQAM, où elle a collaboré à de nombreux projets avec Robert Dion. Sa thèse, parue aux Presses de l'Université de Montréal sous le titre *Journaux intimes et personnels au Québec: poétique d'un genre littéraire incertain* (2017), s'est mérité le prix Jean-Éthier-Blais de la critique en 2018. Manon Auger a également publié plusieurs articles sur divers journaux intimes québécois dans *Voix et Images*, *@naIyses*, *Tangence* et *Œuvres & Critiques*, ainsi qu'un collectif, *Entre l'écrivain et son œuvre*, avec la collaboration de Marina Girardin, aux éditions Nota bene (2008). Ses champs de spécialité sont la littérature québécoise, les écritures (auto)biographiques, ainsi que les enjeux de la littérature et de la création littéraire contemporaines.

+

**DAVID BÉLANGER** est stagiaire postdoctoral (CRSH) à l'Université McGill et chargé de cours à l'UQAM. Sa thèse de doctorat (UQAM, 2018) portait sur la représentation de la littérature dans le roman québécois des années 2000-2015. Avec Jean-François Chassay et Michel Lacroix, il a dirigé deux volumes de *Voix et Images* consacrés au critique André Belleau. Outre divers articles portant sur la littérature québécoise contemporaine (*Tangence*, *Arborescence*, *Québec Studies*), il a mené des recherches, avec Thomas Carrier-Lafleur, sur *Maria Chapdelaine*, de Louis Hémon. Celles-ci ont

culminé, en mars 2019, avec un essai rédigé à quatre mains : *Il s'est écarté. Enquête sur la mort de François Paradis* (2019). David Bélanger est actuellement directeur à la rédaction d'XYZ. *La revue de la nouvelle* et membre du Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes (CRIST).

+

**PIERRE-OLIVIER BOUCHARD** est chercheur postdoctoral à l'Université du Québec à Montréal. Membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), il s'intéresse au rapport au passé, aux expériences du temps et à la représentation de l'histoire dans les littératures françaises et québécoises. Son projet de recherche intitulé « *Le passé qui ne meurt pas* : la crise de la modernité du Québec vue par les magazines illustrés » s'intéresse à la représentation du Québec des années 1930 dans des magazines français, québécois et américains.

+

**AUDREY CAMUS**, docteure de la Sorbonne Nouvelle, s'intéresse en particulier aux littératures française et québécoise des années cinquante à nos jours, et au dialogue que celles-ci entretiennent avec les siècles précédents. Sa recherche porte essentiellement sur les fictions insolites, dans une perspective qui articule aux problématiques des genres et de la fiction une réflexion sur l'espace du roman. Elle a publié une trentaine d'articles et plusieurs collectifs traitant de ces questions (dont *Pierre Senges, l'invention érudite*, Paris, Classiques Garnier, 2018, avec Laurent Demanze) et s'intéresse aujourd'hui à la muséologie et aux nouvelles expériences de spectature. Elle travaille actuellement au Musée des beaux-arts du Canada.

+

**NELSON CHAREST** est professeur de poésie moderne à l'Université d'Ottawa. Il a publié aux éditions Nota bene un essai intitulé *Vaisseau, le grand poème*, un numéro de la revue *Études littéraires* portant sur « Le verset moderne » ainsi que le collectif *Genres littéraires et peinture*. Il a en outre publié des études sur Pierre Morency, Pierre Perrault, James Sacré, Coleridge, Nelligan, Loranger, Verlaine et Mallarmé, notamment. Il prépare un ouvrage sur la brièveté en poésie. Il a aussi publié aux éditions Le lézard amoureux un recueil intitulé *Les icônes démodées*.

+

**STÉPHANE INKEL** est professeur au Département d'études françaises de l'Université Queen's, dont il est actuellement le directeur intérimaire. Il mène depuis quelques années un projet de recherche sur les notions d'historicité et de messianisme dans la littérature québécoise, et 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.

+

**MARION KÜHN** est chercheuse autonome et enseignante d'allemand et de français. Sa thèse sur la réécriture comme réflexion du roman contemporain au Québec, publiée sous le titre *Meta-Romane. Die réécriture als Reflexion des Romans in Québec (1980-2007)* chez transcript, s'est mérité le Prix du gouvernement du Québec en 2011. Lors de deux stages postdoctoraux (DAAD et CRSH) au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) de l'Université Laval à Québec, elle a publié divers articles sur le roman historique québécois, français et allemand du *xxi*<sup>e</sup> siècle dans des collectifs et dans *Tangence*, *Québec Studies*, *Paroles gelées*, *TrOPICS* et la *Revue Études Canadiennes/Canadian Studies*, et codirigé, avec Andrée Mercier, un dossier de *Tangence* sur l'indécidabilité narrative. Ses intérêts de recherche sont le roman québécois contemporain, le (nouveau) roman historique ainsi que l'intertextualité et les rapports entre fiction et critique.

+

**ANDRÉE MERCIER** est professeure titulaire au Département de littérature, théâtre et cinéma à l'Université Laval et membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Avec l'équipe «Poétiques et esthétiques du contemporain», subventionnée par le FRQSC, elle a mené des recherches sur les formes du contemporain au Québec et en France, ainsi que sur la porosité des pratiques narratives actuelles dans la littérature québécoise. Elle s'intéresse plus particulièrement aux questions d'autorité narrative, de vraisemblance et de narration problématique, de même qu'au motif de la quête dans le roman contemporain. Elle a récemment dirigé, avec Élisabeth Nardout-Lafarge, un dossier de la revue *Études françaises* intitulé «Nouvelles maisons d'édition, nouvelles perspectives en littérature québécoise?» (2016), et, avec Robert Dion, les livres *Que devient la littérature québécoise? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990* (Nota bene, 2017) et *La construction du contemporain. Discours et pratiques du narratif au Québec et en France depuis 1980* (Presses de l'Université de Montréal, 2019).

# L'étude de la littérature québécoise en accès numérique libre



Tous les articles publiés dans la revue depuis la création de *Voix et Images du pays* en 1967 sont maintenant **librement accessibles** en format numérique.

Ainsi, tout en poursuivant la publication imprimée de ses trois numéros par année, la revue assure la diffusion de plus de **20000** pages d'articles sur les œuvres et les auteurs québécois.



Visitez le site [www.erudit.org/revue/vi](http://www.erudit.org/revue/vi)



érudit voixetimages

UQÀM  
Université du Québec à Montréal

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](mailto: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](mailto:voix.images@uqam.ca)) et comprendre toutes les informations suivantes : le nom des responsables du dossier et de leurs institutions d'attache ; le titre (même provisoire) du dossier, la liste des collaborateurs (que leur participation soit confirmée ou non), une table des matières ainsi qu'une description brève mais précise du contenu : corpus, problématique ou thématique, enjeux, etc. Un dossier d'auteur doit aussi comprendre un entretien, un court inédit et une bibliographie (de l'œuvre et de la production critique). Le dossier compte généralement de 100 à 125 pages (double interligne). La proposition sera soumise au comité de rédaction de la revue, qui l'évaluera à l'occasion de l'une de ses trois réunions annuelles.

Les dossiers doivent être dirigés par un maximum de deux chercheurs, dont au moins un est professeur d'université.

Prière d'envoyer toute correspondance à la revue par courrier ou par courriel à : **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](mailto:voix.images@uqam.ca).

EXPLORER  
LA MÉMOIRE  
ET L'HISTOIRE

# Les cahiers des dix

Fondés en 1936



Numéro  
**72**  
2018

## SOMMAIRE

Présentation

**Fernand Harvey**

Jeanne d'Arc au Nouveau Monde. Aperçus sur la légende johannique en Amérique française

**Gilles Gallichan**

Papineau et la violence. Conflits locaux et discours national en 1837 et en 1838

**Yvan Lamonde**

D'O'Connell à Robespierre: les représentations de Louis-Joseph Papineau dans la presse anglophone du Bas-Canada, 1827-1837

**Louis-Georges Harvey**

Voix des esclaves autochtones et des esclavagistes: Un cas d'histoire intersectionnelle dans les archives judiciaires de la juridiction de Montréal

**Dominique Deslandres**

*J'ai pensé à vous...* Cartes postales et artisanat textile

**Jocelyne Mathieu**

*Tit-Coq* (1948) de Gratien Gélinas. De l'événement théâtral à la consécration littéraire

**Lucie Robert**

Rituels, modernisation et fierté. Construction mémorielle dans la série télévisée «*J'ai la mémoire qui tourne*»

**Andrée Fortin**

Le gouvernement de Robert Bourassa et la culture, 1970-1976.

1<sup>ère</sup> partie: La souveraineté culturelle

**Fernand Harvey**

Chronique de la recherche des Dix

**Jocelyne Mathieu**

## Abonnement annuel

35\$ + TPS

(un numéro par année)

(Anciens numéros

également disponibles)



Les Éditions La Liberté

2360 Chemin Sainte-Foy

Québec (Québec) G1V 4H2

Téléphone et télécopieur : (418) 658-3763

Courriel : [ed\\_laliberte@librairiealiberte.com](mailto:ed_laliberte@librairiealiberte.com)

Pour les sommaires des volumes 1 (1936) à 72 (2018),

consulter le site Internet de la Société des Dix : <http://societedesdix.com>

# CiNéMAS

## Cinélektta 8

Volume 28, numéro 1, automne 2017

Présentation	<b>Richard Bégin</b>
Effet spécial : l'incandescence du voir dans les films de Martin Arnold	<b>Emmanuelle André</b>
Usages des références historiques dans le cinéma syrien d'après 2011	<b>Nicolas Appelt</b>
Entre rupture et continuité : métamorphose identitaire dans <i>Bleu</i> de Krzysztof Kieślowski	<b>Isabelle Dame</b>
La citation littéraire dans la critique de cinéma de Jean-Luc Godard	<b>Marie Fallon</b>
Image et réalité dans la théorie cinématographique d'André Bazin	<b>Maurizio Guercini</b>
L'ouvrier et la machine dans les films miniers et sidérurgiques (1930-1960)	<b>Nadège Mariotti</b>
<i>Les revenants</i> : l'Algérie et le retour du refoulé dans le cinéma français	<b>Claire Moufflard</b>
Unmasked Androids: Staring Faces in Science Fiction Cinema	<b>João Vitor Resende Leal</b>

---

**Cinémas** est une revue universitaire essentiellement consacrée aux études cinématographiques. Elle entend diffuser des travaux théoriques ou analytiques visant à stimuler une réflexion pluridisciplinaire sur un objet protéiforme en croisant différentes approches, méthodes et disciplines (esthétique, sémiotique, histoire, communications, sciences humaines, histoire de l'art, etc.). Une attention particulière est accordée aux recherches visant à analyser les mutations en cours, tant au sein des pratiques créatrices que des discours théoriques.

[revue-cinemas.info](http://revue-cinemas.info)

[erudit.org](http://erudit.org)

[sodep.qc.ca](http://sodep.qc.ca)



# Littérature *canadienne*

Un périodique de critique et d'analyse

## **Appel de textes rédigés en français**

La revue publie des poèmes ainsi que des comptes rendus et des articles critiques en français portant sur des oeuvres littéraires canadiennes. Cependant nous ne publions pas de fiction narrative.

Pour soumettre des textes en français à *Littérature canadienne*, visitez notre site :  
[www.canlit.ca/submit](http://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.

Veillez contacter nos services de vente :  
Matthew Gruman  
[www.canlit.ca/mediakit](http://www.canlit.ca/mediakit)  
[cl.info@ubc.ca](mailto: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](mailto:can.lit@ubc.ca)  
[www.canlit.ca](http://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 !



Centre des arts  
et des lettres  
Québec



Canada



Conseil des Arts  
du Canada

Canada Council  
for the Arts



**1 AN / 4 NUMÉROS**

INDIVIDU	INSTITUTION
Canada 30\$	Canada 40\$
États-Unis 45\$	États-Unis 60\$
Étranger 60\$	Étranger 80\$

**2 ANS / 8 NUMÉROS**

INDIVIDU	INSTITUTION
Canada 50\$	Canada 70\$
États-Unis 75\$	États-Unis 100\$
Étranger 100\$	Étranger 135\$

**3 ANS / 12 NUMÉROS**

INDIVIDU	INSTITUTION
Canada 72\$	Canada 95\$
États-Unis 108\$	États-Unis 144\$
Étranger 144\$	Étranger 192\$

Les prix sont toutes taxes comprises  
et sont sujets à changement sans préavis.

Nom \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_

Ville \_\_\_\_\_

Code postal \_\_\_\_\_ Tél. \_\_\_\_\_

Courriel \_\_\_\_\_

Ci-joint  Chèque  Visa  Mastercard

N<sup>o</sup> \_\_\_\_\_ 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

Anne Éline Cliche, Jane Everett, Dominique Garand,  
Stéphane Inkel, Jean Morency 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 (XXXIII, 3; 84); Claire MARTIN (XXIX, 1; 85); LE LABORATOIRE DE L'ÉCRITURE: MANUSCRITS ET VARIANTES (XXIX, 2; 86); France DAIGLE (XXIX, 3; 87); LE PSEUDONYME AU QUÉBEC (XXX, 1; 88); LES AVATARS DU BIOGRAPHIQUE (XXX, 2; 89); LA LITTÉRATURE ANGLO-QUÉBÉCOISE (XXX, 3; 90); FIGURES ET CONTRE-FIGURES DE L'ORIENTALISME (XXXI, 1; 91); Gilles ARCHAMBAULT (XXXI, 2; 92); Élise TURCOTTE (XXXI, 3; 93); Denis VANIER (XXXII, 1; 94); FÉMININ/MASCULIN. JEUX ET TRANSFORMATIONS (XXXII, 2; 95); LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE QUÉBÉCOIS ET SES MODÈLES EUROPÉENS (XXXII, 3; 96); Michel Marc BOUCHARD (XXXIII, 1; 97); Michel BEAULIEU (XXXIII, 2; 98); GERMAINE GUÈVREMONT. NOUVELLES SURVENANCES (XXXIII, 3; 99); Pierre NEPVEU (XXXIV, 1; 100); Louise DUPRÉ (XXXIV, 2; 101); TRAJECTOIRES DE L'AUTEUR DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN (XXXIV, 3; 102); Herménégilde CHIASSON (XXXV, 1; 103); DE L'ANTHOLOGIE (XXXV, 2; 104); LES MÉMORIALISTES QUÉBÉCOIS DU XIX<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> 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).

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 = \_\_\_\_\_ \$

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 = \_\_\_\_\_ \$

## ACHAT DE NUMÉROS

(19 \$, taxes incluses)

## 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 mars deux mille dix-neuf  
sur les presses de



Gatineau (Québec), Canada.



LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE  
VOIXetimages

+ + +

131 HIVER 2019

DOSSIER

Expériences contemporaines du temps dans les fictions québécoises

¶ MANON AUGER et MARION KÜHN

S'habiller en costumes d'époque. Le western et l'expérience du temps dans *Griffintown* de Marie Hélène Poitras et *À la recherche de New Babylon* de Dominique Scali ¶ ANDRÉE MERCIER

Saisir le passé dans le présent. Mémoires familiales dans les fictions contemporaines québécoises (Barbeau-Lavalette, David, Quinn) ¶ MARION KÜHN

Rompre avec la rupture. Histoire et temps organique dans le roman québécois contemporain ¶ DAVID BÉLANGER

« Je serai loin, ou très près, c'est pareil. » Présentisme et fiction de l'histoire littéraire dans *Arthur Buies, chevalier errant* ¶ PIERRE-OLIVIER BOUCHARD

Le temps immobile du héros contemporain (Fortier, Chen, Huglo) ¶ MANON AUGER

ÉTUDE

La structure familiale comme rempart. Entrée et sortie de l'ironie dans *Les maisons* de Fanny Britt ¶ JULIEN ALARIE

CHRONIQUES

Roman *Écrire à rebours du réel* ¶ STÉPHANE INKEL

Roman *Le récit des femmes poètes* ¶ AUDREY CAMUS

Poésie *L'enfant des ruelles* ¶ NELSON CHAREST

LIVRES REÇUS

RÉSUMÉS

ABSTRACTS

RESÚMENES

BIOBIBLIOGRAPHIES

La revue *Voix et Images* est entièrement  
publiée sur du papier recyclé 100 %  
post-consommation.



19 \$ TTC



9 770318 920000