



Vol. 14, no 1, 2019

ISSN: 1715-9261

Créée en janvier 2006 au département de français de l'Université d'Ottawa, la revue @analyses publie des études universitaires qui, par leur problématique ou leur approche, visent à renouveler le discours critique dans le domaine des littératures franco-canadiennes et québécoise et à étendre le champ des connaissances. Alliant les avantages du numérique en réseau avec les exigences scientifiques des revues imprimées, @analyses veut répondre aux attentes et aux besoins des professeurs et étudiants en facilitant la diffusion de la recherche en études littéraires. Ouverte aux études des corpus franco-canadiens et québécois d'hier à aujourd'hui, la revue ne rejette a priori aucun courant théorique et accueille des dossiers composés d'articles abordant un même thème à partir de points de vue variés.

<https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/index>

Portraits et enjeux de la relève dans les littératures francophones du Canada

Isabelle Kirouac Massicotte

Université de Toronto

Pénélope Cormier

Université de Moncton, campus d'Edmundston

De quoi parle-t-on exactement lorsque l'on évoque « la relève » ? Qui est considéré.e comme un.e écrivain.e de la relève, et selon quels critères : est-ce strictement une question d'âge ou de date de publication de la première œuvre ? la relève doit-elle plutôt être appréhendée selon une esthétique, des thématiques ou des formes privilégiées ? Les questions sont beaucoup plus nombreuses que les réponses, ce qui traduit bien le flou

entourant la notion de relève, mais également le manque de données à son sujet. C'est à cet état des choses que le présent dossier souhaite pallier en partie, plus particulièrement dans le cas des littératures francophones du Canada. Dans la plupart des discours portant sur la relève, celle-ci est souvent présentée comme un donné et on la situe dans un rapport de continuité ou de rupture avec la production précédente. Ou alors, on s'inquiète (beaucoup) de son état, voire de son existence. C'est que la question de la relève, qui sous-tend celle de la pérennité d'une littérature, est particulièrement sensible en milieu minoritaire.

En effet, il n'y a pas si longtemps que les différentes littératures francophones au Canada ont procédé à leur émergence collective, qui s'est construite à partir de l'émergence individuelle d'auteur.e.s et de la publication de leurs premières œuvres. Or, plusieurs de ces littératures francophones en milieu minoritaire, en vertu des conditions même de leur exiguïté, évoluent en contexte d'émergence permanente qui complexifie, d'une nouvelle plume à l'autre, les enjeux de l'émergence individuelle (ou d'un groupe). En ce sens, le problème de la relève dans les littératures francophones du Canada mobilise de façon particulière non seulement les auteurs s'engageant dans une carrière littéraire, mais les mécanismes institutionnels encadrant la production, la circulation et la reconnaissance des œuvres, y compris leur prise en charge par la critique littéraire. À cet égard, observons rapidement comment on a envisagé, dans les dernières années, la relève littéraire dans les différentes régions du Canada.

Du côté de l'Acadie, trois ouvrages à valeur référentielle sont parus récemment, à commencer par l'*Acadie multipiste* (2015) de Robert Viau. Bien que ce livre aborde en forte majorité des œuvres et des écrivain.e.s déjà connu.e.s et souvent étudié.e.s, il est

question de la relève dans sa dernière section, intitulée « Voix nouvelles ». Celle-ci est toutefois plus courte que les autres et seuls deux auteurs y sont traités : Fredric Gary Comeau et Daniel Leblanc-Poirier, des trajectoires atypiques qui apparaissent quelque peu comme figures d'exception. En somme, dans *Acadie multipiste*, la critique fait inévitablement retour, ce qui rend difficile la mise en valeur de nouvelles voix. L'ouvrage collectif *Littérature acadienne du 21^e siècle* (2016), sous la direction de Cécilia W. Francis et de Robert Viau, s'inscrit à l'encontre de cette tendance en proposant des études qui examinent « la création littéraire la plus récente, celle des vingt dernières années environ » (p. 8) avec l'objectif de « répertorier et [d']analyser un certain nombre de nouvelles tendances » (p. 8). On parle explicitement de relève dans l'introduction, mais en proposant la liste de ses représentant.e.s évoqués dans le collectif (Georgette LeBlanc, Jonathan Roy, Kirby Jambon, Emma Haché, Marcel-Romain Thériault, Mélanie Léger et Rodrigue Jean) plutôt qu'en conceptualisant la notion. Le livre touche cependant à la question de la relève, ne serait-ce que par son projet. Le *Regard sur la littérature acadienne (1978-2012)* (2018) de David Lonergan, pour sa part, manifeste le souci démocratique de présenter l'ensemble des œuvres de la période. Si le corpus 2000-2012 constitue 50 % de l'ouvrage, il faut y voir surtout le signe d'une augmentation du nombre de publications en Acadie, et dans lesquelles figurent aussi les auteur.e.s qui écrivent depuis longtemps, notamment Antonine Maillet et Herménégilde Chiasson. La critique fait donc ici aussi retour, tout en proposant de valoriser des auteur.e.s qui n'auraient pas été aussi visibles. Dans la section intitulée « La relève en poésie », Lonergan avance les noms de Daniel Omer LeBlanc, Mathieu Gallant, Sophie Bérubé, Pauline Dugas et Dominic Langlois, mais sans justifier ses choix. Évoquer la relève semble demander du

recul, puisqu'il s'agit ici aussi d'une relève relativement ancienne, sauf dans le cas de Langlois. Signalons que le corpus de Lonergan s'arrête en 2012, au moment même où entrent en scène les Gabriel Robichaud et Jonathan Roy, souvent associés à la plus récente relève littéraire acadienne.

Parler de relève paraît moins problématique dans le contexte des littératures autochtones de langue française du Québec. L'organisme à but non lucratif Kwahiatonhk!, en charge du Salon du Livre des Premières Nations et qui a pignon sur rue à Wendake, a notamment pour objectif de favoriser le développement de la relève littéraire des Premières Nations. La relève touche à la question de la visibilité des Premiers Peuples; sa valeur n'est donc pas simplement littéraire, elle est aussi culturelle et sociale. Dans une entrevue accordée à Radio-Canada en 2016, Louis-Karl Picard Sioui, artiste Wendat engagé, présente les Alyssa Jérôme (première publication en 2014), Maya Cousineau-Mollen (sa venue à l'écriture date de 2007) et Mélissa Mollen Dupuis (ses premiers courts-métrages remontent au début des années 2010), toutes Innues, comme écrivaines et artistes de la relève. Jérôme, aujourd'hui âgée de 20 ans, est l'autrice de 2 romans et a signé un texte dans le tout premier collectif autochtone de langue française, *Amun* (2016), Cousineau-Mollen, est poétesse et activiste et elle a aussi publié dans *Amun*, et Mollen Dupuis, artiste multidisciplinaire connue pour son implication dans les milieux communautaire et culturel, a également participé au collectif *Amun*. Picard-Sioui est lui-même apparenté à cette relève (il signe une première œuvre en 2005) et il a aussi collaboré à *Amun*. La relève des littératures autochtones de langue française publiées au Québec est multidisciplinaire et engagée socialement. Loin d'être périphérique, la relève occupe une place centrale au sein de cet ensemble littéraire (et artistique), comme en

témoigne *Amun*, où deux tiers des textes sont de la plume d'écrivain.e.s de la relève. C'est que la relève, liée à l'avenir, est en phase avec l'un des principaux enjeux de ces littératures, celui d'imaginer un futur décolonisé.

Dans son article primé « Les grandes explorations. Portrait de la relève littéraire au Québec » (2014), Mathieu Bélisle s'attache à décrire la relève littéraire québécoise en prenant pour point de départ le témoignage de jeunes écrivain.e.s, notamment Samuel Archibald, Dominique Fortier, Perrine Leblanc et Éric Plamondon. La relève littéraire québécoise serait si importante qu'elle est associée à tout un courant de la littérature québécoise actuelle; les écrivain.e.s de la relève s'inscriraient dans ce que l'auteur appelle l'ère des grandes explorations. Le Québec sait maintenant qu'il existe (on reconnaît son existence, ce qui n'est pas le cas de bien des milieux minoritaires), ce qui expliquerait en partie la plus grande variété de thèmes abordés par rapport aux décennies précédentes. Bélisle parvient à dégager certains éléments thématiques et formels de cette relève : la nécessité de sortir de soi-même et de se mettre en danger, la mise à distance de ce que l'on connaît et de ce que l'on est ainsi que l'éloignement dans le temps et dans l'espace. Il s'agit d'une relève engagée, à l'heure où l'engagement ne passe plus nécessairement par la question de l'identité nationale. Bien que les paramètres de la relève demeurent flous, l'article a le mérite de relever ce qui fait, thématiquement et stylistiquement, la relève. C'est là le signe d'une littérature débarrassée de son carcan minoritaire (dans le contexte franco-canadien, du moins) qui n'a plus besoin, pour exister, que la critique fasse retour sur son canon et ses œuvres les plus emblématiques.

La relève n'est pas envisagée avec autant d'optimisme du côté de la littérature franco-ontarienne. Dans l'introduction de leur collectif *La littérature franco-ontarienne*

depuis 1996 (2016), Lucie Hotte et François Ouellet arrivent au constat qu'« il n'y a guère, actuellement, de relève littéraire en Ontario français » (p. 7). Leur ouvrage présente la qualité et la nouveauté comme conditions nécessaires à l'avènement d'une relève; or, les auteur.e.s soulignent que « dans la génération qui commence à publier dans les années 2000 [on établit ici implicitement un critère de la relève], les plumes de qualité qui creusent un nouveau sillon sont rares » (2016, p. 7). Bien que l'ouvrage s'attarde à la production littéraire franco-ontarienne récente, la nouveauté passe surtout par le fait d'aborder les œuvres récentes d'auteur.e.s consacré.e.s ou par les nouvelles voix de compréhension d'œuvres déjà anciennes. La nouveauté se dégageant des différentes études consiste aussi en l'attention accordée à « des œuvres récentes ou à des œuvres “fortes” qui [ont] été trop souvent négligées par la critique » (Hotte et Ouellet, 2016, p. 8). Comme en Acadie, la critique fait retour et valorise des œuvres oubliées, que l'on présume de valeur. À l'exception de Louis Bélanger, qui s'intéresse à Marc Lemyre, à Tina Charlebois et à Sylvie Maria Fillion, les contributions de l'ouvrage ne prennent pas pour objet les nouvelles voix de la littérature franco-ontarienne, ce qui en dirait « long sur l'absence d'écrivains nouveaux » (Hotte et Ouellet, 2016, p. 8). Cet état des choses est également révélateur des intérêts de la critique et de sa façon de concevoir la nouveauté. Si la relève poétique franco-ontarienne est modeste en nombre d'écrivain.e.s (on mentionne Éric Charlebois), la situation serait préoccupante pour le théâtre, et encore davantage pour le roman. Pour Hotte et Ouellet, il y aurait néanmoins une importante relève au niveau de la lecture et de la critique, relève disproportionnée considérant la quasi-absence de relève littéraire.

Qu'en est-il de la littérature franco-ouestienne, en situation d'extrême exigüité? Le présent dossier ne comporte aucune étude la concernant, mais il est primordial d'aborder ici la question de la relève dans les littératures francophones de l'Ouest, qui apparaît particulièrement fragile, ne serait-ce que pour inviter les chercheur.e.s à se pencher plus avant sur cet enjeu. Dans un court article publié en 2015, Benoit Doyon-Gosselin affirme que « la relève n'existe tout simplement pas » (p. 61). Dans une brève conclusion au ton crépusculaire, il présente implicitement Marc Prescott et Laurent Poliquin comme les représentants d'une vieille relève – comme en Acadie, parler de relève appelle un certain recul – et doute de l'avènement de nouvelles voix. Pourtant, Doyon-Gosselin aborde les œuvres de Jean Chicoine (un premier roman en 2007) et de Gilles Poulin-Denis (une première pièce créée en 2009), mais sans les apparenter à une quelconque relève. Dans le cas de Chicoine, on peut déduire le critère implicite de l'âge, et dans celui de Poulin-Denis, le genre théâtral est peut-être en cause. Quoi qu'il en soit, ces critères ne sont pas discutés. Avec leur ouvrage collectif *Voix. Portraits de douze auteurs* (2015), Sandrine Hallion, Bertrand Nayet et Charles Leblanc dressent une sorte de bilan des activités des Éditions du Blé, dans le cadre de leur 40^e anniversaire. 3 auteurs sur 12 sont présentés dans l'introduction comme étant les « recrues » de la littérature francophone de l'Ouest : Bathélemy Bolivar (Manitoba), Jean Chicoine (Manitoba) et Guy Armel Bayegnak (Alberta). La situation de la relève paraît encore plus précaire dans les provinces à l'ouest du Manitoba, en situation d'extrême minorisation. Dans un article paru en 2016, Pamela Sing souligne qu'en ce qui concerne la Saskatchewan, l'Alberta et la Colombie-Britannique, la relève (Marie Moser, Jacqueline Dumas, Paulette Dubé, Pierrette Requier, Deni Y. Bécharde et Lise Guyanne Pomerleau-Mayne) écrit dorénavant

en anglais, ce qui contribue à sa quasi-invisibilité dans les études littéraires franco-canadiennes.

D'un ensemble littéraire à l'autre, il apparaît que les enjeux de la relève sont directement liés au milieu dont elle émane et les pistes d'analyse sont fort nombreuses, comme en témoignent les contributions à ce numéro d'*@nalyse*s. Nous ouvrons ce dossier sur la relève avec trois études sur l'Acadie, à commencer par celle de **Jimmy Thibeault**, pour qui les écrivain.e.s acadien.ne.s de la « troisième » génération (des années 1990 et 2000) appartiendraient à une « relève éternelle », parce que leurs œuvres ne concernent pas immédiatement une réalité collectivement connotée, comme c'est le cas de la production des années 1970 qui demeure la référence. Dans *Une lettre au bout du monde* de Jean-Philippe Raîche, le chercheur dégage cependant une acadianité renouvelée, marquée par l'ouverture de soi à une parole universelle et l'intégration du soi acadien à l'Universel. Par cet éclairage, Thibeault ajoute le défi de reconnaissance de l'écriture autrement identitaire à celui de l'intégration des nouvelles voix à l'histoire littéraire acadienne. Pour sa part, la contribution d'**Isabelle Kirouac Massicotte** examine la question de la continuité esthétique de différentes générations littéraires en Acadie, en proposant un parcours d'histoire littéraire passant par un traitement renouvelé de la marginalité qui, selon la chercheuse, peut se traduire par une esthétique *trash*, faite de ruptures et de retours, depuis Antonine Maillet jusqu'aux plus récents auteur.e.s à publier en Acadie. Parmi ce groupe, **Pénélope Cormier** s'intéresse à l'affirmation collective d'une « quatrième » génération d'écrivain.e.s acadien.ne.s, qui émerge depuis les années 2010 et se démarque par son refus de la rupture dans le temps, c'est-à-dire

intergénérationnelle, pour privilégier la rupture dans l'espace, par le développement d'une nouvelle spatialité littéraire acadienne.

Du côté de la littérature innue de langue française, **Marie-Ève Bradette** se positionne contre la croyance répandue selon laquelle les littératures autochtones écrites en français au Québec seraient émergentes et s'inscriraient dans une renaissance littéraire. La perspective transgénérationnelle de l'article permet de relever les ruptures, mais surtout les survivances et les filiations, puisque c'est d'abord la continuité de la relève qui ressort en littérature innue. Cette contribution présente également la relève comme une poétique se traduisant par le verbe *unikapau*, qui signifie « se relever » : la relève serait une poétique choisie pour décoloniser. La relève étudiée par **Joëlle Papillon** dans la littérature québécoise écrite par des femmes se situe pour sa part résolument du côté de la rupture. À partir des œuvres de Chloé Savoie-Bernard et de Marilou Craft, la chercheuse fait émerger la féministe rabat-joie, théorisée par Sara Ahmed, comme figure de la littérature des femmes d'aujourd'hui, qui s'inscrit contre le modèle préétabli de la femme au foyer rayonnante de bonheur. Papillon a aussi pour projet de placer les œuvres de femmes racisées au centre de la littérature québécoise actuelle : penser la relève, qui est ici engagée et doublement marginalisée, va de pair avec le fait de repenser la littérature. Dans sa contribution portant sur les œuvres issues du printemps étudiant de 2012, **David Bélanger** replace le concept de relève dans son origine militaire, militante, et l'articule à la notion d'engagement. Le printemps 2012, décrit par le chercheur comme baptême de feu pour l'écriture engagée, aurait cristallisé dans le discours sur la littérature québécoise une distinction générationnelle qui performe un effet de relève. En fin de parcours,

Bélanger présente la relève comme une brèche où se définit et se justifie la littérature dans l'imaginaire social.

Camylle Gauthier-Trépanier, qui dresse le portrait de la relève en littérature jeunesse franco-ontarienne, présente une situation inversée à celle dont parlent Hotte et Ouellet dans *La littérature franco-ontarienne depuis 1996* : elle souligne la grande vitalité du roman pour la jeunesse et le peu de relève au niveau de la critique. La chercheuse convoque directement l'introduction de Hotte et Ouellet et relève que la qualité (en tant que critère pour qu'il y ait relève) dont il est question est surtout stylistique; or la littérature pour la jeunesse ne saurait répondre à ce critère, car elle nécessite une forme simplifiée. Gauthier-Trépanier propose plutôt l'originalité comme critère de la relève pour la jeunesse en s'attardant à l'esthétique de la relève dans le roman jeunesse d'aventure franco-ontarien. Le constat présenté par **François Paré** est également contraire à celui de Hotte et Ouellet : il mentionne le dynamisme et la production soutenue de théâtre franco-ontarien depuis 2008. Cette relève est surtout formée de femmes, écrivaines et praticiennes qui, bien qu'elles ne soient pas toutes nées en Ontario, créent et produisent leurs pièces à Ottawa et les publient en Ontario. Le chercheur, tout en insistant sur l'importance des réseaux pour la relève, examine la question de l'innovation, qui passe par l'apport de dispositifs scéniques et textuels novateurs, et celle de la continuité, observée dans la persistance de représentations dysphoriques. Paré met en évidence l'une des contributions de la relève à la trame identitaire du théâtre franco-ontarien : l'ajout du personnage de la femme abîmée.

Inexistante, la relève ? Non, mais elle est très certainement changeante et fuyante et elle résiste aux définitions fixes. La relève concerne autant la continuité, la rupture et

les pratiques parallèles que des enjeux thématiques et stylistiques. À un niveau plus macro, réfléchir à la relève nous amène à revoir notre façon de lire et de catégoriser la littérature, certains critères nous empêchant d'aller à sa rencontre, et nous renvoie aux questions essentielles, comme ce qui fait la valeur et la qualité littéraires d'une œuvre. Ces portraits de la relève dans les littératures francophones du Canada démontrent la richesse et la pertinence du concept, qui touche à plusieurs grands enjeux de la littérature : espérons que ce dossier saura alimenter la discussion au sujet de la relève.

Bibliographie

BÉLISLE, Mathieu (2014), « Les grandes explorations. Portrait de la relève littéraire au Québec », *L'Inconvénient*, n° 56, p. 27-33.

DOYON-GOSSELIN, Benoit (2015), « À l'Ouest, rien de nouveau... mais un corpus bien vivant », *Québec français*, n° 174, p. 61-62.

FRANCIS, Cécilia F. et Robert VIAU (dir.) (2016), *Littérature acadienne du 21^e siècle*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Archipel/APLAQA ».

HALLION, Sandrine, Bertrand NAYET et Charles LEBLANC (2015), *Voix. Portraits de douze auteurs*, Saint-Boniface, les Éditions du Blé.

HOTTE, Lucie et François OUELLET (dir.) (2016), *La littérature franco-ontarienne depuis 1996*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora ».

JEAN, Michel (dir.) (2016), *Amun*, Montréal, Stanké.

LONERGAN, David (2018), *Regard sur la littérature acadienne (1978-2012)*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora ».

Radio-Canada (2016), « De la relève au 5^e Salon du livre des Premières Nations », 27 novembre, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1002532/5e-salon-du-livre-des-premieres-nations-wendake-litterature>.

SING, Pamela (2016), « À l'ouest de l'Ouest : extrême minorisation et stratégies scripturaires », dans Lucie Hotte et François Paré (dir.), *Les littératures franco-canadiennes à l'épreuve du temps*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, p. 143-168.

VIAU, Robert (2015), *Acadie multipiste*, Moncton, Perce-Neige.

**Entre acadianité et mondialisation :
l'expression du « soi-Acadien » à la rencontre de l'autre dans
Une lettre au bout du monde de Jean-Philippe Raîche**

Jimmy Thibeault

Université Sainte-Anne

Pour les générations de poètes acadiens qui sont arrivées à l'écriture à la fin des années 1990 et au cours des années 2000, il semble difficile, voire impossible, de sortir de l'ombre des poètes qui, au cours de la période qu'Emir Delic et moi-même avons nommée la « longue décennie 1970¹ » (DELIC et THIBEAULT, 2014-2015), ont fait entrer, avec un retentissant « cri

¹ La longue décennie 1970 couvre la période allant de 1968 à 1985 et correspond à une période de prise de parole des différentes communautés francophones du Canada dont l'objectif était d'affirmer leurs particularités et leur inscription dans la modernité.

de terre », la poésie acadienne dans sa modernité. Encore aujourd'hui, en effet, résonnent haut et fort la voix des poètes phares qui ont rompu en leur temps avec une Acadie traditionnelle, qu'ils considéraient comme folklorique et passéiste, pour faire entendre une parole qui se réclamait, certes d'une histoire acadienne marquée par le drame de la déportation et de la minorisation, mais surtout d'une participation active aux grands mouvements de révolte et de revendications qui marquaient les sociétés modernes². Cette prise de parole des années 1970, ce moment d'affirmation et de modernisation du discours, a été si forte qu'elle a fini par se constituer en mythe dans le grand récit de l'Acadie. Depuis, aucune remise en question semblable ne s'est produite et les écrivains qui arrivent à l'écriture dans les années 1990 semblent avoir été condamné à occuper une place d'« éternel relève », c'est-à-dire d'une génération qui arrive après un moment fort sans pouvoir s'en démarquer. François Paré signalait déjà au milieu des années 1990 que les écrivains « des années 90 appartiennent d'emblée à une histoire littéraire, à laquelle ils répondent, dont ils se jouent, qu'ils rejettent, qu'ils réinterprètent à leur tour, dont ils révèlent les échecs et les fautes : cette institution, qu'elle soit acceptée ou rejetée par eux, reste un puissant intertexte » (PARÉ, 1994 : 16). Comment se différencier quand l'intertexte prend toujours l'avant-plan du texte lu? Benoit Doyon-Gosselin remarquait justement, en 2005, que les écrivains de la relève – depuis la fin des années 1990 –, malgré une forte production, devaient encore trouver leur propre voix : « [...] il me semble que la plupart des auteurs sont rendus à la croisée des chemins. Pour mieux se positionner dans le champ littéraire, ils devront faire des choix

² Par exemple, la modernisation de la société québécoise au cours de la Révolution tranquille, les révoltes étudiantes de mai 1968, les mouvements de grève en France, les tensions raciales aux États-Unis, l'assassinat de Martin Luther King, les manifestations contre la guerre du Viêt-Nam, etc.

esthétiques qui leur permettront de se démarquer. Sinon, les recueils se suivront comme les recensions. » (DOYON-GOSSELIN, 2005 : 40) Il s'agirait donc, pour la relève, de faire entendre une parole qui leur appartienne, mais faut-il encore que cette parole soit entendue.

Je propose, dans la suite de cet article, d'aborder le recueil *Une lettre au bout du monde* (2001) de Jean-Philippe Raïche en ramenant le sujet du texte en avant-plan, c'est-à-dire en le dégagant le plus possible de l'intertexte qu'impose d'emblée la participation du texte à une littérature culturellement marquée. Ce recueil se prête bien à ce type d'exercice puisque, malgré qu'il ait été remarqué par la critique à sa parution (il a été en lice pour le prix Antonine-Maillet, le prix Émile-Nelligan et le prix du Gouverneur général), il ne fait l'objet d'aucune étude littéraire. Comme si le texte, qui ne plonge pas systématiquement le lecteur dans une réalité collectivement connotée, celle d'une Acadie moderne face à une Acadie folklorique, ne parvenait pas à se faire entendre. Pourtant, l'acadianité du sujet n'est pas complètement absent du recueil de Raïche, mais elle est repensée à travers le désir du sujet de se découvrir ailleurs, à travers l'autre. L'acadianité devient un point de départ qui permet au sujet d'accéder à un monde où il peut exprimer sa différence certes en tant qu'Acadien, mais également en tant qu'individu qui, recentré sur lui-même, en quête de l'autre ou, plutôt, du soi dans l'autre, creuse au fond de lui-même pour trouver une sorte de complétude avec le monde – au sens large – qu'il habite. Le recueil se veut, peut-on lire sur la quatrième de couverture, « le carnet de voyage d'un sédentaire » qui vacille entre l'introspection du soi et la fuite vers l'autre – qui n'est jamais clairement identifié – qui ouvre le soi à une parole universelle :

Entre l'abîme et l'invention de l'autre, se superposent et se confondent des êtres, des lieux et des époques. S'ouvrant sur le constat d'un échec, cette suite revient sans cesse sur d'impossibles promesses, invoquant la lumière et l'espace, la rupture et le geste,

pour faire de la parole l'ultime asile du corps et de ses certitudes (RAÎCHE, 2001, quatrième de couverture).

Cette description pose bien le sujet au cœur des poèmes du recueil. Ce sont les préoccupations intimes qui habitent le poète, non des préoccupations collectives qui ramèneraient le sujet à son attachement identitaire. Peut-on lire cette description comme un repli narcissique du poète sur lui-même? Ou est-ce simplement la quête de sens du soi dans ce qu'il est au plus profond de lui-même, dans ses aspirations et dans ses échecs, hors du cadre traditionnel qui le définit d'emblée. S'il s'attache à l'autre, s'il rêve de l'ailleurs, c'est qu'il y trouve une voie d'accès à une nouvelle profondeur de son être, et surtout à une parole pour en rendre compte, comme le laisse entendre la citation de Claude Beausoleil en ouverture de la première partie du recueil : « Je suis un voyageur que le langage invente » (cité dans RAÎCHE, 2001, p. 7). Le « détachement » ne signifie pas ici un désengagement à l'égard de l'Acadie, mais bien un détachement qui permet au soi de se réinventer dans un au-delà de son identité première, dans une parole qui lui permettrait d'aller au fond de lui-même et de se dire dans la totalité du soi, dans son individualité et dans son acadianité.

C'est donc moins à la représentation d'une parole strictement acadienne que je m'intéresserai qu'à la construction du sujet dans l'expression de son individualité et de l'ouverture qu'il démontre pour une certaine intégration du soi à l'universel. J'examinerai ainsi le parcours que suit le poète dans sa quête de trouver une sorte de totalité du soi, c'est-à-dire une manière de dire le soi qui ne se limiterait plus à une perception locale de lui-même mais qui se ferait dans un mouvement d'ouverture à un ailleurs et à un autre comme complétude de soi. Je suivrai le mouvement que décrit le poète depuis son détachement d'une certaine vision folklorique de lui-même à la réinvention du soi dans son rapport à l'autre :

pour se dire dans le monde, le poète doit d'abord s'affirmer dans son individualité, dans son désir d'aller au-delà des limites de son identité, de se réinventer dans l'ailleurs au contact de l'autre, d'abolir la distance avec cet autre au point de se dire dans la complétude du nous. Il s'agira, au final, de voir comment cette parole en apparence détacher du sujet acadien – comme on a pu le reprocher à plusieurs auteurs de la relève – permet de repenser l'inscription de l'acadianité dans l'imaginaire d'une relève en apparence individualisé.

Si la quête du soi ne signifie pas une rupture complète avec le premier lieu de son identité, il apparaît néanmoins nécessaire pour le poète d'en saisir les limites. Celles-ci se définissent d'abord dans la langue et dans la perception du monde qu'elle impose au soi. En ce sens, l'utilisation du dialecte acadien dans les premières pages du recueil sert à dire la distance qui rend le contact avec l'autre difficile. Comment, en effet, entrer en communication avec quiconque ne partage pas « la même langue / ni les mêmes angoisses / ni la même façon / de regarder la mer » (RAÎCHE, 2001, p. 10)? Comment parler de « tous les testaments / que vous ne savez lire / pour ces noms de famille / s'écrivant suivant la musique / que les curés n'écoutaient pas » (p. 11) si l'autre ne possède pas les clés pour décoder la langue du soi? Car il y a bien, chez le poète, la conscience d'une certaine incommunicabilité de son être qui repose sur une incompréhension de sa langue, ce qui a pour effet de l'enfermer dans un discours construit de manière à rester inaccessible pour l'autre. Ainsi, lorsqu'il affirme « je vous écris du bout du monde / avec ma langue qui résonne » et qu'il passe d'une langue plutôt normative à une langue qui se parle « au son des leaps de track / des j'ma rappelle / des viens ouère 'icitt' ta là » (p. 10), le sujet semble conscient de s'enfermer dans un lieu inaccessible pour l'autre, dans « une langue barbare / où le monde n'est rien / loin de l'enfance et de vos

chants » (p. 11). L'incommunicabilité est d'autant plus marquée que le poète avoue, à la fin de cette section de deux pages écrites en acadien, que le passage à l'écrit de sa langue reste incertain, même pour lui qui peut en déchiffrer les codes : « je ne sais pas non plus comment s'écrit beugé » (p. 11). Or, si l'orthographe du mot pose problème au poète, qu'en est-il pour l'autre qui ne partage pas la même langue? L'utilisation du mot dans les vers qui précèdent cet aveu empêche effectivement les non-initiés de bien saisir le sens du message que tente de passer le poète :

teben demain matin
beugé j'te l'dis
demain
tusuite
ajeuve
à cause que té ma vie

beugé yallé
beugé
spère ouère que j'oueille
pis qu'j'alle te qu'ri' (p. 11)

Cette langue hermétique que l'autre ne comprend pas et qui ne s'écrit pas vient en quelque sorte emmurer le poète dans un silence qui étouffe, lui qui est pourtant en quête de parole :

j'ai cherché dans les corps
le sublime et l'enfance
car je voulais toucher des mots

j'ai cru m'y élever

j'arpentais mes silences de sourd. (p. 15)

C'est d'ailleurs dans cette « langue barbare » qu'il affirme l'urgence qu'il ressent de fuir vers un ailleurs indéterminé, « l'ôte bôrd du clos / p'us loin que l'large / ayoù c'que rien nous bâd'e » (p.10). Pour le poète, sa langue, incomprise de l'autre, devient donc le lieu d'« une

immense solitude / entre l'homme et le monde » (p. 60), le lieu d'une étrangeté qui empêche le soi de se dire à l'autre et de se dire dans l'autre.

Franchir les limites de la langue première permet ainsi au poète de briser le cadre de son identité pour rejoindre un espace autre où il lui sera possible de se réinventer. En fait, tout se passe comme si la description de soi, dans sa propre langue, n'offrait qu'une vision incomplète de lui-même parce que faite sur le mode de l'exclusion. Sortir de cette langue, aller vers l'ailleurs, vers l'autre, serait ainsi une manière d'avoir accès à une vision du monde plus large, une manière aussi d'intégrer ce monde en se le rendant présent dans sa totalité. Il s'agit, en quelque sorte, d'apprendre à nommer le monde habité différemment afin d'en saisir toute la profondeur. Tout en s'inscrivant dans une langue autre pour se dire, le sujet en vient à se réinventer en précisant le sens du soi. L'autre joue alors un rôle important dans ce processus qui amène le poète à se redéfinir puisqu'il devient, interlocuteur étranger, la raison du retour sur soi. Pour cet autre, le soi est un « paradigme absent » – pour prendre une expression de Marc Angenot (1978) : un mot dont le sens reste inconnu tant qu'il n'est pas défini, expliqué et présenté dans sa nature profonde. Le poète en arrive donc à se rendre compréhensible pour l'autre en faisant le récit de sa « violence secrète » (RAÎCHE, 2001, p. 9), de sa « honte » (p. 11) et de ses « naufrages » (p. 17). Autrement dit, en se racontant à l'autre, dans la langue de l'autre, dans un lieu autre, le poète apprend lui-même à se définir et à mieux saisir son identité intime, et ce, même dans les mensonges contés aux amants de passage. En un sens, le poète représente bien ce « voyageur que le langage invente » auquel la citation de Beausoleil fait référence en ouverture du recueil, de sorte que le voyage, prétexte à la reformulation du soi, apparaît comme un voyage identitaire au sens où il est possible de le définir avec Éric Landowski :

De ce point de vue, toute construction identitaire, toute « quête de soi », passe par un procès de *localisation du monde* – du monde comme altérité et comme présence (plus ou moins « présent ») par rapport à soi. Et inversement, toute exploration du monde, tout « voyage », en tant qu'expérience du rapport à un ici-maintenant sans cesse à redéfinir, équivaut à un procès de *construction du je* (Landowski, 1997, p. 91)

Si la sédentarité du sujet, prisonnier de sa langue, limitait sa présence au monde, le voyage lui permet de briser la distance entre le soi et l'autre, entre l'ici et l'ailleurs, et de donner un nouveau sens à un monde qu'il habitait pourtant dans sa langue.

Le changement de paradigme qui se produit au fil des voyages et des rencontres repose sur un changement de perspective adopté par le sujet. Pour rompre avec la distance entre le soi et l'autre, pour faire de l'ailleurs un ici au soi, pour nommer le monde hors de sa langue, le sujet doit d'abord acquérir la langue de l'autre et saisir la perception qu'a ce dernier à la fois du monde et du soi. Le poète d'*Une lettre au bout du monde* en est bien conscient alors qu'il apprend à sentir le monde différent à travers le regard et le corps de l'autre. L'éveil des sens du poète, en donnant justement un nouveau sens à la place du soi dans le monde, devient le moteur de l'écriture qui n'avait été jusque-là qu'une vaine tentative sans véritable profondeur. Il avoue, à ce propos, n'avoir « pour ainsi dire rien écrit » avant la rencontre de l'autre, que

des pages entières raturées où s'aligeaient les rythmes superbes, mais sans vie; des vers qu'on avait lus, y décelant parfois un talent dont on avait loué la jeunesse. Rien sinon cette phrase au souffle long, aux images crues, qui lui était venu un soir après que se soient estompés tous les noms qu'avait portés la nuit. Il se rappelait cette phrase sans effort comme s'il l'eut connue avant même d'en trouver les mots et se la répétait souvent pour en saisir le secret, mais en vain : son corps seul en avait senti la beauté. (RAÏCHE, 2001, p. 23)

Pour le poète, la faiblesse de son écriture repose en quelque sorte sur la faiblesse de son regard, de ses expériences qui ne lui permettent pas de trouver les mots pour dire ce que le

corps ressent. C'est ainsi qu'il affirme vouloir écrire le monde par le regard des autres : « C'est ce regard que je voudrais écrire, pour me rappeler vos yeux, les yeux des autres, la forme mère de tant de lèvres qu'un nom parfois caractérise, qu'un geste fixe lorsqu'elles sont sur le point de s'offrir à la parole, parfaites de déséquilibre et d'inventions, amoureuses, tournées vers un corps impatient que la quête a tendu. » (p. 23) Ce qui lui manque cependant pour y parvenir, ce sont les mots qui donnent à la parole la force de s'inventer dans ce regard autre, car ses mots à lui ne suffisent pas :

A demi-mot, je me suis raconté vaguement, presque silencieusement, les yeux mi-clos comme en jouissant, de la hantise à la honte à la peine. Je n'ai rien dit. Ni de la rage, ni de la solitude. Il avait vingt ans de trop. J'ai voulu tuer le silence qui l'habitait dans tous mes rêves et j'ai parlé trop longuement.

J'aurais dû retrouver ma superbe et l'habitude paresseuse des mauvais poèmes, être lâche et lui dire bêtement que j'étais amoureux. (p. 25)

La véritable rupture n'est peut-être pas le départ du sujet, mais l'impossibilité pour lui de rejoindre l'autre, de « le poursuivre dans le couloir du train [... c]omme s'amorcerait un mouvement longtemps couvé par la douleur et qui pourtant n'aurait aucune identité, aucun sens, ne répondrait à aucune logique, ne confirmerait rien » (p. 25). Autrement dit, il faut se défaire des limites du soi pour atteindre un sens inaccessible dans sa langue : « J'ai appris tant de mots, mais jamais à parler, jamais à dire la beauté de ton ombre ou sur mes doigts le jour te cherchant à l'autre bout du monde. » (p.26)

Cette parole, ce dire, le poète l'acquiert au fil des voyages qui le conduisent dans « les terres du Sud », « plus loin que l'hiver. Au pied des grandes forteresses » et dans « les villes saintes » qui a vu « se dresser dans la splendeur des déserts au soleil » (p.26) : « J'ai entendu les mots étranges et beaux des langues d'ailleurs venues des empires magnanimes, des campagnes sans nom, du bout du monde. » (26) Ce n'est qu'une fois la route parcourue, les

paysages et les mots étrangers intégrés à l'imaginaire intime, que le poète abolira finalement la distance avec l'autre et qu'il lui sera possible de dire une parole qui se forme au-delà de la langue. S'il affirme effectivement « Tout ce que j'ai vu m'a rapproché de toi », c'est le contact des corps qui donnera véritablement sens à la place qu'occupe le soi dans l'ici et le maintenant :

À toi mes paumes moites et puis ma peau dont tu redis le goût quand tu gémis le jour, quand tu m'envoûtes et me donnes au midi froid d'hiver, quand tu m'amènes, une heure, nos rires de ventres chauds, pour m'apprendre à parler sur ton corps. (p.26)

L'union des corps permet au sujet de comprendre que c'est dans la rencontre de l'autre que le soi parvient à se dire dans sa totalité, dans sa complétude, et à intégrer un monde qui n'est « jamais fixe », mais qui prend forme « dans l'idée de la marée lorsqu'elle se tient en équilibre au bout des lèvres » (p.27). L'autre devient alors l'élément manquant dans la phrase que compose le poète pour marquer sa présence au monde. Avec la présence de l'autre, l'écriture est rendue possible pour le poète puisque la phrase fait désormais sens :

Tu restes un nom que j'écris à voix haute en descendant la rue comme en la remontant, le matin comme le soir depuis déjà l'enfance. Une voix, quelques images qui se ressemblent et dont j'ai pu déduire une attitude ou le phrasé d'un geste, ou peut-être un regard s'animant à l'approche de l'autre, de celui qu'on connaît pour l'avoir attendu tout un jour. Tu es surtout la moitié d'une phrase commencée dans ce qui me semblait alors de l'insouciance comme un appel à jouer, comme un possible encore secret ne présument de rien, avançant tel un enfant timide, osant peu, tel un risque rompu aux exigences inavouables de l'orgueil, aux artifices des retraites. Tu es la moitié d'une phrase que nous ferons mourir, ce compagnon de solitude heureuse, ce complice fébrile né de l'attente et du secret, de l'aveu et de l'impatience. Tu viendras et nos corps assoupis seront alors le seul poème. (p.27)

À travers l'autre, donc, dans la sexualité qui les unit, le soi se dévoile à lui-même et marque, par le fait même, sa présence au monde.

Si la rencontre de l'autre permet au soi d'appréhender différemment la place qu'il occupe dans le monde, elle lui permet également de modifier la perception qu'il a du lieu de l'origine, qu'on devine être l'Acadie bien qu'elle ne soit jamais directement nommée. Le retour ne peut avoir lieu que sous le signe d'un changement perceptible uniquement dans le regard de celui qui a été absent pendant un certain temps et dont la vision a été suffisamment affectée pour saisir les subtiles variations de l'espace. Il est d'ailleurs significatif que la troisième partie du recueil soit mise sous l'égide d'une citation d'Herménégilde Chiasson qui fait état, justement, du temps qui passe et du monde qui change dans son sillage : « Les arbres sont plus longs qu'avant / Le plafond est plus blanc / Et la saison avance » (cité dans RAÎCHE, 2001, p.29) Comme pour faire écho aux paroles de Chiasson, c'est par un regard étranger, « l'œil étonné / par la blancheur de janvier / qu'il n'avait jamais vue » (RAÎCHE, 2001, p.31), qu'est décrit l'espace en ouverture de cette partie. Le poète joue ici avec l'ambiguïté du « il » qui peut certes renvoyer à l'amant étranger en visite pour la première fois dans les lieux de l'enfance du poète, mais il pourrait bien être aussi le poète lui-même regardant « janvier / dans le regard / d'un homme neuf » (p.31), donc avec le regard de celui qui a voyagé et qui n'est plus tout à fait d'ici :

Avant de s'endormir
il se couvrait de son manteau
pour ne pas oublier
qu'il était de passage
c'était une habitude
que lui avaient donnée les voyages
leurs lentes solitudes. (p.32)

Cette ambiguïté du sujet s'estompe ensuite alors que la troisième personne cède la place, après une page blanche, à l'acte de communication que le « je » établit avec le « tu », allant plus loin dans l'intimité des corps.

Le lieu joue-t-il un rôle dans cette intimité du couple? Sans doute, mais pas de la même manière que dans la poésie des poètes acadiens des années 1970, dans laquelle l'espace acadien devient un *leitmotiv* au récit du soi comme partie d'un « nous ». Dans le recueil de Raîche, il semble à première vue que l'espace ne compte pas réellement puisque, malgré le lieu, c'est vers l'autre que se tourne le regard du poète, jamais vers l'espace acadien. Tout se passe comme si le lieu n'avait d'importance que dans la présence de l'autre : « pourvu que l'aube passe / dans ton regard / sur moi. » (p.38). Pourtant, la relation que le poète entretient avec l'autre a bien un lien avec l'espace habité alors qu'ils vivent leur amour au rythme du Mascaret :

le Mascaret montant
à nos moissons d'argile
la Mascaret montant
sur nos bouches tièdes
sur nos envies d'hier

nos promesses d'exil
le Mascaret montant
entre gelées de ciel
le Mascaret monté
de la terre à la mort
de la mort à la mer

monte le Mascaret
monte le Mascaret (p.43-44)

L'espace, qu'il soit d'ici ou d'ailleurs, se décline donc selon les rapports que le soi entretient avec l'autre, il trouve dans la relation du couple un sens qui le définit au gré des souvenirs que le sujet interpelle. De sorte que le lieu, qui se remplit d'un nouveau sens dans le regard de celui qui le découvre pour la première fois, prend l'apparence des pages blanches qui marquent la troisième partie – aux pages 33,34, 45 et 46 –, donc vidée de son texte, lorsque le soi se retrouve seul après la rupture du couple. En ce sens, l'espace est comme la page ou

comme l'écriture sur la page que le poète affirmait vide de sens jusqu'à ce qu'il rencontre l'autre. Ce n'est donc pas la mémoire du lieu qui nourrit l'écriture, mais la manière de l'habiter au présent :

comme les derniers échos
d'une incantation blanche
je reconnais les murmures du vieux peuple
je me souviens que je meurs à l'autre bout du monde
dans le corps des dieux
et qu'ici
je suis seul. (p.54)

L'absence de l'autre, qui plonge le poète dans la solitude du quotidien, influence la représentation des lieux alors que, dans le village, les

héritages bricolés
de bois mort ou vivant
avec leurs lettres peintes
qui ont nommé le quotidien
qui s'usent
et qui s'effaceront (p. 47)

L'écriture, mémoire du village, s'effacera de la même manière que s'effaceront les souvenirs que garde de l'autre le poète, le goût de sa peau, son nom, sa présence et, ultimement, le sens qu'il donnait au soi; car le poète a fait de cet autre son « origine », sa « seule dette », son « refuge », « [s]a lâcheté / [s]on corps / [s]on voyage / et ses lignes de fuites » (p.56). Ainsi, lorsque le poète affirme « tu me survis / chaque jour / plus longtemps » (p.56), c'est qu'il comprend que le sens du soi s'efface toujours un peu plus dans la distance alors que les lettres qu'a tracé le soi au contact de l'autre s'estompent lentement pour ne laisser qu'une page blanche, vide, une phrase au sens incomplet : « Je vous appellerai de loin pour ne pas. » (p.62)

Dans les trois premières parties du recueil, les vers du poète n'auront toujours eu comme sujet que la quête du soi pour une parole lui permettant de se dire. L'autre apparaît alors comme une sorte de passeur qui donne au soi un accès à cette parole et au sens qui s'y cache. Ainsi, si c'est dans l'absence de l'autre que le langage du corps devient verbe et que l'écriture devient lieu de création poétique, il semble que la distance, comme je l'ai souligné plus tôt, ne peut que résulter en un effacement du sens que le poète avait découvert au fond de lui-même. Le poète en est bien conscient et la quatrième partie repose sur une sorte d'inversion du rapport entre le soi et l'autre alors que le poète écrit son désir de rejoindre l'autre, pas uniquement pour trouver une complétude au soi, mais aussi pour compléter l'autre dans l'invention d'un « nous » relativement absent dans les premières parties du recueil. Il est significatif, en ce sens, que cette dernière partie soit mise sous l'égide d'une citation de Gérard Leblanc qui pose, justement, le verbe « aimer » au cœur de la relation entre les deux amants : « Ma bouche et mes mains sont pleines de toi / aimer est un verbe / et j'en tremble » (cité dans RAÏCHE, 2001, p.63). Il est significatif aussi qu'on retrouve dans les premières pages de cette partie une abondance de « nous » qui décrit, qui invente, l'union véritable du « je » avec le « tu ». Le poète affirme ainsi :

et si nous regardions la mer
une première fois
plus fous
plus beaux
plus vrais qu'avant (RAÏCHE, 2001, p.67)

.....

.....

plus infinis que tous les fleuves
nous donnerons aux mots
la fragilité d'un corps
un pays inventé par nos gorges sauvages
nos gorges indomptées

nous parlerons parlerons parlerons
des nuits qui tombent
au bout du monde
alors que nous naissons ensemble
corps contre corps
solitaires et nus (p.69)

Il n'est plus question, dans l'utilisation du « nous », d'un soi qui apprend à percevoir le monde à travers les sens de l'autre, mais plutôt d'un soi qui partage une expérience avec le « tu » afin d'en faire un moment de parfaite union. Dans les premières parties du recueil, il semble que le « soi » naît à lui-même, dans son corps. Au fil de la dernière partie c'est plutôt le « nous » qui naît dans un rapport de réciprocité entre les corps. Qu'importe le lieu finalement puisqu'il n'a de sens que par la double présence du soi et de l'autre qui rendent pluriel les mots « seuls » et « solitaires »? « Seul » ensemble, « solitaire » à deux, le langage que le poète aura appris au contact de l'autre sert finalement à abolir la distance entre les lieux de la mémoire et de l'imaginaire : « je sais depuis / que l'horizon est une longue phrase aux rythmes déployés / j'y tracerai tous nos itinéraires. » (p.71)

C'est dans ce désir d'abolir la distance qui le sépare de l'autre que le poète utilise donc le langage appris pour maintenir, du moins dans la mémoire, la présence rassurante de l'autre. Alors que le soi s'invente au contact de l'autre, c'est maintenant à son tour d'inventer l'autre par l'amour qui les unit et qui les complète. S'il avait peur, dans la troisième partie, d'oublier le nom de son amant, il peut désormais affirmer : « et si tu meurs / je te donnerai mon nom pour te réinventer. » (p.70) Car le poète est désormais prêt à donner à son tour à cet autre un sens qu'il invente et qu'il intériorise avec les mots appris : « je te répéterai ton nom // je goûterai sur ta peau neuve / le souffle tiède de mes mots / les nuages. » (p.78) Ce n'est, au final, que dans cette réciprocité des corps et du langage, dans les lieux de la mémoire et dans

la présence de l'imaginaire que le soi peut trouver le verbe pour construire sa parole, pour se dire, mais aussi pour dire le monde à travers l'autre qui vient compléter le « nous » du couple :

Je veillerai la nuit
et les choses banales
que le silence en aie les gestes

ceux que mon souffle attend
ceux que je t'offrirai

pour qu'au matin
tu fasses naître un vers
à traverser comme une rue. (p. 80)

Le poète aura finalement compris le besoin de l'autre pour se raconter et, surtout, pour s'inventer, donnant ainsi du sens aux deux vers qui apparaissent en retrait de la deuxième partie : « J'ai laissé sur le seuil une lettre fermée / l'histoire que nous n'avons pas faite. » (p. 21) Ce qui rompt réellement la distance, c'est donc le sentiment d'avoir quelque part un interlocuteur à même de comprendre l'imaginaire se formant dans la parole intériorisée d'un « nous ».

J'ai formulé ailleurs l'hypothèse que les poètes de la longue décennie 1970 ont cherché à dire l'espace qu'ils habitent à travers les expériences individuelles qu'ils y vivaient : « En Acadie, [...] il n'est plus question de l'Acadie perdue, de l'espace mythique d'avant la déportation, mais d'une Acadie intime qui se définit dans le regard du poète; l'Acadie n'est plus ce qui définit le sujet, c'est désormais l'expérience et le regard du sujet qui définissent l'espace habité. » (THIBEAULT, 2014-2015, p. 32) Les générations qui ont suivi ont intériorisé ce discours, ils ont intériorisé cette manière de percevoir leur acadianité, au point où leur regard

s'est doublement porté au-delà de l'Acadie, au-delà de leur identité acadienne, en cherchant au-dedans d'eux-mêmes les particularités qui en font des individus occupant une place définie dans la société qu'ils intègrent; au-delà de la seule Acadie comme espace habité, en cherchant dans l'ailleurs et dans l'autre une parcelle de soi. Mais il ne faut pas voir ici le refus d'une parole identitaire qui a pris forme bien avant eux : au contraire on retrouve dans les recueils de la relève des traces qui les posent constamment dans le sillage de leurs devanciers, que ce soit par des références directes en exergue des œuvres, par l'intégration de la figure des grands poètes des années 1970 dans le corps des poèmes ou par les renvois intertextuels à leurs œuvres. *Une lettre au bout du monde* ne fait pas exception à cette règle puisque le poète revient toujours vers l'Acadie, vers le mascaret, que ce soit dans l'énonciation de son enfance ou dans le regard de l'autre qui donne à l'espace une couleur nouvelle. Il revient aussi vers la parole acadienne qui fait entendre son écho dans les citations d'Herménégilde Chiasson et de Gérald Leblanc placées en ouverture des troisième et quatrième parties du recueil. Certes, ces citations ne renvoient pas aux grands textes identitaires de ces auteurs, mais elles n'en portent pas moins la référence. En ce sens, le recueil de Jean-Philippe Raïche permet de repenser l'acadianité du sujet en faisant de cette référence identitaire une partie indéniable de son identité, mais pas son unique fondement. Au-delà des référents acadiens que le sujet a intériorisés dès l'enfance, il y a les expériences qu'il vit dans l'espace, l'ici et l'ailleurs, et dans la rencontre de l'autre, ces expériences lui permettent de découvrir des lieux inexplorés du soi et d'apprendre à s'appréhender dans sa totalité, hors des lieux communs qui réduisent le soi à une identité fixée dans son appartenance à un collectif. Le « nous », ici, n'est effectivement pas réductible à l'intégration

du soi à la collectivité, mais se construit sur la rencontre et, surtout, la communication d'un « je » avec un « tu ».

En 1996, François Paré écrivait, au sujet de la production littéraire franco-ontarienne, mais l'affirmation valait également pour l'Acadie : « La question de l'identitaire a-t-elle fait son temps? La réponse est certes non, dans la mesure où elle n'est pas résolue – pas pour moi du moins – et où elle continue de hanter la conscience collective. Mais, du même souffle, il convient d'aller plus loin. » (PARÉ, 1996, p. 18) Plus de vingt ans plus tard, il me semble que la question demeure... de même que la réponse. Sinon, comment expliquer l'absence d'analyses de fond d'œuvres comme celle de Jean-Philippe Raîche? Pensons notamment à la poésie de Fredric Gary Comeau, Éric Cormier, Sarah Marylou Brideau ou, chez la génération plus récente, Sébastien Bérubé, Jonathan Roy et Monica Bolduc. Il semble que, lorsque la critique universitaire écrit sur eux, c'est toujours pour se demander s'ils forment une relève digne de ce nom à la poésie acadienne. Pour que la relève attire davantage l'attention, il faudra peut-être revenir de manière plus incisive sur la tension qui existe entre l'identité de la collectivité et celle du sujet acadien qui, à l'instar du sujet poétique d'*Une lettre au bout du monde*, cherche à faire entendre sa voix dans le maelström des voix planétaires, à communiquer avec elles et à s'affirmer en elles. Il faudra, je pense, trouver une manière de dire que, malgré cette tension dont on ne sait trop quoi faire, l'un n'empêche pas forcément l'autre et que ces voix qui s'élèvent cherchent plutôt à s'appropriier leur acadianité et à l'élever au rang des voix universelles. En cela, le recueil de Raîche est exemplaire, mais faut-il que la critique s'y attarde pour bien mettre en lumière cette manière de dire l'acadianité. Mais, finalement, le drame pour les auteurs qui écrivent à partir de la fin des années 1990 est peut-être que la génération de 1970 s'est instituée en figure mythique dont l'Acadie n'est pas

prête à se départir comme elle l'a fait, du moins symboliquement, avec un certain folklore qui semblait emprisonner l'Acadie dans ses clichés. Le drame est peut-être aussi que la relève n'est elle-même pas prête à rompre avec ce « cri de terre » rauque qui résonne dans une douleur si belle qu'on voudrait la faire sienne.

Bibliographie

ANGENOT, Marc (1978), « Le paradigme absent : Éléments d'une sémiotique de la science-fiction », *Poétique*, n°33, février, p. 74-79.

DELIC, Emir et Jimmy THIBEAULT (2014-2015), « La poésie franco-canadienne de la longue décennie 1970 (1968-1985). Introduction », *Francophonies d'Amérique*, n°38-39, automne-printemps, p. 11-23.

DOYON-GOSSELIN, Benoit (2005), « Y a-t-il une relève en poésie acadienne? "Les nouveaux poètes acadiens à la croisée des chemins" », *Liaison*, n° 129, p. 38-40.

LANDOWSKI, Éric (1997), *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*, Paris, Presses universitaires de France.

PARÉ, François (1994), *Théories de la fragilité*, Ottawa, Le Nordir.

PARÉ, François (1996), « Pour rompre le discours fondateur : la littérature et la détresse », dans Lucie Hotte et François Ouellet (dir.), *La littérature franco-ontarienne : Enjeux esthétiques*, Ottawa, Le Nordir, p. 11-26.

RAÎCHE, Jean-Philippe (2001), *Une lettre au bout du monde*, Moncton, Perce-Neige.

THIBEAULT, Jimmy (2014-2015), « La prise de parole poétique de la longue décennie 1970 : une trace de la franco-américanité », *Francophonies d'Amérique*, n° 38-39, automne-printemps, p. 25-47.

Résumé

Cet article propose une étude du rapport qu'entretient le poète du recueil *Une lettre au bout du monde* de Jean-Philippe Raîche avec la figure de l'autre incarné par l'amant étranger. Ce rapport se construit dans le désir de rapprochement et de mise en communication qui oblige

le soi à se repenser dans le monde. Entre l'acadianité du sujet et son désir de rejoindre le monde, le poète raconte le parcours qui l'amène à se redéfinir dans son intimité : dégagé dès le début du recueil des a priori qui le fixent dans son identité acadienne, le poète part à la rencontre de l'autre dans une quête qui s'avère finalement celle du soi.

Abstact

This article proposes a study of the relationship between the poet in Jean-Philippe Raïche's *Une lettre au bout de monde* with the figure of the other embodied by the foreign lover. This relationship is built in the desire for rapprochement and communication that forces the self to rethink his place in the world. Between the subject's "acadianité" and his desire to join the world, the poet tells the story that leads him to redefine himself in his intimacy: released from the beginning of the book of a priori that fixes it in his Acadian identity, the poet leaves to meet the other in a quest that ultimately turns out to be the self.

Notice biobibliographique

Jimmy Thibeault est professeur agrégé au Département des études françaises de l'Université Sainte-Anne où il est titulaire, depuis 2013, de la Chaire de recherche du Canada en études acadiennes et francophones. Il enseigne les littératures acadienne, québécoise, franco-ontarienne et francophone de l'Ouest. Ses travaux portent sur la représentation des enjeux identitaires, individuels et collectifs, dans les espaces culturels francophones du Canada. Il s'intéresse également aux transferts culturels en contexte de migration, de continentalité et de mondialisation. En 2015, il a fait paraître *Des identités mouvantes : Se définir dans le contexte de la mondialisation* (Éditions Nota bene, Prix Gabrielle-Roy 2015), un ouvrage qui aborde ces problématiques. Il a aussi publié de nombreux articles savants et chapitres d'ouvrages collectifs sur les littératures francophones du Canada. Il a codirigé des dossiers spéciaux de revue dans *Voix et Images* (2011), *@nalyse* (2011), *Québec Studies* (2012) et *Francophonies d'Amérique* (2014-2015), ainsi que l'ouvrage collectif *Au-delà de l'exiguïté. Échos et convergences dans les littératures minoritaires* (Éditions Perce-Neige, 2016).

Une esthétique *trash* de la marginalité. Des *Crasseux* d'Antonine Maillet à la collection « Poésie/Rafale » (Perce-Neige)

Isabelle Kirouac Massicotte

Université de Toronto

Il n'est pas aisé de parler de relève en littérature acadienne, soit parce qu'on nie son existence ou encore parce qu'on peine à en discerner les contours. Dans un article intitulé « Les poètes acadiens de la relève », paru en 2005, Raoul Boudreau met le doigt sur le cœur du problème de la relève en poésie acadienne :

Il y a maintenant une bonne trentaine d'années depuis que la poésie acadienne moderne s'est manifestée au cours des années 1970. Il va sans dire que la poésie acadienne s'est beaucoup transformée au cours de ces années et que le contexte actuel de production poétique est très différent de ce qu'il était en 1970. Le passage du temps amène certains commentateurs à établir des comparaisons et certains d'entre eux à affirmer que ce qui s'écrit aujourd'hui n'est pas à la hauteur de ce qui

s'écrivait il y a trente ans. On entend de part et d'autre, non seulement que la qualité de la poésie acadienne est en baisse, mais aussi qu'il n'y a pas de relève. (En ligne)

Boudreau explique ensuite cette frilosité d'un certain pan de la critique à l'endroit de la production du début des années 2000; il souligne que

[l]a poésie acadienne s'est éloignée des revendications politiques et identitaires et est entrée dans une phase plus spécifiquement littéraire qui n'entraîne pas les mêmes enthousiasmes et les mêmes émotions que la fièvre des origines. Si elle y perd en charge émotive, elle y gagne en autonomie et se trouve plus libre d'explorer une gamme plus vaste d'expériences littéraires. S'il est vrai de dire qu'aucun recueil aujourd'hui ne suscite l'émotion d'un *Cri de terre* ou d'un *Mourir à Scoudouc*, il est injuste de faire une telle comparaison, car la réception enthousiaste de ces recueils tenait autant à la conjecture politique qu'aux qualités intrinsèques des recueils. (2005, en ligne)

Après avoir procédé à l'analyse des recueils de cinq « jeunes poètes » (rappelons ici que l'article date de 2005), Paul Bossé, Éric Cormier, Marie-Claire Dugas, Jean-Philippe Raïche et Christian Roy, le chercheur en vient à la conclusion que la production poétique acadienne récente se démarque par son « ouverture à des thèmes qui ne sont pas confinés à l'Acadie et qui touchent à l'expérience fondamentale de la poésie » (Boudreau, 2005, en ligne). Pour Boudreau, il importe d'appréhender les recueils publiés au tournant du XXI^e siècle dans leur contexte, qui n'est plus celui de la prise de parole et des débuts de l'institutionnalisation littéraire des années 1970; selon lui, cette production récente se distinguerait par ses thématiques et son traitement poétique aux penchants universels. Le problème de la relève se situerait donc surtout du côté de la réception des œuvres récentes, souvent réduites à leur pauvreté littéraire.

À l'exception de Marie-Claire Dugas, tous les poètes étudiés par Boudreau sont apparentés à l'école Aberdeen, cette tendance littéraire en Acadie identifiée pour la première fois en 2001 par la regrettée Isabelle Cossette et Manon Laparra dans leur article

« Les voix nocturnes : modes de représentations de la cité dans la poésie acadienne contemporaine ». Il est intéressant de relever que Boudreau n'a pas jugé bon de parler de l'école Aberdeen, et ce même si son article porte précisément sur la question de la relève, ce qui vient confirmer les dires de Pénélope Cormier, qui affirme qu'« il est frappant de constater à quel point l'école Aberdeen n'occupe pas une très grande place dans le discours sur la littérature acadienne » (2012, p. 184). Parmi les chercheuses à s'être intéressées à la question, Cossette et Laparra font figures de pionnières et ont l'immense mérite d'être les premières à avoir esquissé les traits de cette « deuxième vague de poètes modernes en Acadie » (Cormier, 2012, p. 182) (on pourrait aussi parler d'une troisième génération, puisque la première serait uniquement constituée de l'écrivaine Antonine Maillet [McLaughlin, 2001, p. 136]). L'école Aberdeen réunit « de jeunes écrivains de vingt à trente ans environ [au moment de rédiger l'article en 2001] et ayant publié un ou plusieurs recueils depuis 1990 » (Cossette et Laparra, 2001, p. 145). La poésie des Marc Arseneau¹, Christian Brun², Fredric Gary Comeau³, Marc Poirier⁴, Éric Cormier⁵, Mario Leblanc⁶, Cindy Morais⁷, Matthieu Gallant⁸ et Christian Roy⁹ « revendique de fait une certaine exigüité, dans le sens de la marginalité » (Cossette et Laparra, 2001, p. 146). Mais cette exigüité, cette marginalité n'est pas celle de la société acadienne par rapport à l'ensemble

¹ *À l'antenne des oracles*, Moncton, Perce-Neige, 1992; *L'éveil de Lodela*, Moncton, Perce-Neige, 1998.

² *Tremplin*, Moncton, Perce-Neige, 1996; *Hucher parmi les bombardes*, Moncton, Perce-Neige, 1998.

³ *Ravages*, Moncton, Perce-Neige, 1994; *Trajets*, Moncton, Perce-Neige, 1996; *Routes*, Moncton, Perce-Neige, 1997.

⁴ *Avant que tout' disparaisse*, Moncton, Perce-Neige, 1993.

⁵ *À vif tel un circoncis*, Moncton, Perce-Neige, 1997; *Le flirt de l'anarchiste*, Moncton, Perce-Neige, 2000.

⁶ *Taches de naissance*, Moncton, Perce-Neige, 1999.

⁷ *Zizanie*, Moncton, Perce-Neige, 1999.

⁸ *Transe migration*, Moncton, Perce-Neige, 2000.

⁹ *Pile ou face à la vitesse de la lumière*, Moncton, Perce-Neige, 1999; *Infarctus parmi les piétons*, Moncton, Perce-Neige, 2000.

de la société, comme l'a relevé avec justesse Pénélope Cormier (2012, 1999); on la trouve plutôt dans différentes représentations de la marginalité sociale, dans une « utilisation littéraire de notions telles que les drogues, le sexe, la violence ou le vampirisme, notions [...] qui découlent directement d'une vision de l'*underground* propre à ce groupe d'écrivains » (Cossette et Laparra, 2001, p. 146). Contrairement à Boudreau, Cossette et Laparra considèrent que la « poésie acadienne contemporaine ne se préoccupe pas d'une quelconque universalité littéraire » (2001, p. 146); la production des décennies 1990 et 2000 se distinguerait donc par son délaissement de l'acadianité – il y a ici consensus – au profit d'une esthétisation de différents types de marges.

À la suite de Cossette et de Laparra, Pénélope Cormier a elle aussi grandement contribué à définir le mouvement de l'école Aberdeen, notamment en lui ajoutant le nom de quelques de poètes : Daniel Omer LeBlanc¹⁰, Stéphanie Morris¹¹ et Sarah Marylou Brideau¹². Le travail de Cormier se distingue en ce qu'il aborde de front la question de la relève poétique acadienne et qu'il dresse un portrait institutionnel fort révélateur. La chercheuse indique que la « littérature acadienne des années 1990 est bien la proie d'une restructuration fondamentale de la logique de fonctionnement du champ littéraire » (Cormier, 2012, p. 186). Pour Cormier, la « restructuration du champ ne passe [...] plus tant par le conflit vertical entre l'Ancien et le Moderne [elle fait ici référence au conflit intergénérationnel opposant Antonine Maillet aux poètes des années 1970] que par une diversification des pratiques "horizontales" » (2012, p. 186). Par pratiques horizontales, la chercheuse fait référence au conflit à l'intérieur d'une même génération, plus

¹⁰ *Les ailes de soi*, Moncton, Perce-Neige, 2000.

¹¹ *Le risque des rêves*, Moncton, Perce-Neige, 2002.

¹² *Romanichelle*, Moncton, Perce-Neige, 2002; *Rues étrangères*, Moncton, Perce-Neige, 2004.

particulièrement celui opposant Gérard Leblanc à Herménégilde Chiasson; dès lors, l'idée de relève se voit complexifiée, car elle ne dépend plus d'une rupture franche avec la génération précédente pour advenir. En illustrant son propos à partir d'une citation de Claude Beausoleil, Cormier relève avec justesse que le fait de trouver une façon de dire les choses autrement devient le principal enjeu des nouvelles formes poétiques; la relève en poésie acadienne est « [u]rbaine, mais autrement. Intime, mais autrement. Engagée, mais autrement. C'est dans cet "autrement" que l'on trouve des pistes pour entrer dans le corpus de la poésie récente » (Beausoleil, 1999, p. 111).

Ces remarques sur la relève et sur sa façon de dire autrement permettent d'appréhender une quatrième générations d'écrivaines et d'écrivains acadiens, qui regroupe les Jonathan Roy¹³, Gabriel Robichaud¹⁴, Sébastien Bérubé¹⁵, Joannie Thomas¹⁶ et Monica Bolduc¹⁷. À l'exception de Roy et de Robichaud, tous ces jeunes poètes sont publiés dans la collection « Poésie/Rafale », chez Perce-Neige, à Moncton, qui « joue le rôle qu'occupait la maison d'édition Perce-Neige à ses débuts : publier un premier recueil d'un nouvel auteur » (Doyon-Gosselin, 2016, en ligne). Mais la parenté esthétique des œuvres de « Poésie/Rafale » relevée par Benoit Doyon-Gosselin s'applique tout autant à la poésie de Roy et de Robichaud : « les textes de cette collection proposent une poésie coup-de-poing, plus sale, plus *trash* même » (2016, en ligne). Loin d'être en rupture complète avec la génération qui l'a précédée (celle des poètes d'Aberdeen), cette quatrième génération

¹³ *Apprendre à tomber*, Moncton, Perce-Neige, 2012.

¹⁴ *La promenade des ignorés*, Moncton, Perce-Neige, 2011; *Les anodins*, Moncton, Perce-Neige, 2014; *Acadie Road*, Moncton, Perce-Neige, 2018.

¹⁵ *Sous la boucane du moulin*, Moncton, Perce-Neige, 2015; *Là où les chemins de terre finissent*, Moncton, Perce-Neige, 2017.

¹⁶ *Quatre pattes Catherine*, Moncton, Perce-Neige, 2016.

¹⁷ *Dead end*, Moncton, Perce-Neige, 2017.

s'applique elle aussi à dire la marginalité, mais autrement, d'autant plus que les vers de Roy et de Bérubé donnent à lire une certaine « revanche des régions » (Doyon-Gosselin, 2017, en ligne) (la poésie de l'école Aberdeen est profondément urbaine, rappelons-le). À mon sens, cette question de dire la marginalité autrement traverse l'ensemble du corpus acadien. Dans cette étude, je souhaite plus particulièrement m'attarder à ce que j'appelle l'esthétique *trash*, qui illustre le fait marginal dans les différents moments de la littérature acadienne. J'argue que les poètes de l'école Aberdeen – et ceux de la collection « Poésie/Rafale » – poursuivent, mais autrement, l'esthétique *trash* acadienne qui est également à l'œuvre dans la pièce de théâtre *Les Crasseux* (1973 [1968]) d'Antonine Maillet et les recueils fondateurs de la modernité acadienne, *Cri de terre* (2012 [1972]) de Raymond Guy LeBlanc et *Acadie Rock* (1994 [1973]) de Guy Arsenault.

À partir de l'esthétique *trash* que je conceptualise et en prenant pour principaux exemples les œuvres de l'école Aberdeen et celles de la collection « Poésie/Rafale », je me propose d'aborder l'évolution de cette esthétique. Avec cette étude, je souhaite notamment démontrer que le fait d'appréhender la littérature acadienne d'après la lorgnette du *trash* littéraire constitue l'une des façons de réévaluer notre façon de catégoriser les œuvres et de rattacher la production récente au corpus acadien consacré.

L'esthétique trash

D'entrée de jeu, il me faut expliciter ce que j'entends par esthétique *trash*. Une esthétique *trash* est difficile à circonscrire; on qualifie régulièrement des œuvres de *trash* sans toutefois intellectualiser et théoriser la notion. En outre, dans le domaine des arts, le *trash* est souvent abordé comme étant opposé aux œuvres classiques, comme produit artistique de piètre qualité destiné à la « *consumer society* » (Keller Simon, 1999, p. 7; voir aussi

Brottman, 2005, au sujet de la culture *trash* et du mauvais goût dans tous ses états). Or il ne s'agit pas là de l'acception que je donne au *trash*, que j'étudie plutôt en tant qu'esthétique de la marginalité. Le *trash* est évoqué le plus souvent trop rapidement et dans sa version caricaturale : il serait nécessairement *gore*, violent, cru et vulgaire. Je rejette cet emploi rapide et facile du *trash* parce qu'il ne permet pas d'appréhender la richesse du concept, qui a d'autres racines, notamment en philosophie.

Le philosophe Greg Kennedy propose une ontologie du *trash* dans son essai *An Ontology of Trash* (2007). Son étude vise à déterminer « *how and why beings have become disposable* » (Kennedy, 2007, p. 13). Pour Kennedy, il existe une relation entre la production de déchets et les inégalités sociales : « *any society, such as our own, that generates gross amounts of waste must have correspondingly gross inadequacies* » (2007, p. 3-4). À l'ère du jetable, les objets et les individus sont tributaires de leur « utilité », de la valeur qu'on leur attribue. Si l'utilité d'une personne n'est pas immédiatement identifiable par la société dominante, celle-ci se retrouve disqualifiée, reléguée aux marges, traduisant un rapport inégal au pouvoir. Ainsi, la dévaluation ne s'applique pas seulement aux choses, mais également aux êtres : « *Since values are our investment into things, their subtraction marks our divestment from or indifference to things* » (Kennedy, 2007, p. 5). Le philosophe souligne que « *uncaring as the mode of a possible being-in-the-world is an existential mode of violence that negates the being of beings. This ontological violence is the progenitor of trash* » (Kennedy, 2007, p. 144). Cette dévaluation absolue engendre le *trash*, qui tend vers la disparition – elle se situerait dans sa suite logique (Kennedy, 2007, p. 52). Cependant, « *the real significance of trash is affirmative, not negative* » (Kennedy, 2007). Une fois ses caractéristiques les plus évidentes dépassées, le *trash* représente une importante opportunité

d'édification et de transformation (Kennedy, 2007, p. 206) se traduisant par l'avènement d'un monde plus vrai : « *the truth of trash indicates our inauthenticity* » (Kennedy, 2007, p. 184).

À l'instar de Kennedy, Kenneth Harrow, auteur de l'essai *Trash. African Cinema From Below* (2013), réfléchit à la trajectoire du *trash*, pensée en termes d'absence et de manque de valeur : « *the descent is here only because of the belief that the depiction of it will serve to enable a change, an ascent, to become possible* » (Harrow, 2013, ePub). Harrow réfléchit à la signification du *trash* :

trash, above all, applies to people who have been dismissed from the community, marginalized and forgotten. [...] Trash encompasses the turning of that reduced status into the basis for revolt, change, and the turning away from regimes that produce definitions of trash to newly formulated regimes that force us to reconsider the criteria of assigning value (Harrow, 2013, ePub).

Harrow insiste sur la fonction du *trash* : « *to show the face of oppression and worthlessness* » (Harrow, 2013, ePub) de celles et ceux considérés comme les *déchets humains*, les personnes marginalisées : les gens du « bas ». Selon Harrow, il existe deux façons pratiquement opposées de montrer et de dire le *trash*; « *trash in the spectacular sense of trash [...]. That is trash that flaunts its extravaganza [...]. But the déchets humains [...] belong to another domain of representation, ethical in its demand and representational* » (Harrow, 2013, ePub). Le *trash* peut donc être obscène – comme c'est le cas du discours pornographique, qui montre ce qui ne doit pas être vu – mais dans sa signification la plus littérale, il peut également être signifié par une précarité de l'écriture, plus près de sa tendance à la disparition. Le *trash* est donc intrinsèquement ambigu et de nature changeante : « *it is always in a state of change, losing and gaining value, shifting*

regimes, always in transition » (Harrow, 2013, ePub). Il n'est donc pas possible – ni souhaitable – de fournir une définition toute faite de ce qu'est le *trash*.

Harrow soulève en outre la notion de *trash* global, « *that attests to the nature of a system generated by unequal relations of power, exacerbated under colonialism and neoliberal globalization* » (Harrow, 2013, ePub). Et j'ajouterais le patriarcat, un autre vecteur de rapports inégaux au pouvoir. Le *trash* met en évidence des problématiques liées à la marginalité sous toutes ses formes, qu'elle soit raciale, de classe ou de genre; Harrow présente la figure de la *trashy woman* en ces mots : « *Trashy women are dangerous because they are fallen women whose eroticism threatens male power and control* ». La femme *trash*, « *treated like trash and called trashy* » (Harrow, 2013, ePub), trouve son pouvoir dans son érotisme.

Pour appuyer son étude du *trash*, Harrow a recours à certains concepts du philosophe français Jacques Rancière. Bien que Rancière ne parle pas explicitement du *trash*, sa pensée sur le partage du sensible et le dissensus résonne avec la question du *trash*. Le penseur réfléchit le partage du sensible en ces termes :

C'est un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps. (2000, ePub)

Mais tous ne sont pas égaux devant ce partage du sensible, car il

fixe [...] en même temps un commun partagé et des parts exclusives. [...] Le partage du sensible fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait, du temps et de l'espace dans lesquels cette activité s'exerce. Avoir telle ou telle occupation définit ainsi des compétences ou des incompétences au commun. Cela définit le fait d'être ou non visible dans un espace commun, doué d'une parole commune, etc. (2000, ePub)

Ce système de sens de l'ordre dominant est producteur de la « *garbagization* » dont parle Cecily F. Brown, terme qu'elle a créé pour nommer une dynamique sociale et sa rhétorique qui utilise les déchets comme métaphore pour certains individus, ainsi définis comme des êtres jetables, des êtres en trop. Pour Brown, cette dynamique sert à renforcer et à réitérer les hiérarchies, qu'elles soient de classe, de genre ou de race. Selon Rancière, la politique consiste en la reconfiguration du partage du sensible qui détermine le commun d'une communauté en y introduisant des objets nouveaux, en rendant visible ce qui ne l'était pas et en faisant entendre les locuteurs qui étaient réduits au silence. L'esthétique *trash* crée un dissensus, car elle montre ce que l'on ne veut ni voir, ni entendre, ni même sentir dans l'ordre dominant; l'esthétique *trash* vient troubler et déstabiliser les systèmes culturels. L'une des fonctions du *trash* est de reconfigurer le partage du sensible et d'opérer une certaine révolution de la représentation.

L'esthétique *trash*, telle qu'elle est esquissée par Kennedy et Harrow, peut également être apparentée à la théorie de la minorisation formulée par François Paré, notamment dans ses essais *Les littératures de l'exiguïté* (1992), *Théories de la fragilité* (1994), *La distance habitée* (2004) et *Le fantasme d'Escanaba* (2007). Paré touche du doigt le *trash*, mais sans le nommer ainsi, quand il mentionne l'existence dans les littératures contemporaines « d'exemples de marginalités moins tendres, dont la violence déchaînée [représente] l'envers de l'indifférence des choses » (1992, p. 20). À l'instar des « petites » littérature, le *trash* « s'érig[e] contre le pouvoir, contre l'arrogance de l'universel » (1992, p. 7). Emblématique de la marge, le *trash* est « le symbole du refus de disparaître » (1992, p. 12), la trace des communautés jetables que certaines et certains préféreraient ne pas voir et qui viennent troubler l'ordre dominant. La théorie du *trash* a un important potentiel

intersectionnel (l'intersectionnalité concerne les formes de domination [genre, race, classe sociale, etc.] dans les liens qui se nouent entre elles); tous les groupes minoritaires ayant en commun une « expérience de l'écart » (1992, p. 16), un rapport inégal au pouvoir. À l'instar de Fernand Dorais, que Paré prend comme exemple d'auteur en milieu minoritaire, le *trash* est une esthétique où « l'espoir, très nietzschéen, surgit au terme de la plus grande déchéance » (1994, p. 29). Le *trash* comprend les caractéristiques de la misère, de l'oubli, de la désolation et de la destruction, mais également, du moins potentiellement, leur renversement : cette esthétique n'est pas que dysphorique, car sa crudité et sa violence peuvent déboucher sur l'indignation, la solidarité, la contestation, voire même le militantisme.

Le *trash* ne se limite pas à une simple définition du dictionnaire. Il demeure lié à la question des déchets et d'un statut social bas, car l'assignation de la valeur et la dévaluation sont cruciales pour comprendre la notion. Avec cette présentation de l'esthétique *trash*, mon objectif n'est pas d'en fournir une définition fixe, puisqu'il n'y en a pas, le *trash*, rappelons-le, étant toujours dans un état de changement, perdant et gagnant de la valeur, toujours en transition. En plus de sa trajectoire, l'esthétique *trash* peut être identifiée à partir de ses deux sens opposés; celui qui est extravagant (qui peut se traduire par un langage cru, un discours pornographique ou des images *gore*) et l'autre plus littéral et qui réside dans les non-dits et dans un champ sémantique du silence et de la disparition. Le *trash* ouvre le partage du sensible à celles et à ceux qui n'ont pas été entendus ou vus; avec ostentation à partir d'une écriture des sens et de l'abjection, ou de façon parcimonieuse, avec une écriture des détritiques et des traces. L'esthétique *trash*, peu importe la forme qu'elle

prend, est le symptôme du rapport inégal au pouvoir expérimenté par les groupes marginalisés.

Une archéologie du trash dans la littérature acadienne

D'après mes recherches, la première occurrence de l'esthétique *trash* en littérature acadienne remonterait à 1968¹⁸ avec la création de la pièce de théâtre *Les Crasseux*, signée Antonine Maillet. Précisons d'entrée de jeu que mon propos ne vise pas à présenter Maillet comme la mère du *trash* en Acadie ou encore à qualifier son œuvre de foncièrement *trash*, mais bien à souligner qu'une esthétique *trash* traverse *Les Crasseux*. Au-delà du titre qui annonce des personnages de laissés-pour-compte réduits aux signes de la saleté et de la répugnance qu'ils suscitent, l'œuvre met en jeu une véritable lutte des classes entre les gens d'En-haut – personnes respectables qui s'expriment dans un français standard et qui ont la réputation d'appartenir à « une race en santé, propre et digne » (Maillet, 1973, p. 19) – et les gens d'En-bas, les Crasseux, qui parlent un vernaculaire parsemé de jurons. La pièce est également le lieu d'une lutte pour l'espace – cela n'est pas sans rappeler le découpage des espaces qui définit le partage du sensible selon Rancière –, alors que le territoire des Crasseux, situé au pied de la voie ferrée, ne leur appartient pas au sens de la loi. Les Crasseux et leur crasse sont « *a matter that is out of place* », pour reprendre les mots de l'anthropologue Mary Douglas (citée dans Harrow, 2013, ePub). Les gens d'En-bas sont relégués à la marge, jugés incompetents au commun : la dynamique de « *garbagization* » est bien à l'œuvre, car elle opère « *a sharp distinction between us [les gens d'En-haut] and them [les Crasseux]* » (Brown, 2012, p. 3). Plus encore, cette « *garbagization* » doit être comprise comme une « *social dynamic and its rhetoric, which uses garbage, waste, trash,*

¹⁸ L'édition utilisée dans la présente étude est celle de 1973.

rubbish, etc., as a metaphor for people, so that they are understood to be disposable, redundant, and/or excess » (Brown, 2012, p. 1). Cette rhétorique a aussi pour fonction de rendre les « déchets humains » responsables de leur malheur. Cela est explicité dans les paroles de la mairesse du village d'En-Haut : « Les pauvres d'En-bas ne sont pas de vrais pauvres, Docteur, ce sont des mal élevés » (Maillet, 1973, p. 39). Devant l'expulsion qui les menace – ils seront expropriés au nom de « l'hygiène publique » (Maillet, 1973, p. 37) –, les gens d'En-bas ont pour seules armes un langage cru et l'invective – les « sacordgé! », les « batêche! » les « godêche de hell! », et les « salopes! » viennent ponctuer l'écriture – mais surtout leur inventivité. Une fois expropriés de leur terre, les Crasseux s'approprient la ruse des gens d'En-haut qui les a dépouillés de leur terre : acheter un terrain qui n'appartient à personne pour la somme symbolique de 1\$. C'est ainsi que les Crasseux déménagent derrière la boutique du barbier, dans le village d'En-haut.

Cela est représentatif du potentiel de transformation du *trash*, dans sa valeur révolutionnaire. Pour Rancière, la révolution esthétique passe par des « formes d'annulation ou de renversement de l'opposition du haut et du bas » (2000, ePub). Plus encore, cette révolution est rendue possible par des énoncés littéraires qui

introduisent dans les corps collectifs imaginaires des lignes de fracture, de désincorporation [...] qui contribuent à la formation de collectifs d'énonciation qui remettent en question la distribution des rôles, des territoires et des langages – en bref, de ces sujets politiques qui remettent en cause le partage donné du sensible » (Rancière, 2000, ePub).

En infiltrant l'ordre dominant et en forçant un nouveau partage du sensible, les Crasseux se font les révélateurs de cet ordre. Tout au long de la pièce, ils mettent au jour l'hypocrisie de la « bonne » société :

Michel-Archange – T'as ben dit : ce côté-citte de la bouchure. Je marche dans mon fumier, moi, pas dans le fumier des autres.

Citrouille – C'est qu'il sent moins mauvais, le fumier des autres.

Michel-Archange – Pas quand ils te le mettent dans la gueule, sacordgé! (Maillet, 1973, p. 16)

Cet échange est révélateur en ce qu'il rend visible le fumier et la violence des gens d'En-haut, que l'on tente de dérober au regard sous l'apparat d'une langue policée et d'un discours hygiéniste. Selon Brown, « *[t]hus garbage, dirt and/or waste is a reverse mirror not only of our behavior, but also of our social order* » (2012, p. 7). Révéler le fumier revient à révéler le système et ses oppressions. Dans *Les Crasseux*, l'esthétique *trash* qui est mobilisée est liée à la métaphore des humains comme déchets et à son contrepoids, la révolution esthétique. Ici, le *trash* existe surtout dans sa forme la plus littérale, liée aux détritius.

Même si un pan de la critique littéraire acadienne a eu tendance à opposer l'œuvre de Maillet à celles de Raymond Guy LeBlanc et de Guy Arsenault, qui auraient fondé la modernité acadienne, je crois que ces productions partagent néanmoins une certaine parenté d'un point de vue esthétique. En effet, l'écriture de *Cri de terre* (2012 [1972]) et d'*Acadie Rock* (2013 [1973]) est également traversée par une esthétique *trash*. Du côté de *Cri de terre*, cette dernière oscille entre ses deux tendances; l'une, plus littérale avec l'utilisation d'un champ sémantique de l'enfouissement (implicitement lié aux déchets, contrairement au traitement plus explicite des détritius chez Maillet) et de la disparition (qui, rappelons-le, se situerait dans la suite logique du *trash*), et l'autre, extravagante avec l'emploi d'un langage cru. L'idée de refaire surface, cette volonté d'entrer dans la culture du visible, traverse l'ensemble du recueil, à commencer par le titre, qui donne l'impression d'une

parole souterraine, entravée. L'image du souterrain, plutôt que d'être liée aux déchets et à leur enfouissement, rejoint celles de l'entêtement et de la résistance lorsqu'il est question, dans le poème intitulé « Silences », des vies « [c]omme fleurs prisonnières sous le béton » (LeBlanc, 2012 [1972], p. 16). À l'image du *trash*, tiraillé entre disparition et transformation, la menace de l'enfouissement et du silence est toujours présente : ces vies

S'en retournent à leurs racines faute de langage

Pourtant nous n'avons pas voulu

Ce silence dérisoire des vivants (LeBlanc, 2012 [1972], p. 16)

Afin de soustraire à l'oubli et à l'indifférence les « [e]nfants sans langage » (LeBlanc, 2012 [1972], p. 45) et les « [g]ens de [s]on pays dans l'absence d['eux]-mêmes » (LeBlanc, 2012 [1972], p. 45), le poète se fait leur porte-parole dans le poème « Cri de terre » :

Navire fantôme je suis remonté à la surface des fleuves

Vers la plénitude des marées humaines

Et j'ai lancé la foule aux paroles d'avenir

J'habite un cri de terre en amont des espérances

Larguées sur toutes les lèvres

Déjà mouillées aux soleils des chalutiers incandescents

Et toute parole abolit le dur mensonge

Des cavernes honteuses de notre silence (LeBlanc, 2012 [1972], p. 47)

La formule oxymorique « cri de terre » traduit bien l'enjeu d'un nouveau partage du sensible; ce qui est souterrain et qui n'appartiendrait donc pas au découpage de l'espace visible s'inscrit pourtant avec ostentation dans le découpage du bruit et de la parole. À l'indigne (ce qui n'est pas digne du partage du sensible) succède l'indignation, qui passe notamment par l'invective, comme c'était le cas dans *Les Crasseux* :

Je jure en anglais tous mes goddams de bâtard

Et souvent les fuck it me remontent à la gorge

Avec des Jesus-Christ projetés contre le windshield

Saignant medium-rare (LeBlanc, 2012 [1972], p. 57)

Ces vers témoignent de l'aliénation du poète, dont les sacres sont prononcés en anglais. Mais LeBlanc jure également ses « goddams de bâtard »; l'invective – forme d'agentivité parce que forme de protestation – passe donc aussi par le chiac, vernaculaire mêlant français et anglais, mais préservant une syntaxe française, propre au sud-est du Nouveau-Brunswick. LeBlanc innove d'un point de vue esthétique en introduisant le chiac dans la langue littéraire et en l'extirpant de son indignité. Un peu comme chez Maillet, l'esthétique *trash* se traduit par une réappropriation et une resignification de l'indigne (le fumier comme révélateur d'un ordre social dans *Les Crasseux* et la langue vulgaire et anglicisée comme véhicule de la protestation dans *Cri de terre*).

Avec *Acadie Rock* de Guy Arsenault, on revient plus évidemment au bas corporel et aux odeurs associées à l'esthétique *trash*. Dans son très populaire poème « Tableau de Back Yard », même le bas corporel, les odeurs, ce qui est normalement caché au regard, à l'instar de ce qui traîne dans notre cour arrière, ont droit de cité et provoquent un nouveau partage du sensible :

back yard
senteur de chez nous
senteur de mon père
senteur de ma mère
senteur de mon grand père
senteur de mes sœurs, de mon frère
senteur à moi
senteur de chez nous
comme si tou'l monde se connaissait
back yard (Arsenault, 2013 [1973], p. 43-44)

En plus d'inscrire les siens dans le découpage des odeurs, pour reprendre la formulation de Rancière, Arsenault fait connaître une transformation (ce qui recoupe le travail de

resignification repéré chez Maillet et LeBlanc) à l'odeur, élément du bas et de l'abject, matériau littéraire improbable, ici connotée positivement puisque décrite comme une *senteur* qui sert à dire la communauté, présentée comme unie. Dans *Acadie Rock*, le quotidien, le banal et l'ordinaire, les odeurs et les déchets (dans son poème « J'aime », le poète inclut des « paquets de cigarettes vides » et des « bouts de cigarette éteindus »[Arsenault, 2013 [1973], p. 68]) sont autant de manières de dire les humbles, ceux et celles qui font l'Acadie, et de leur donner le capital symbolique qui leur revient. Cela correspond au régime esthétique des arts dont parle Rancière, qui est « d'abord la ruine du système de la représentation » qui « définissait, avec les genres, les situations et les formes d'expression qui convenaient à la bassesse ou à l'élévation du sujet » (2000, ePub). En somme, c'est « la gloire du quelconque » (Rancière, 2000, ePub).

Sous la plume d'Arsenault, l'esthétique *trash* n'est pas seulement exploitée dans sa valeur la plus littérale, son extravagance est également à l'œuvre dans les « Poèmes anglais », dont la langue est crue et vulgaire, qui clôturent le recueil. Il est intéressant de relever que ces poèmes sont effectivement rédigés en anglais, comme si, pour le poète, la langue française ne permettait pas le privilège de l'extravagance langagière.

Hard Fuck
the smell of liquor
the smell of no food
the smell of puke

Hard Fuck
estranged
desperation
of being (Arsenault, 2013 [1973], p. 80)

Le bas corporel est ici aussi convoqué, mais dans un tout autre registre. Loin d'être reconnoté positivement, le bas, divulgué dans une langue particulièrement directe, ne

connote que la misère (« no food »), l'aliénation et le désespoir. Chez Arsenault, le traitement de l'odeur est à l'image même de l'esthétique *trash*, car il oscille entre transformation (l'odeur qui devient une senteur unificatrice) et disparition (l'odeur comme symptôme de la détresse d'un pan de la société).

Le trash littéraire de l'école Aberdeen

Mon intention n'étant pas ici de donner une description exhaustive du *trash* littéraire en Acadie, mais bien de rattacher la production récente au corpus consacré, je propose maintenant un saut dans le temps vers les années 1990, qui marquent le début du mouvement de l'école Aberdeen. On parle d'un ensemble littéraire dont la période s'échelonne environ du début de la décennie 1990 jusqu'à la moitié des années 2000 et qui compte 14 poètes, pour un total d'une quarantaine de recueils de poésie. Malgré sa grande cohérence thématique et stylistique, l'école Aberdeen n'a pas suscité beaucoup d'intérêt chez la critique, à l'exception d'Isabelle Cossette, de Manon Laparra et de Pénélope Cormier, qui ont effectué un travail de pionnières à cet égard.

À l'instar de l'esthétique *trash* du recueil poétique de Raymond Guy LeBlanc, celle de l'école Aberdeen se manifeste par une alternance entre silence et cri, entre invisibilité et visibilité. Ces clignotements – pour reprendre l'expression de François Paré – traduisent le rapport inégal inhérent au *trash*. La parole oscille entre ostentation et enfouissement, notamment dans *Chroniques d'un mélodramaturge* (2002) de Christian Roy, où alternent « l'ampleur de [s]on cri » et « les cauchemars muets » (p. 13), ou encore dans *Ne réveillez pas l'amour avant qu'elle ne le veuille* (2007) de Jean-Philippe Raîche :

En attendant
que le silence monte
et déborde de nous.

Parler jusqu'à plus soif,
couvrir le bruit du monde. (p. 25)

C'est une voix rauque, souterraine et presque surprise de sa propre élocution, « un cri lamentation nocturne/d'une gorge trop rauque » (p. 46), comme l'écrit Fredric Gary Comeau dans *Intouchable* (1992). Le surgissement, le fait de refaire surface, liés aux enjeux de la visibilité et de l'inscription dans le domaine de la représentation, ont la valeur d'un véritable motif dans les écrits de l'école Aberdeen. Je pense entre autres aux songes que l'on sort des poubelles (p. 36) dans les vers de Marc Arseneau, auteur d'*Avec l'idée de l'écho* (2003) ou encore à cette strophe tirée de *Ravages* (1994) de Fredric Gary Comeau :

l'itinéraire du texte me rappelle
les ravages de ce travail
qui consiste à faire surgir
le côté lumineux de la fragilité (p. 60)

Cette oscillation entre une existence souterraine et une présence lumineuse ne trouve pas de résolution dans l'écriture, porteuse de la crainte d'un « cri de terre infertile » (p. 13), comme l'écrivait Christian Brun dans *Hucher parmi les bombardes* (1998). Les poètes d'Aberdeen tentent d'inscrire leur voix dans le découpage du bruit et de la parole à partir d'une parole abondante et même du cri, et non pas d'un langage cru et vulgaire. Il s'agit de l'esthétique *trash* dans sa tendance la plus littérale, proche de la disparition et liée de près à un champ sémantique de l'enfouissement, mais aussi des déchets. Contrairement aux poèmes de LeBlanc et d'Arsenault, ceux des poètes d'Aberdeen n'opèrent pas une resignification des détritiques : le potentiel transformateur du *trash* n'est pas actualisé. Dans les œuvres de l'école Aberdeen, le déchet est surtout lié à la pourriture et se fait le révélateur de la dégénérescence individuelle et collective. Chez Daniel Omer Leblanc et Stéphanie Morris, le déchet est interne à l'individu et demande à être transcendé. Dans *Le*

risque des rêves (2002), Morris écrit; « mon vieux sac de vidanges va resurgir/Celui de n'être que moi » (p. 19), passage qui dénote une condition à dépasser. Cela est montré un peu différemment dans *Les ailes de soi* (2000) de Daniel Omer Leblanc, puisque le déchet est carrément une menace à toute forme d'action : « mes déchets cérébraux bourgeonnent et attaquent/ma volonté en rémission » (p. 77). Sous la plume de Comeau, le traitement de la pourriture prend plus résolument une couleur sociale, parce qu'il est question de « cette pourriture/qui écrase toute passion » et qui « manufacture l'inhumanité » (1992, p. 24). Chez Christian Brun, tout le champ sémantique du déchet paraît mobilisé pour formuler une critique de la déchéance sociétale :

DÉCHÉANCE : milieu qui glorifie ennui et excès, convulsion de propriétés, échanges en représentation, égorgement de fissures, donation de costumes dogmatiques, pente glissante (1998, p. 89)

Cette déchéance de la société est donc multiple et concerne plusieurs formes de pouvoir, notamment le système capitaliste. Les déchets, toujours en-dehors de l'ordre dominant, se font les révélateurs du système : « *where there is dirt there is system* » (Douglas, 2002 [1966], p. 44). On repère chez les poètes d'Aberdeen une volonté de contester toutes les normes et pouvoirs, mais un tel projet peut difficilement aboutir. Dans leur tentative de « s'emparer de toutes les représentations de la marginalité sociale » (Cormier, 2012, p. 200), ils laissent pourtant de côté les femmes, n'étant le plus souvent dépeintes que comme l'objet du désir masculin, par exemple la « gamine délicieuse au goût sûrement sucré à croquer toute crue, toute nue, dans sa fragilité » (Roy, 2000, p. 84) dans les vers de Christian Roy. Plus encore, la subversion par un langage cru et direct rattachée au *trash* passe parfois par la réification de la femme, comme le montre cette strophe tirée d'*Averses* de Paul Bossé :

bander
en voyant la frontière uniforme peau
de l'équipe des filles
la façon que les fesses se ferment (2004, p. 68)

Même si le *trash* permet de révéler l'ordre et de s'y infiltrer par un nouveau partage du sensible, il sert ici à réitérer l'ordre hétéropatriarcal. Kenneth Harrow souligne que la *trashy woman*, une fois dépeinte selon un regard masculin, peut être enfermée dans ce *male gaze* et voir son potentiel subversif bloqué. C'est ce que le chercheur appelle le « *old-school trash* » (Harrow, 2013, ePub), qui existe le plus souvent au détriment des femmes. La *trashy woman* est le symbole de l'ambiguïté de l'érotisme au féminin, qui est à la fois le lieu de l'agentivité et de la dégradation féminines. Du côté des poétesses d'Aberdeen, Stéphanie Morris écrit être une « Apprentie-anarchiste » (2002, p. 59) et son agentivité passe surtout par la sexualité : « à la suite de mes humbles jouissances et craquements de mon lit sur le rythme animal des gémissements que je peux vous soumettre pour vous rendre macho juste le temps d'une fuck d'un quickie » (p. 38). Mais la dégradation associée à la *trashy woman* est également à l'œuvre dans le vers « un homme qui m'annule et me crache » (Morris, 2002, p. 38); la femme *trash* de Morris révèle davantage l'ordre hétéropatriarcal qu'elle ne l'infiltrer.

Le militantisme multiple dont parle Pénélope Cormier dans son étude de l'école Aberdeen a donc ses limites; non seulement il n'est pas intersectionnel, il est davantage latent que pratiqué; la révolution est « mijot[ée] » (2003, p. 90) chez Marc Arseneau, la révolte reste encore à « activer » (1992, p. 23) chez Fredric Gary Comeau et Cindy Morais « observe la manifestation qui passe » (1999, p. 11). Le potentiel de transformation contenu dans l'engagement et le militantisme apparaît constamment court-circuité par la

problématique de la fin relevée par Pénélope Cormier, car l'apocalypse, emblématique de la menace de disparition intrinsèque au *trash*, se profile comme une présence obsédante : c'est « l'abandon nucléaire » (1992, p. 47) de Marc Arseneau, ou encore « le tourbillon de l'apocalypse » (2000, p. 9) de Christian Roy.

L'esthétique trash des poètes de la relève acadienne

Les écrits des poètes de la relève, pour la plupart publiés dans la collection « Poésie/Rafale » chez Perce-Neige, sont également traversés par une esthétique *trash*. Bien que cette production partage une parenté certaine avec les textes de l'école Aberdeen (les cibles y sont également multiples, j'y reviendrai), elle est davantage liée aux recueils fondateurs *Cri de terre* et *Acadie Rock*, car elle se concentre aussi sur une communauté identitaire. Je pense d'abord à l'œuvre de Sébastien Bérubé, qui est à mon avis le principal représentant du *trash* littéraire de la relève. Dans son premier recueil, *Sous la boucane du moulin*, publié en 2015, le poème « Ma terre » se lit justement comme un long « cri de terre » qui appelle à l'engagement :

J'habite une Terre violée
Que l'industrie gouverne à grands coups
De sodomie électorale
Il faut fumer à cinquante pieds de la porte
Mais la boucane du moulin
Porte jusqu'aux étoiles et personne
Ne hausse le ton (p. 22)

Ces vers ne traduisent pas un champ sémantique de l'enfouissement et de la disparition; l'esthétique *trash* mobilisée dans cet extrait est surtout liée à un langage vulgaire et à l'utilisation de métaphores sexuelles qui visent à exprimer l'indignation face à l'inaction et au silence des citoyen.ne.s. La parenté avec l'œuvre de Raymond Guy LeBlanc est plus

évidente dans le poème intitulé « Hymne », tiré du recueil *Là où les chemins de terre finissent*, car comme chez LeBlanc, les instantanés de réalités parfois accablantes n'empêchent pas d'entrevoir l'espoir :

J'ai des jeunes poètes qui font les pour et les contre
Pour se convaincre que tout n'est pas noir ou blanc
Pour se construire un hymne
Sur fond gris (Bérubé, 2017, p. 52)

Ces vers forment une sorte de commentaire méta esthétique; sans misérabilisme ni mélioration, le poète dénonce le système, mais également la léthargie de sa communauté, sevrée « au double-double/Et aux idéaux givrés/[...]/Des Tim HortonsTM aux cent pieds » (Bérubé, 2017, p. 12 et 30). Cette critique des Acadien.ne.s n'est pas sans rappeler les « cavernes honteuses de notre silence » (2012 [1972], p. 47) de LeBlanc. La plus importante particularité de Bérubé par rapport à LeBlanc est que son « cri de terre » en est un du Nord, région largement occultée en littérature acadienne.

C'est également le cas du recueil *Apprendre à tomber* de Jonathan Roy, qui dédie un long poème à la ruralité nordique intitulé « Voix rurale » :

une voix nord vidée
de son souffle
une voix ignorée
une voix qui se cache
une voix qui sort juste
de temps en temps (2012, p. 44)

Ont droit de parole les individus à l'existence rude, les laissés-pour-compte, les marginaux à la « voix salie », à la « voix tachée d'huile », à la « voix emphysème », à la « voix crachée » (Roy, 2012, p. 4), ainsi que les « reine[s] de cours à scrap » (Roy, 2012, p. 11), qui ne sont pas sans rappeler les Crasseux d'Antonine Maillet et les humbles dépeints dans « Acadie Expérience » de Guy Arsenault.

Roy, mais plus encore Bérubé, se font les poètes des opprimés et s'attaquent aux dérives du capitalisme, à partir du Nord comme région-ressource. Bien que les jeunes poètes s'en prennent à différentes formes de pouvoirs, de normes – économiques, environnementales, médiatiques ou politiques – plusieurs poèmes laissent entrevoir une tentation du conservatisme, au sens figuré de vouloir conserver et préserver ce qui existe, notamment chez Bérubé, qu'il s'agisse « des histoires de bon vieux temps » (2017, p. 46) ou encore de la critique formulée à l'endroit de celui qui « préfère voir sa descendance/[d]ans un condom/[q]ue sur une photo de famille » (2015, p. 64). En ce sens, le *trash* des jeunes poètes de la relève est ambigu, puisque ce mouvement vers le traditionnel tranche singulièrement avec le ton parfois vulgaire et injurieux. Mais cette ambiguïté paraît néanmoins voulue par Roy, qui parle d'une « voix paradoxe » (2012, p. 47). En témoignent également la succession de vers pour le moins antithétiques comme « [j]'ai du linge de première communion/Et des chandails de Metallica étendus/Sur la même corde » (2017, p. 50) chez Bérubé et « une voix chrétienne/une voix païenne » (2012, p. 45) chez Roy. Peut-être ces extraits prônent-ils une cohabitation harmonieuse dans la diversité, ou encore une religiosité plus inclusive et adaptée au monde d'aujourd'hui. En somme, il semble s'agir de faire perdurer la tradition, mais quelque peu libérée de ses contraintes. C'est en ce sens que l'esthétique *trash* vient troubler l'ordre et provoque un nouveau partage du sensible. Le *trash*, c'est aussi cette absence de censure qui recense les choses potentiellement opposées de l'existence.

Il importe également de souligner l'apport, non négligeable, des poétesses de la relève au *trash* littéraire acadien, qui se distingue de celui mobilisé par leurs homologues masculins. Comme chez les poétesses d'Aberdeen, l'esthétique *trash* passe par la figure

ambigüe de la *trashy woman*. Le recueil *Quatre pattes Catherine* de Joannie Thomas, publié en 2016, gravite autour de la vie sexuelle débridée de Catherine, dont le mode de vie nocturne est marqué par une importante consommation d'alcool et l'expérimentation de drogues. À cet égard, l'écriture se rapproche de celle des poètes d'Aberdeen, chez lesquels Isabelle Cossette et Manon Laparra ont relevé l'« utilisation littéraire de notions telles que les drogues, le sexe » (2001, p. 146). Il s'agit d'une sexualité hétérosexuelle particulièrement explicite – il n'est pas question de minorités sexuelles ici – où la femme se trouve en position active et renverse en quelque sorte le *male gaze* :

J'aime les corps
les fragiles
les doigts squelettiques
[...]
les mamelons durs
[...]
les *manboobs*
les pancake butts
[...]
les bédaines slaques
[...]
le poil de cul foncé (Thomas, 2016, p. 34)

La liste implique non seulement une multitude de partenaires sexuels, elle suggère aussi une absence de hiérarchie, une équivalence entre les différents éléments énumérés. L'instance narrative valorise également des traits qui ne sont pas nécessairement mis de l'avant lorsqu'il est question de masculinité, pensons à la fragilité – « les fragiles », « les doigts squelettiques » – mais aussi aux mamelons et aux *manboobs*. En ce sens, une certaine subversion du genre est opérée à partir d'une écriture *trash*. Bien que cette esthétique traverse l'ensemble de l'œuvre, les dernières pages laissent entrevoir une volonté d'entrer dans le moule, car Catherine affirme son « désir secret d'être fécondée/enfin

accomplie/complète » (Thomas, 2016, p. 54) et d'être dans une union aux allures très traditionnelles :

J'aurais aimé ça faire partie de ta vie
J'aurais aimé ça faire ta vaisselle sale
J'aurais aimé ça faire ton lit (Thomas, 2016, p. 55)

Comme chez Bérubé et Roy, la tentation du conservatisme est bien présente. Mais ici aussi, l'incursion de valeurs liées à une certaine préservation de l'ordre n'entraînent pas forcément le désamorçage de l'esthétique *trash*. La sexualité débridée de Catherine n'est pas présentée comme incompatible avec la maternité et les rôles socialement attribués aux femmes. Faute d'avoir complété le transfert vers un nouveau régime du sensible, l'écriture *trash* et pornographique de Thomas a néanmoins le mérite d'avoir déstabilisé et infiltré l'ordre en faisant tache sur le monde ordonné de la tradition.

Du côté de *Dead end* (2017), premier recueil de Monica Bolduc, l'instance narrative nous transporte elle aussi du côté des lieux nocturnes, de la consommation effrénée d'alcool et de drogues, d'une sexualité hétérosexuelle débarrassée de ses tabous et d'amours déçues, mais là s'arrête la comparaison avec *Quatre pattes Catherine*. La force transgressive inhérente au *trash* prend sa pleine mesure dans le poème qui clôt le recueil, « tu vas être belle (the twisted code of women) », qui exprime le refus d'être une femme « modèle », de correspondre à ce que la société attend de soi :

Sujets à éviter :

[...]
Menstruations
Vomi
Marde
Pisse
Diarrhée explosive
Sexe

Infections vaginales
Sodomie
Masturbation
Fellation
Poil de raie
Pet de plotte (Bolduc, 2017, p. 81)

Il s'agit bien de la *trashy woman*, « *the excluded one who has no part in the spaces allotted to proper women in the dominant order* » (Harrow, 2013, ePub). À partir de l'abject et de pornèmes (c'est l'expression utilisée par Marie-Anne Paveau pour désigner les termes liés à la pornographie [2014, ePub]), Bolduc formule une critique féministe. L'esthétique *trash* qui est à l'œuvre infiltre le partage du sensible aux niveaux visuel, sonore et olfactif. Le *trash* des jeunes autrices de la relève est donc surtout féministe – une dimension absente de l'écriture des hommes : Thomas présente un rapport décomplexé à la sexualité et déjoue les codes de la pornographie en présentant également divers types de corps masculins et Bolduc formule quant à elle une critique de la construction sociale des genres.

Avec cette étude, mon intention n'est pas d'imposer une nouvelle voix critique au corpus acadien, celle de l'esthétique *trash*, cette lecture pouvant tout à fait coexister avec d'autres. Mon objectif était surtout de montrer que l'hypothèse de Pénélope Cormier, selon laquelle la production récente peut être appréhendée à partir de la diversification des pratiques horizontales plutôt que par une rupture franche avec la génération précédente, est particulièrement féconde pour l'étude de la relève. C'est sur l'esthétique *trash* comme façon de « dire autrement » la marginalité sous ses différentes facettes que je me suis concentrée. Le *trash* m'apparaît être une esthétique privilégiée pour représenter le fait marginal en raison du rapport inégal au pouvoir qu'il sous-tend. Dans les *waste studies*, la

saleté et les déchets, toujours à l'extérieur du commun et de l'ordre dominant, sont utilisés comme métaphore pour justifier le maintien à distance des « déchets humains », ces êtres en trop qui, conscients de ce système de valeurs qui leur est imposé, s'en emparent pour l'exposer. La principale fonction du *trash*, véritable écriture-symptôme, est de révéler et de déstabiliser le partage du sensible, pour reprendre l'expression de Rancière.

Dans *Les Crasseux*, *Cri de terre* et *Acadie Rock*, l'esthétique *trash* s'articule autour d'une communauté identitaire, d'une acadianité. Cette acadianité s'affirme notamment par une langue vernaculaire parfois vulgaire et injurieuse, dénotant une resignification de l'injure. Toutefois, c'est chez Maillet que la dynamique de la « *garbagization* » est la plus prégnante, ne serait-ce qu'en raison de la division très nette entre l'En-Haut et l'En-Bas et du nom des *Crasseux*, rapprochés à des « déchets humains ». Ils réussissent à infiltrer l'ordre dominant et même à provoquer un certain renversement en démenageant dans l'En-haut : c'est la révolution esthétique dont parle Rancière. Du côté de LeBlanc, le traitement du Bas est fait de façon plus implicite et passe par le champ sémantique du souterrain et de l'enfouissement, matérialisation du silence et du danger de disparition liés au *trash*. La question d'un nouveau partage du sensible est beaucoup plus précaire que chez Maillet, l'écriture ne trouvant pas de résolution entre le *cri* (une inscription stable dans le découpage du bruit et de la parole) et la *terre* (l'enfouissement, donc la disparition et le silence). Avec *Acadie Rock*, on retourne à une mise en texte du bas-corporel et des odeurs; en ce sens l'écriture d'Arsenault se rapproche davantage de celle de Maillet que de celle de LeBlanc. L'écriture *trash* d'Arsenault se démarque de celle de ses contemporains par la gloire du quelconque et du quotidien qu'elle représente. Mais la resignification de l'indigne, des

odeurs, n'est pas assurée, comme en témoignent les « Poèmes anglais », traduisant un grand désespoir. Comme chez LeBlanc, l'esthétique *trash* oscille entre disparition et création.

Du côté des poètes d'Aberdeen, les marginalités dépeintes ne sont pas liées à l'acadianité. Malgré le fait qu'il n'est pas question de communauté identitaire dans les vers des poètes d'Aberdeen, ceux-ci partagent néanmoins une parenté avec ceux de LeBlanc, surtout dans les mouvements de l'écriture entre silence et cri, invisibilité et visibilité. Comme dans *Cri de terre*, la disparition se profile telle une menace, menace qui prend la forme de l'apocalypse dans les écrits de l'école Aberdeen. Bien que la métaphore du déchet soit à l'œuvre dans plusieurs poèmes, il n'y a pas de véritable resignification des détrit : ils servent plutôt à dévoiler la dégénérescence de l'individu et de la société, qu'elle soit endogène ou exogène. On s'éloigne de la jubilation créative des Crasseux et de la célébration des sans-noms chez Arsenault. Dans leur tentative de s'emparer de toutes les formes de pouvoir, les poètes d'Aberdeen échouent à s'attaquer à l'hétéropatriarcat en représentant le plus souvent les femmes dans une position sexuelle passive. La *trashy woman* des poétesses d'Aberdeen, à la fois figure d'agentivité et de dégradation, révèle l'ordre patriarcal plus qu'elle ne le déstabilise.

Avec les poètes de la relève associés à la collection « Poésie/Rafale », on observe un retour d'une esthétique *trash* pour représenter l'acadianité. Mais cette acadianité passe désormais aussi par la région, plus particulièrement le Nord. Les œuvres de Jonathan Roy et de Sébastien Bérubé font entrer dans le découpage des espaces le territoire nordique souvent dévasté et ses habitants à l'existence rude. Cette jeune relève se distingue également par une certaine ambiguïté entre changement et tradition, qui indique qu'il s'agit plus de teinter l'ordre dominant que de le renverser. Comme c'est le cas des poétesses de

l'école Aberdeen, celles de la relève font figure à part. Joannie Thomas paraît vouloir concilier l'image de la *trashy woman* à celle d'une femme plus traditionnelle; en ce sens, elle aussi teinte l'ordre. Pour sa part, Monica Bolduc critique plus directement la construction sociale des genres à partir de pornèmes et de l'abject : elle parvient à déstabiliser l'ordre. L'étude de l'esthétique *trash*, loin d'entraîner une lecture uniforme des œuvres acadiennes, permet au contraire de souligner toutes les ruptures, mais aussi tous les retours chez une même génération d'auteur.e.s ou d'une génération à l'autre. Le *trash* rend visible la précarité et les contradictions des marges, constamment en lutte pour la reconnaissance et tiraillées entre la conservation de la tradition et le changement.

Bibliographie

- ARSENAULT, Guy (1994 [1973]), *Acadie Rock*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Mémoire ».
- ARSENEAU, Marc (1992), *À l'antenne des oracles*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Poésie ».
- ARSENEAU, Marc (2003), *Avec l'idée de l'écho*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Poésie ».
- BEAUSOLEIL, Claude (1999), « Nouvelles voi(es/x) poétiques », *Éloizes*, no 28, p. 111-116.
- BÉRUBÉ, Sébastien (2015), *Sous la boucane du moulin*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Poésie/Rafale ».
- BÉRUBÉ, Sébastien (2017), *Là où les chemins de terre finissent*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Poésie/Rafale ».
- BOLDUC, Monica (2017), *Dead end*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Poésie/Rafale ».
- BOSSÉ, Paul (2004), *Averses*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Poésie ».
- BOUDREAU, Raoul (2005), « Les poètes acadiens de la relève », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. 30, no 1, <https://journals.lib.unb.ca/index.php/scl/article/view/15279/16366>.

BROTTMAN, Mikita (2005), *High Theory / Low Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

BROWN, Cecily F. (2012), *People-As-Garbage: A Metaphor We Live by*, Saarbrücken, Lambert Academic Publishing.

BRUN, Christian (1998), *Hucher parmi les bombardes*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Poésie ».

COMEAU, Fredric Gary (1992), *Intouchable*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Poésie ».

COMEAU, Fredric Gary (1994), *Ravages*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Poésie ».

CORMIER, Pénélope (2012), « Les jeunes poètes acadiens à l'école d'Aberdeen », dans Jacques Paquin (dir.), *Nouveaux territoires de la poésie francophone au Canada : 1970-2000*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Archives des lettres canadiennes », p. 179-204.

COSSETTE, Isabelle et Manon Laparra (2001), « Les voix nocturnes : modes de représentations de la cité dans la poésie acadienne contemporaine », *Francophonies d'Amérique*, no 12, p. 145-152.

DOUGLAS, Mary (2002 [1966]), *Purity and Danger*, New York, Routledge.

DOYON-GOSSELIN, Benoit (2016), « Je m'ennuie de Josée Yvon », *Astheure*, 19 octobre, <https://astheure.com/2016/10/19/je-mennuie-de-josée-yvon-benoit-doyon-gosselin/>

DOYON-GOSSELIN, Benoit (2017), « Loin d'être un cul-de-sac! », *Astheure*, 23 août, <https://astheure.com/2017/08/23/loin-detre-un-cul-de-sac-benoit-doyon-gosselin/>

HARROW, Kenneth (2013), *Trash. African Cinema From Below* [ePub], Bloomington, Indiana University Press.

KELLER SIMON, Richard (1999), *Trash Culture. Popular Culture and the Great Tradition*, Berkeley, University of California Press.

KENNEDY, Greg (2007), *An Ontology of Trash*, New York, SUNY Press.

LEBLANC, Daniel Omer (2000), *Les ailes de soi*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Poésie ».

LEBLANC, Raymond Guy (2012 [1972]), *Cri de terre*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Poésie ».

MAILLET, Antonine (1973 [1968]), *Les Crasseux*, Montréal, Leméac.

MCLAUGHLIN, Mireille (2001), « Les représentations linguistiques des jeunes écrivains du Sud-Est du Nouveau-Brunswick et leur impact sur la littérature acadienne », *Francophonies d'Amérique*, no 12 (automne 2001), p. 133-143.

MORAIS, Cindy (1999), *Zizanie*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Poésie ».

MORRIS, Stéphanie (2002), *Le risque des rêves*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Poésie ».

PARÉ, François (1992), *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir.

PARÉ, François (1994), *Théories de la fragilité*, Ottawa, Le Nordir.

PAVEAU, Marie-Anne (2014), *Le discours pornographique*, Paris, La Musardine.

RAÏCHE, Jean-Philippe (2007), *Ne réveillez pas l'amour avant qu'elle ne le veuille*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Poésie ».

RANCIÈRE, Jacques (2000), *Le partage du sensible : esthétique et politique* [ePub], Paris, Éditions de la Fabrique.

ROBICHAUD, Gabriel (2018), *Acadie Road*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Poésie ».

ROY, Christian (2000), *Infarctus parmi les piétons*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Poésie ».

ROY, Jonathan (2012), *Apprendre à tomber*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Poésie ».

THOMAS, Joannie (2016), *Quatre pattes Catherine*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Poésie/Rafale ».

Résumé

La production poétique acadienne des années 1990 à aujourd'hui a souvent été ignorée par la critique. Ce fut le cas de l'œuvre des poètes de l'école Aberdeen. Ces écrits se situent dans lignée d'une esthétique *trash*, qui se poursuit dans la production de la relève publiée dans la collection « Poésie/Rafale », chez Perce-Neige. Ces poètes poursuivent l'esthétique *trash* acadienne qui trouve son origine dans la pièce *Les Crasseux* (1973 [1968]) de Maillet ainsi que dans les recueils *Cri de terre* (2012 [1972]) de LeBlanc et *Acadie Rock* (2013 [1973]) d'Arsenault. Je souhaite démontrer que de lire la littérature acadienne sous la loupe du *trash* littéraire permet de réévaluer notre façon de catégoriser les œuvres et de rattacher la production récente au corpus acadien consacré.

Abstract

The Acadian poetic production from the 1990s to this day has frequently been ignored by the critics. This was the case of the work of L'école Aberdeen's poets. These writings are aligned with a trash aesthetic, which continues in the young writers' production published by Perce-Neige in the "Poésie/Rafale" series. These poets pursue the Acadian trash aesthetic whose origins lie in the play *Les Crasseux* (1973 [1968]) by Maillet and in the poetry collections *Cri de terre* (2012 [1972]) by LeBlanc and *Acadie Rock* (2013 [1973]) by Arsenault. I intend to demonstrate that reading Acadian literature from the perspective of literary trash allows to rethink the way we categorize texts and to connect the recent production to the consecrated Acadian body of work.

Notice biobibliographique

Isabelle Kirouac Massicotte est professeure adjointe à l'Université de Toronto. Ses travaux portent sur le *trash* comme esthétique de la marginalité dans les littératures québécoise, franco-canadiennes et autochtones de langue française. Après avoir complété son doctorat en lettres françaises à l'Université d'Ottawa en 2016, elle a occupé le poste de lectrice d'échange canadienne à l'Université de Bologne, en Italie. Elle a été successivement stagiaire postdoctorale à l'Institut d'études acadiennes et au Département d'études françaises (CRSH) de l'Université de Moncton. Elle s'intéresse à l'étude culturelle des minorités, au genre de l'horreur sociale, à l'imaginaire minier, à l'imaginaire de l'industrie et à la nordicité. Son livre *Des mines littéraires. L'imaginaire minier dans les littératures de l'Abitibi et du Nord de l'Ontario*, a paru en 2018 aux Éditions Prise de parole.

Le Manifeste scalène de la « quatrième génération » d'artistes en Acadie : vers une relève régionale

Pénélope Cormier

Université de Moncton, campus d'Edmundston

Lors d'une conférence prononcée en 2014, Herménégilde Chiasson disait observer une nouvelle étape de l'évolution de l'art acadien : « Il y a désormais en Acadie, avance-t-il, quatre générations d'artistes que le public peut situer sans mal dans l'histoire de l'art, puisque leurs pratiques respectives s'inscrivent dans des mouvements artistiques distincts. » (Chiasson, 2017, p. 111) S'il est pertinent de commencer une réflexion sur la relève littéraire acadienne avec Chiasson, c'est que son ombre plane doublement sur elle : en plus d'être l'artiste acadien le plus en vue présentement, donc celui contre lequel une relève doit

nécessairement se positionner et se définir, il est aussi l'un des commentateurs les plus assidus de l'histoire récente de l'art en Acadie. Or, il est à la fois juge et partie dans celle-ci, s'inscrivant dans la deuxième génération d'artistes acadiens selon le modèle qu'il propose, et on sait qu'il a été très critique des propositions de la collectivité d'artistes qui l'a immédiatement suivi (voir Boudreau, 2004 et Cormier, 2009). C'est donc une nuance majeure qu'il apporte à son propos en reconnaissant la poursuite de l'histoire artistique acadienne, par la prise en compte d'une prochaine relève.

L'importance du moment se mesure également à la cohésion et à la cohérence que se donnent eux-mêmes les artistes de cette relève, en contraste avec la « troisième génération », à laquelle on a donné le nom d'« école Aberdeen » (Cossette et Laparra, 2001; Cormier, 2012; Laparra, 2004), qui fonctionnait surtout comme réseau institutionnel aux liens très relâchés. Dans un article la décrivant, je notais que « [n]i cercle littéraire structuré ni avant-garde organisée, l'école Aberdeen n'a pas de programme esthétique officiel, voire informel » (Cormier, 2012, p. 180). Cette fois, certains représentants de la relève littéraire acadienne proposent une sorte de manifeste, sous forme d'un spectacle de poésie : le *Manifeste scalène* de Sébastien Bérubé, Gabriel Robichaud et Jonathan Roy, présenté pour la première fois en mars 2016 à Caraquet, dans le cadre du Festival acadien de poésie. Durant deux années, il a été présenté dans différents cadres, dont deux fois à Québec (en mars et en octobre 2017), deux fois à Edmundston (en octobre 2017 et en avril 2018) et une fois à Moncton (en avril 2018), avant de revenir à Caraquet pour une ultime représentation en avril 2018¹.

¹ Au fil des représentations, le texte du spectacle a connu certaines modifications. La version utilisée ici correspond à l'état du texte à l'automne 2017.

La description de l’événement revendique explicitement l’appartenance des créateurs à une nouvelle étape de l’histoire de la littérature acadienne. Certes, ils y revendiquent une appartenance générationnelle, mais c’est leur insistance sur la représentativité régionale de l’Acadie du Nouveau-Brunswick de leur spectacle qui est réellement originale dans le paysage littéraire acadien :

MANIFESTE SCALÈNE, c’est la rencontre sur scène de trois poètes de la nouvelle génération, issus du triangle scalène des trois territoires de l’Acadie du N.-B. Au cœur de la rencontre, trois textes construits sur la répétition, l’anaphore, et sur le ton du manifeste. (Bérubé, Robichaud et Roy, 2017, p. 2)

Le spectacle est constitué du tressage des poèmes « Hymne » de Sébastien Bérubé (2017, p. 26-52), « Manifeste diasporeux » de Jean-Philippe Raïche et Gabriel Robichaud (dans Robichaud, 2018, p. 157-165), ainsi que « voix rurale » de Jonathan Roy (2012, p. 44-47, et 2014, s. p.), dont une version augmentée a été publiée dans le recueil *savèches à fragmentation* (Roy, 2019, p. 116-125). Comportant 535 vers qui sont lus – sauf quelques exceptions qui seront examinées plus loin – par leur auteur respectif, le spectacle dure une vingtaine de minutes; la plupart des représentations y intercalent cependant une lecture solo de chaque poète, amenant la durée de l’activité jusqu’à un peu moins d’une heure.

Bien que ses auteurs ne cherchent pas à faire du *Manifeste scalène* le programme de toute une génération, le spectacle est porteur d’un propos collectif dont il importe de cerner les enjeux, qui surgissent également dans les œuvres individuelles des poètes. Malgré ce que laisse entendre le premier mot de son titre, le spectacle de Bérubé, Robichaud et Roy n’a pas l’ambition de solliciter l’histoire des ruptures esthétiques tranchées, érudit et militantes des manifestes de la francophonie littéraire, de *La Deffence et Illustration de la Langue Francoyse* (1549) jusqu’à *Pour une littérature-monde en français* (2007), en passant par le

Manifeste du surréalisme (1924). Entre autres par sa qualité d'art poétique plutôt que de texte programmatique, le *Manifeste scalène* s'éloigne assurément de cette logique de rupture. Les auteurs s'en servent même en bonne partie pour s'inscrire dans la continuité historique de la littérature acadienne. La principale rupture revendiquée par le spectacle se réalise moins dans le temps – entre les générations artistiques – que dans l'espace, par sa prise en compte de l'éparpillement géographique actuel de la vie littéraire acadienne. On le voit dès le second terme du titre : le triangle évoqué correspond aux trois régions de l'Acadie du Nouveau-Brunswick, auxquelles s'identifient les trois poètes : le Nord-Est pour Roy, le Nord-Ouest pour Bérubé et le Sud-Est pour Robichaud. Il s'agit ici de revenir sur la portée artistique de cette proposition spatiale, en postulant l'émergence d'une littérature acadienne ancrée non plus seulement à Moncton, mais dans le nord du Nouveau-Brunswick.

Pour comprendre ce phénomène, il faut voir qu'il fait suite au mouvement principal de la littérature acadienne depuis les années 1970 jusqu'au milieu des années 2000, qui a été d'investir l'espace urbain, faisant de la ville de Moncton, comme l'analyse Ariane Brun del Re, « la capitale d'une littérature acadienne moderne » (2012, p. 17)². Cette réalisation, à la fois institutionnelle et discursive, sur laquelle le poète Gérald Leblanc, entre autres, a misé sa carrière (Boudreau, 2007; Brun del Re, 2012), a permis à Moncton de devenir un pôle d'attraction littéraire, notamment pour les poètes qui ont formé l'école Aberdeen. Rapidement, dès le début des années 2000, on voit par contre qu'une première « sortie de Moncton » est effectuée par les artistes de la Baie Sainte-Marie en Nouvelle-Écosse, réagissant à la centralité de la ville par une affirmation artistique rurale. Il me semble que les

² Voir aussi Boudreau, 2007; Boudreau et White, 2009; Bruce, 2005; Doyon-Gosselin, 2015.

artistes du nord du Nouveau-Brunswick, de la Péninsule acadienne au Madawaska, sont en train de prendre le relais de cette régionalisation de la littérature acadienne, et le *Manifeste scalène* en est l’une des manifestations les plus concrètes. Avant tout, il convient cependant de revenir sur comment on a construit la catégorie de « relève » et sur quelles bases on en a défini les enjeux dans le discours sur la littérature acadienne.

Détracteurs et défenseurs de la « relève »

Parler de la relève littéraire provoque inévitablement, en Acadie comme ailleurs, des débats sur sa qualité ou son indigence, qui font bien entendu partie du processus de reconnaissance des nouvelles plumes. Cependant, en raison peut-être de la quasi absence d’espace médiatique de discours et d’échange sur l’actualité artistique en Acadie (Brun del Re et Cormier, 2015), peu de traces écrites demeurent de ces débats qui revêtent en définitive un caractère informel, ou partiel lorsque des textes écrits renvoient à des ouï-dire. Par exemple, en 2005, Benoit Doyon-Gosselin commence sa critique de quelques recueils de poésie publiés au début des années 2000, intitulée « Y a-t-il une relève en poésie acadienne? », par le constat suivant : « À en croire certains bien-pensants de l’institution littéraire acadienne, la relève en poésie acadienne n’existerait tout simplement pas. » (Doyon-Gosselin, 2005, p. 38) Plus récemment, Mathieu Wade indiquait laconiquement que le recueil *Acadie Road* (2018) de Gabriel Robichaud « a connu un réel succès critique et commercial » (2019, s. p.) et entreprenait, en réaction, d’en recenser les failles. Certes, ce texte publié dans le webzine *Astheure* réagissait à l’attribution du Prix Champlain au recueil, voire à son accueil favorable au Québec; n’empêche qu’en Acadie, la seule autre critique à paraître sur *Acadie Road*, celle d’Isabelle Kirouac-Massicotte également sur *Astheure*, relevait déjà en 2018 les mêmes

points faibles du recueil, quoique sur un autre ton. Ces deux textes, bien que n'étant pas en dialogue, constituent l'essentiel de la réception acadienne du recueil.

En plus de réagir à leur interprétation subjective d'un « air du temps », les commentateurs de la relève, détracteurs comme défenseurs, sont souvent convaincus d'être dans la minorité et leurs positions n'en sont souvent que plus tranchées, comme le montre certainement le texte de Wade. Quoiqu'il en soit, le débat sur le statut incertain des nouvelles plumes se cristallise toujours autour du fait que l'un des problèmes de reconnaissance de toute « relève » est que, dans les esprits, le passage des générations littéraires doit se faire sur le mode de la rupture, spontanée et absolue, avec ce qui précède. Les nouveaux arrivants sur la scène littéraire sont jugés à l'étalon de cette valeur pourtant contestable. Car il faut bien reconnaître, à la suite de Boudreau, qu'il est impossible, dans les années 1990, 2000 et maintenant 2010, d'effectuer le passage des générations en littérature acadienne sur le modèle du conflit entre les Anciens et les Modernes : « Ce qui est nouveau cependant et qui témoigne de l'évolution de l'institution littéraire acadienne, c'est que l'opposition ne se fait plus entre tradition et modernité, mais entre deux formes d'avant-garde » (Boudreau, 2004, p. 191). En Acadie, la tendance des artistes de la relève des années 1990 et 2000 à s'inscrire en continuité, plutôt qu'en rupture, de la génération précédente est remarquée : « ils s'insèrent dans un réseau social spécifique; c'est là une filiation dont sont très conscients ces jeunes auteurs, qui dédient des poèmes à Herménégilde Chiasson, à Guy Arsenault et à Gérald Leblanc. » (McLaughlin, 2001, p. 137) Ici, la particularité est donc que la rupture intergénérationnelle est réclamée et définie en amont par l'artiste établi, en l'occurrence Chiasson, un des seuls détracteurs à avoir désavoué publiquement cette relève et, surtout, son absence de rupture : « J'ai souvent dit que s'il fallait un père à tuer j'étais prêt à jouer ce rôle car je crois que ce

conflit et ce respect sont essentiels à l’affirmation d’une vision et d’un renouvellement de la pensée » (2005, p. 18-19).

Dans le portrait qu’il brosse de l’évolution de l’art en Acadie en trois – et tout récemment quatre – générations, l’adhésion à ce régime moderniste de l’art, qui appelle une fuite constante vers l’avant, à coup de ruptures esthétiques, est centrale. Il fait même d’une vaste entreprise de rattrapage de la modernité l’acte fondateur de toute sa génération (contre celle d’Antonine Maillet),

pour signaler au monde entier que nous aussi nous étions au courant des repères qui nous permettaient de rejoindre le siècle. Milan Kundera, Joseph Beuys, Jean-Luc Goddard ou Bob Wilson devenaient des références plus pertinentes que la poutine râpée, l’accent de Bouctouche, les tapis hookés ou le bateau fantôme. (1998a, s. p.)

Si la transition entre la première et la deuxième génération artistique en Acadie est ainsi commodément associée à la division entre tradition et modernité, la transition suivante, entre les générations « modernes » de Chiasson (et ses contemporains) et de l’école Aberdeen, nécessitera une gymnastique discursive.

Il reproche aux auteurs qui le suivent de fraterniser avec l’anglais, ce qui se matérialise dans l’écriture par la revendication du chiac (le vernaculaire français de la région de Moncton accueillant des emprunts phonétiques et morphologiques à l’anglais) comme emblème identitaire. Alors que d’aucuns ont replacé ce phénomène dans le mouvement planétaire de valorisation de l’hybridité linguistique et culturelle, et donc à l’avant-garde de la production artistique (voir Leclerc, 2010 et McLaughlin, 2013), Chiasson y voit un anachronisme, c’est-à-dire un retour à la tradition : « avec ses particularismes, le chiac est en voie de remplacer la langue vernaculaire, telle qu’on la retrouve chez Maillet par exemple, également marquée par des particularismes mais d’un tout autre ordre. » (2017, p. 230)

Autrement dit, l'évolution de l'art en Acadie se fait pour lui non pas en suivant la ligne de temps de la modernité artistique, où l'avenir est porteur de progrès, mais par un mouvement cyclique, « incessant zig zag entre tradition et modernité » (Chiasson, 2005, p. 20).

En plus de cette logique temporelle de l'évolution des arts en Acadie, Chiasson lui reconnaît une logique spatiale, se présentant comme membre de « la première génération à avoir refusé l'exil et à penser qu'ensemble nous pouvions peut-être aménager un lieu, une Acadie, dont on nous dit qu'elle ne nous appartient plus et qu'elle glissera un jour dans l'océan d'une vaste et insondable diaspora. » (1994, p. 323) Il sera même l'un des plus virulents participants au débat sur l'exil des artistes acadiens qui enflamma le milieu artistique acadien pour toute la première moitié des années 1990 (voir Gauvin, 2004). Mais sur ce sujet, l'école Aberdeen est inattaquable, étant résolument établie en Acadie; Chiasson leur reprochera cependant, en plus de leur ouverture à l'anglais, leur désengagement social, c'est-à-dire de « faire absence de l'espace public pour se porter vers l'espace intérieur » (2006, s. p.). Cette fois, la figure du cycle est porteuse d'espoir pour l'essayiste : « il est à prévoir, dit-il dans une conférence en 2006, dans cette alternance des courants, si l'on en croit l'idée que l'histoire progresse en spirale, qu'il y aura bientôt un retour à l'idée d'une consolidation des frontières qui revisitera le concept de l'acadianité et de ses implications territoriales. » (s. p.) Ce moment lui semble arrivé, comme en témoigne son enthousiasme, une dizaine d'années plus tard, à reconnaître une « quatrième génération » d'artistes acadiens; on comprend aussi que l'intérêt de Chiasson pour cette « nouvelle relève » porte en bonne partie sur son engagement territorial.

Le « manifeste Moncton » et quelques réserves rurales

L’entreprise conjointement esthétique et idéologique de Chiasson, qu’il présente comme le fait de sa génération, conjugue également la logique temporelle et la logique spatiale de l’évolution de la littérature acadienne : « il nous restait comme projet, écrit-il, de réconcilier Acadie et modernité, un travail surhumain, une contradiction aussi nébuleuse que les termes qui la compose » (Chiasson, 1998b, p. 81). L’espace acadien à imprégner de modernité artistique est pour lui l’Acadie prise en son ensemble, comme espace « national ». Pourtant, sur une trentaine d’années, on a plutôt associé, en littérature acadienne, la modernité artistique à l’espace urbain, c’est-à-dire à la ville de Moncton.

C’est comme si, suivant la pique de Jean-Guy Pilon dans la revue québécoise *Liberté* en 1969, et maintes fois citée depuis, où il remarquait que « Moncton est une ville laide qui doit sûrement être l’œuvre de quelqu’un » (p. 155), les artistes acadiens ont entrepris, sous le leadership du poète Gérard Leblanc, de faire de Moncton leur œuvre. La première opération, comme le note Clint Bruce, consiste à faire de Moncton un espace acadien, ou à y négocier un espace acadien :

Dans un Moncton majoritairement anglophone et d’emblée hostile au projet de société des Acadiens, la solution, paraît-il, doit dépasser la sphère politique, car si, historiquement, la modernité implique une existence urbaine, il faut bien sûr pouvoir faire réellement sien le lieu où s’élabore cette modernité. En littérature, c’est Gérard Leblanc qui s’est attaché à définir cette Acadie proprement citadine. (2005, p. 206)

À sa suite, d’autres artistes acadiens revendiqueront Moncton comme décor de la modernité artistique acadienne et, en tant que telle, elle devient rapidement, et durablement, un pôle d’attraction pour les artistes de partout en Acadie : « Moncton est une ville qui attire, une

ville qui présente un appel de l'avenir, qui offre la possibilité d'un changement radical : la modernisation, voire la modernité urbaine. » (Lord, 2006, p. 70)

Au début de ce mouvement de construction de Moncton comme « capitale culturelle » de l'Acadie (Boudreau, 2007; voir aussi Brun del Re, 2012), on retrouve le principe d'un choc des générations qui se décline en dichotomies : la modernité contre la tradition, bien sûr, qui rejoint l'opposition de la poésie des jeunes écrivains des années 1970 au roman d'Antonine Maillet, mais aussi l'urbanité s'affirmant contre la ruralité. Comme l'explique Raoul Boudreau, « Moncton incarnera donc l'urbanité comme lieu de fabrication de la modernité opposée à la ruralité comme lieu de sauvegarde et d'expression de la tradition. [...] Mise à distance des sources rurales n'égale pas reniement, mais passage à une autre étape. » (Boudreau, 2007, p. 44)

La création du mythe de Moncton comme espace conjuguant urbanité et modernité connaîtra déjà un premier « relais » (Brun del Re, 2012, p. 37) à l'intérieur de la même génération que Gérald Leblanc, mais dans le genre romanesque, d'abord chez Jean Babineau (Leclerc, 2005) puis chez France Daigle : « la ville romanesque de Daigle se fond à la ville poétique de Leblanc » (Brun del Re, 2012, p. 38; voir aussi Doyon-Gosselin et Morency, 2004). L'adhésion totale au mythe, encore plus que la poursuite de sa construction, se fait cependant sentir en particulier chez la génération d'artistes suivant Leblanc, celle de l'école Aberdeen, sauf que l'expression littéraire moderne que permet Moncton, de collective qu'elle était chez leur mentor, prend une connotation plus individuelle chez ces poètes : « En 1990, en 2000, le sujet poétique n'endosse plus cette conscience du "nous", mais simplement – pour autant que le terme soit bien choisi – un malaise existentiel, une peur d'être, ou plus

exactement de ne pas être, déliée de tout fondement communautaire et historique, au profit d’une introspection forcenée. » (Laparra, 2004, p. 144)

Le succès monumental de cette entreprise de raccordement, dans les esprits et dans les faits, de l’urbanité monctonienne avec la modernité littéraire acadienne, menée et consolidée des années 1970 aux années 2000, ne doit cependant pas faire oublier les voix ou les phénomènes qui y résistent quelque peu, déjà par des contemporains de Leblanc. Pour revenir à Chiasson, il rappellera que la plupart des artistes acadiens de Moncton sont en fait originaires d’ailleurs en Acadie : « Même si cette ville est devenue, par la force de son infrastructure, une dimension importante de notre présence, il faut toutefois garder à l’esprit qu’elle s’alimente à tout un arrière-pays qui lui donne son envergure et son importance. » (2007, p. 14) Par ailleurs, dans sa thèse de doctorat mettant en relief la polarisation entre la ruralité et l’urbanité de la littérature acadienne, Andrée Mélissa Ferron présente le projet de Claude LeBouthillier comme porte-à-faux à celui de Leblanc, puisque

l’œuvre de Claude LeBouthillier aura réitéré l’adéquation entre acadianité et espace rural, et ce jusque dans le 21^e siècle. Elle s’érige à partir d’un fond idéologique que nous nommons ruralisme, entendu ici non pas simplement dans son sens d’aménagement de l’espace rural [...], mais aussi dans sa part d’agrisme, c’est-à-dire dans l’opposition à la dénaturation de l’espace rural par l’industrialisation massive et l’idéologie capitaliste, dans la préconisation du retour à la terre, et dans la dénonciation de l’exode rural vers la ville. (2014, p. 254)

D’une part, la ruralité dont LeBouthillier se fait le porte-flambeau n’est pas d’inspiration ou d’aspiration moderne; d’autre part, Chiasson n’hésitera jamais, malgré sa méfiance envers Moncton, à reconnaître son ascendant moderne. Mais dans l’immédiat de l’an 2000, un nouveau phénomène en littérature acadienne bouleverse les termes : il s’agit de l’arrivée sur la scène littéraire acadienne d’artistes pour la plupart issus d’une nouvelle génération, certes,

mais, plus radicalement, de la Nouvelle-Écosse. Ils proposent une délocalisation de Moncton (et du Nouveau-Brunswick), tout en se réclamant de la modernité.

Sortie de Moncton 1 : De « Se sortir du bois... » à #clareestsurlaboom

En 2000, un numéro entier d'*éloizes : la revue acadienne de création* – basée à Moncton et alors dirigée par des poètes de l'école Aberdeen – est consacré aux artistes de la Nouvelle-Écosse qui, jusque-là, signaient principalement des textes dans *Feux châtins*, la revue de création de cette province. Le titre du numéro, « Se sortir du bois... », n'invitait peut-être pas d'emblée à remettre en question la répartition des compétences littéraires modernes et traditionnelles aux espaces urbains et ruraux respectivement. C'est en tout cas la lecture qu'on a pu en faire, en réaction à ce numéro :

Les écrivains qui habitent Moncton (qu'ils soient ou non originaires du Sud-Est de la province), ayant adopté cette ville comme lieu de vie, l'ont adoptée aussi comme espace d'écriture. En cela, leur attitude est bien différente de celles des jeunes écrivains acadiens de la Nouvelle-Écosse, par exemple, qui proposent des thématiques plus rurales (Cossette et Laparra, 2001, p. 146).

Cependant, il faut bien reconnaître que même avec cette mise à distance, l'accueil des artistes acadiens néo-écossais par une institution de Moncton a favorisé l'affirmation d'un mouvement qui s'est appuyé – temporairement, comme on le verra – sur le capital moderne de l'urbanité monctonienne pour procéder à une modernisation de l'espace rural acadien.

En effet, Georgette LeBlanc, en dirigeant ce numéro de la revue *éloizes*, amorçait un parcours qui l'a vue être publiée aux Éditions Perce-Neige à Moncton pour une première fois en 2006, recevoir le prix québécois Félix-Leclerc de la poésie en 2007, être finaliste pour un prix du Gouverneur général en 2014 et être nommée poète officielle du Parlement du Canada en 2018. Dans son texte de présentation du numéro, elle posait déjà, pour l'ensemble de ses

concitoyens, le défi de la création acadienne néo-écossaise en termes apparemment paradoxaux d’ouverture au monde et de maintien d’une authenticité : « En Nouvelle-Écosse, le bois nous a permis de garder une langue, des coutumes difficilement préservées dans une réalité urbaine et anglophone. Il faut peut-être se sortir du bois pour enfin comprendre que dans les bois les sources coulent toujours. » (LeBlanc, 2000, p. 6) Dans son article sur *Alma*, le premier recueil de LeBlanc, Jimmy Thibeault identifie à l’auteure néo-écossaise plus de liens avec les poètes acadiens urbains et modernes qui lui sont contemporains que les écritures de la ruralité des générations précédentes, allant jusqu’à faire exploser le parallélisme des dichotomies spatiales (ruralité-urbanité) et temporelles (tradition-modernité) : « Georgette LeBlanc démontre bien que l’espace rural s’est aussi mis au diapason du monde moderne » (2016, p. 143).

Avec Georgette LeBlanc, c’est au groupe de rap/hip hop Jacobus et Maleco, de la Baie Sainte-Marie en Nouvelle-Écosse, que l’on doit, toujours au début des années 2000, la correspondance de la modernité et de la ruralité dans les arts acadiens. Encore là, l’accueil monctonien des propositions esthétiques modernes du groupe est essentiel au mouvement de balancier, comme l’explique en entrevue Alexandre Bilodeau, l’un des fondateurs du groupe : « so ça a décollé pas mal // *effortless* là // mais c’était direct le moment qu’on a quitté Clare [correspondant à la Baie Sainte-Marie] que ça a décollé // pis là // le monde de Clare euh // c’était dur de le faire décoller dans Clare mais là quand ça décollé à Moncton le monde de Clare aimait ça³ ». Refondu en Radio Radio quelques années plus tard, le groupe

³ Entrevue réalisée en 2015 dans le cadre du projet de recherche en littérature, sociolinguistique et traductologie *Langue(s) et production culturelle depuis 2000 : construction discursive de la variété linguistique autour des arts en Acadie*, dirigé par Mélanie LeBlanc et regroupant Annette Boudreau, Pénélope Cormier, Catherine

a reproduit son succès extérieur en misant encore sur la modernité de ses propositions, cette fois sur la scène québécoise, comme l'analyse Catherine Leclerc : l'album « *Belmundo regal* [en 2010] poursuit le travail de positionnement du groupe sur un circuit international. Il décrit sa trajectoire d'un passé plus rural vers des zones urbaines, à partir d'une diversité d'expériences qui correspondent aux habitudes de vie cosmopolites et branchées. » (2016, p. 116)

Radio Radio joue sur les mêmes tableaux d'authenticité et de modernité que Georgette LeBlanc; en fait, la langue vernaculaire de la Baie Sainte-Marie – l'acadjonne – que ces artistes mettent de l'avant dans leurs œuvres est contextualisée (géographiquement et historiquement) dans leur communauté d'origine, mais capitalise également sur la valorisation culturelle de l'hybridité linguistique dans un contexte mondialisé. Comme l'explique Mireille McLaughlin, les artistes de Radio Radio

mobilize the myth of marginality and oppression to showcase their upward social mobility and the new position of power in a globalized world. In their songs and videos, the rappers play with traditional images of oppression and sell Acadian rural coastal regions as an integral part of global « hip ». They are hip precisely because they are peripheral. (McLaughlin, 2013, p. 48)

Le risque de cette stratégie, bien sûr, est que l'affirmation rurale se fasse uniquement par la réactivation d'un stéréotype et donc le renvoi de la périphérie à un exotisme folklorique (voir McLaughlin, 2013 et Leclerc, 2016). Revenant sur la réception québécoise de Radio Radio, Leclerc indique que, dans une large mesure, le piège a été évité : « Ce qui était perçu comme un signe de faiblesse de la part des minorités francophones – la proximité avec l'anglais –

Leclerc, Nicole Nolette et Hubert Noël. Il a été financé de 2015 à 2017 par le Centre canadien de recherche sur les francophonies en milieu minoritaire (Université de Regina).

place une portion de ces mêmes minorités en position de force par rapport aux Montréalais francophones eux aussi en situation de contact. Dans ce nouveau cadre, Radio Radio se trouve soudain à l’avant-garde! » (2016, p. 120)

À partir de ce revirement spectaculaire réalisé par Georgette LeBlanc et Radio Radio, *ruralité* peut signifier *modernité* en Acadie. Depuis, le succès des artistes issus de la Baie Sainte-Marie ne montre pas de signe de ralentissement. Le retour en « région » d’Alexandre Bilodeau (qui adopte à ce moment le nom d’artiste Arthur Comeau), et sa création de la Tide School, une maison de production de disque, a même fait exploser le nombre d’artistes à la Baie Sainte-Marie, alors que son réseau artistique, héritage de ses années avec Radio Radio, lui permet de multiplier les collaborations nationales et internationales. Dans un texte expliquant comment et pourquoi « Clare est sur la boom », la ressortissante néo-écossaise Céleste Godin situe ainsi le rôle de Bilodeau/Comeau :

Ces artistes flottent dans l’espace entre le très local (ils s’expriment dans le parler de la Baie, l’acadjonne, et souvent sur des moments de la vie dans cette région) et le global. C’est du local-planétaire. [...] En quittant Radio Radio et Montréal pour s’établir à Meteghan, [Arthur Comeau] montre que c’est possible de créer le son qu’on veut à partir de n’importe où et que nos communautés ne sont pas moins fécondes ni moins porteuses que Montréal. (2015, en ligne)

C’est donc toute une « nouvelle vague d’artistes » (Godin, 2015, en ligne) acadiens de la Nouvelle-Écosse qui ne sentent plus la nécessité de « sortir du bois » pour aspirer à la modernité artistique.

Sortie de Moncton 2 : Pour une littérature du Nord

En rendant visible l’existence d’une littérature acadienne se faisant dans le nord du Nouveau-Brunswick, le *Manifeste scalène* de Sébastien Bérubé, Gabriel Robichaud et Jonathan Roy prend appui tant sur les stratégies des artistes acadiens pour construire Moncton comme

capitale artistique urbaine et moderne que sur celles ayant établi la Baie Sainte-Marie comme un autre pôle de création acadien, rural et moderne cette fois. D'une part, il s'agit encore d'écrire les réalités acadiennes et le spectacle les évoque sans détour, par des références à l'histoire, à la littérature ou à la musique, ainsi que par des commentaires sur l'actualité sociale. D'autre part, et paradoxalement peut-être, c'est en renforçant les éléments de continuité de leur projet poétique par rapport à celui des écrivains acadiens qui les ont précédés que Bérubé, Robichaud et Roy procèdent à une affirmation générationnelle, dont l'originalité repose sur une affirmation littéraire régionale en Acadie.

Il revient à Andrée Mélissa Ferron d'avoir, la première, affirmé l'émergence de cette littérature acadienne du nord du Nouveau-Brunswick, dans un article de 2016 consacré à *Apprendre à tomber* (2012), le premier recueil de Roy. Formant ainsi un premier retour sur ce phénomène, avec certaines des critiques des œuvres de la relève (Doyon-Gosselin, 2017a et 2017b; Ferron 2016b; Kirouac Massicotte 2017), cet article en conceptualise deux enjeux fondamentaux : d'une part, la continuité intertextuelle; d'autre part, la rupture régionale. Pour commencer, il est vrai qu'avec les écrivains du *Manifeste scalène*, et avec ce spectacle dont l'objectif est justement de se définir comme écrivains acadiens, on se retrouve avant tout devant « une génération de poètes jetant un nouveau regard sur les textes dont ils sont les héritiers » (Ferron, 2016a, p. 155). En cela, ils suivent une tradition littéraire acadienne établie par Gérald Leblanc, dont la pratique intertextuelle « fera école et incitera les nouvelles générations d'écrivains – poètes surtout – qui émergeront des années 1980, 1990 et 2000 à la transtextualité endogène. » (Ferron, 2016a, p. 151)

Certains observateurs, cependant, n'ont vu qu'un automatisme dans cette conscience textuelle des prédécesseurs affichée par les nouveaux arrivants sur la scène littéraire

acadienne, qu’une reprise non critique d’une propension de longue date en Acadie. En particulier, Mathieu Wade, dans sa critique du recueil *Acadie Road* (2018) de Gabriel Robichaud – dans lequel figure la contribution de Robichaud au *Manifeste scalène* – conteste l’utilité du

namedropping, quasiment érigé au rang de forme poétique. Quasiment. [...] C’est Gérard Leblanc, *namedropper* notoire, qui a lancé le bal alors que la littérature acadienne s’institutionnalisait. Chez lui, ça servait à élargir les horizons culturels de l’Acadie, faire entrer la *Beat Generation*, le jazz, la poésie française dans le giron culturel acadien, faire éclater les cadres culturels jusqu’alors admis. Ça servait aussi à fonder une communauté littéraire *acadienne* naissante en citant ses pairs. Chez Robichaud, c’est un peu l’inverse; ça sert à se replier sur le milieu artistique actuel, sur une francophonie établie. La démarche avait un sens dans les années 1970-80, mais elle perd de sa pertinence 40 ans plus tard. (2019, s. p.)

Les deux fonctions de la nomination – l’importation de références culturelles et l’établissement d’une communauté artistique locale – dans la poésie de Gérard Leblanc que reprend ici Wade sont évidemment les deux versants permettant la construction d’un capital littéraire en Acadie. Avec l’écriture de l’espace, qui fonctionne également sur le mode de la nomination chez Leblanc, cela concourt, comme on l’a vu, à l’établissement de Moncton comme centre littéraire en Acadie (voir Boudreau, 2007; Boudreau et White, 2009; Paré, 2007). Or, si la *nomination* – d’artistes ou de lieux – est bel et bien une technique d’écriture utilisée par Bérubé, Robichaud et Roy, elle répond à une autre logique, voire à une autre nécessité. En ce sens, il me semble approprié d’examiner plus longuement l’usage spécifique que peuvent faire les auteurs actuels des « codes de la littérature acadienne depuis les années 1970 » (Wade, 2019, s. p.).

Certes, l’emploi d’une technique prouvée et fétiche de la littérature acadienne par des nouvelles plumes peut gêner à leur proclamation d’une originalité par rapport aux générations

précédentes. Il faut voir toutefois qu'il s'agit du meilleur moyen pour un nouvel auteur d'intégrer une institution littéraire : par la démonstration, justement, que l'on en maîtrise les « codes ». C'est même l'une des conditions d'accès à l'existence littéraire, en Acadie comme ailleurs. Comme l'explique Ferron, l'intertextualité est une « stratégie de cohésion comme pour revendiquer une appartenance cénaculaire dans le contexte d'une institution littéraire née dans la marginalité et la double périphérie. » (2016a, p. 151) On trouve ici un écho à l'article de Marcel Olscamp sur la « convivialité » des espaces littéraires évoluant en dehors des grands centres, dans lequel il observe « un étonnant dispositif de salutations, de citations et de clins d'œil parfois un peu mystérieux pour un non-initié. Ce phénomène est particulièrement évident en Acadie » (2000, p. 497). Il est incontestable que les auteurs du *Manifeste scalène* veulent s'inscrire dans l'histoire littéraire acadienne.

Les références littéraires du *Manifeste scalène* sont cependant, à la différence de chez Leblanc par exemple, souvent des références au second degré, qui permettent à l'ironie envers les « maîtres » de cohabiter habilement avec l'hommage, en diluant sa cible (potentielle). Ainsi, dans les vers « À cause que c'est pas Antonine Maillet qui a fait la Sagouine / C'est plutôt la Sagouine qui a fait Antonine Maillet / Une voix Goncourt que personne a jamais lue » (2017, s. p.), on aurait du mal à identifier exactement l'objet de l'ironie : la domination de Maillet en littérature acadienne ? la longévité d'une carrière qui serait portée, au final, par un seul succès populaire ? le renversement d'un personnage de théâtre en représentant exotique de toute une population ? l'importance démesurée accordée aux prix comme mesure de qualité littéraire ? la tendance à valoriser la personnalité publique plutôt que l'œuvre ? toutes ces réponses ? aucune ? Comme autre exemple de la portée de cette stratégie, mentionnons le vers autonome de Bérubé, « 1755 qui jase avec une

grenouille ». Dans ce vers présenté sans plus de contexte, la charge ironique – ou son absence – demeure à la discrétion du lecteur/du spectateur. Décrie-t-on cyniquement la transformation d’un monument de la musique acadienne en animateur de foule d’enfants, ou salue-t-on plutôt son engagement envers la jeunesse acadienne ?

Outre l’ambiguïté sémantique et le double jeu ironique que laissent planer la plupart des vers du *Manifeste scalène* renvoyant aux générations précédentes d’artistes acadiens, il s’agit pour les poètes de mettre à jour la « liste » des références littéraires et artistiques acadiennes de leurs prédécesseurs, ce qui a également l’avantage de procéder à la construction d’une cohésion de génération. C’est en ce sens que l’on peut interpréter les renvois apparemment gratuits et faciles aux groupes de musique Les Hôtesse d’Hilaire et Les Hay Babies, ainsi qu’à l’auteure-compositeure-interprète Lisa LeBlanc, dans les vers suivants : « À cause que nos hôtesse sont d’Hilaire / Une voix néguac and back / À cause qu’on trouve la beauté dans les champs de foin / Une voix ligne d’hydro » (2017, s. p.). Il faut également noter, ici, l’action d’une intertextualité « interne », où les vers de Robichaud et de Roy s’interpellent directement, s’alimentant aux mêmes sources.

Dans l’ensemble, le principal renvoi du spectacle relève de sa facture, puisque les textes de Bérubé, Robichaud et Roy se renvoient avant tout la balle entre eux. D’une part, la parenté de construction de leurs poèmes, sur le principe de l’anaphore, permet d’identifier les poètes : les vers « J’ai des... des... » sont de Bérubé, ceux qui répètent « À cause de... » en début de vers sont de Robichaud (et de Jean-Philippe Raîche, co-auteur du poème), alors que les vers évoquant « Une voix... une voix... » sont de Roy. D’autre part, la cohésion de l’ensemble, marquée par l’usage de l’anaphore, est renforcée par le mélange des textes, en particulier aux quelques endroits où les poètes lisent les vers des autres. L’un de ces passages,

situé presque à la fin du spectacle, effectue la transition de l'inscription réflexive des poètes dans la continuité de la lignée des écrivains acadiens à l'affirmation de leur originalité par rapport à ce groupe, dont il est évident qu'elle passe par une proposition spatiale novatrice en littérature acadienne :

À cause qu'on connaît mieux nos ancêtres que nos descendants
À cause qu'ils nous ont nommés
À cause qu'ils nous ont écrits
À cause qu'on les a lus
À cause qu'on y croit
À cause qu'on en a fait notre voix

Une voix rurale
Une voix urbaine
Une voix que j'aime des fois

À cause que Caraquet s'est autoproclamée capitale
À cause que Moncton n'existe pas toute seule
À cause qu'Edmundston fait aussi partie du décor (2017, s. p.)

Naturellement, les trois derniers vers sont déclamés respectivement par Roy, Robichaud et Bérubé, en tant que représentants des villes nommées. C'est donc à la fin du *Manifeste scalène* que les trois poètes revendiquent comme proposition artistique l'enjeu spatial annoncé par le titre du spectacle, et se situant entre la dichotomie urbanité/ruralité en littérature acadienne et la triangularisation entre le nord-ouest, le nord-est et le sud-est de l'Acadie du Nouveau-Brunswick.

On en arrive donc au second enjeu d'une littérature acadienne du nord du Nouveau-Brunswick identifié par Andrée Mélissa Ferron : l'écriture de l'espace rural. Ce processus va de pair avec le phénomène d'(auto)référentialité littéraire que l'on vient d'examiner, car il relève pour Ferron de « l'implication des textes littéraires dans la construction de l'espace acadien » (2016a, p. 147). Bien sûr, cette littérarisation de l'espace est au cœur même de la

construction de Moncton comme capitale littéraire acadienne : « l’espace monctonien comme un *texte* collectif » (Ferron, 2016a, p. 153). Or, dans son article sur le premier recueil de Roy, où elle s’attarde à la « double appartenance du poète au rural et à l’urbain (ou selon l’esprit néo-brunswickois, au “nord” et au “sud”) » (2016a, p. 154), Ferron dégage le fossé de représentation littéraire des espaces urbains et ruraux en Acadie, du Sud et du Nord, de Moncton et de Caraquet (ou Edmundston dans le cas de Bérubé). Incontestablement, « [m]is en parallèle avec l’univers hypertrophié du Moncton littéraire, l’espace rural prend les contours du *no man’s land*. » (Ferron, 2016a, p. 167) Les œuvres individuelles de Roy et de Bérubé construisent certes une carte littéraire de la Péninsule acadienne et du Madawaska, entre les « routes rurales » (Roy, 2012, p. 42) et « la boucane du moulin » (Bérubé, 2015, p. 11). La réception critique de leurs œuvres – en l’occurrence du recueil *Là où les chemins de terre finissent* (2017) de Bérubé – a d’ailleurs relevé la « volonté d’inscrire le bois et le Nord dans la littérature acadienne, mais aussi plus généralement dans l’imaginaire social de l’Acadie » (Kirouac Massicotte, 2017, s. p.; voir aussi Doyon-Gosselin, 2017a).

Dans son compte rendu de la première représentation du *Manifeste scalène*, Ferron situe ce travail dans la foulée de celui qui a permis d’inscrire Moncton sur la carte littéraire acadienne : « Le regard qu’auront promené Roy et Bérubé sur leurs “backyards” respectives, à l’instar de celui qu’avait posé Guy Arsenault sur son espace quelques décennies auparavant, aura justement témoigné d’une Acadie rurale crue, quotidienne » (2016, s. p.). En effet, le spectacle aborde directement les thèmes de la ruralité. Dès les premiers vers du spectacle, prononcés par Roy, le ton est donné : « Quand les buildings s’arrêtent / Entendre les voix qui s’empilent » (2017, s. p.). D’emblée, on se projette hors urbanité et la contribution du poète s’attachera justement à décliner la multiplicité des « voix » acadiennes, y compris rurales.

Mais avant, Robichaud procède à un rappel historique signalant l'appartenance collective : « À cause qu'on voulait pas de roi / À cause qu'on prenait pas les armes / On nous a donnés » (2017, s. p.). Dès la première intervention de Bérubé, le manifeste s'engagera résolument dans le commentaire social sur des enjeux contemporains : « J'ai des rivières qui se boudent / Des forêts brevetées en cachette / [...] / J'ai les plus grandes marées du monde / Une population stuck à marée basse » (2017, s. p.). Comme on le voit, la portée du manifeste n'est pas explicitement régionaliste, tant s'en faut : elle se réclame même de l'ensemble de l'Acadie, réunissant les rivières, les forêts et la mer dans la voix du poète du Nord-Ouest, mais elle se préoccupe des aspects ruraux de l'Acadie, et en particulier de ses réalités difficiles. On est loin de l'évocation d'un exotisme comme la ruralité acadienne a souvent été sollicitée. Comme le rappelle fort à propos Ferron, « [t]oute fiction, toute magie semblent avoir quitté ces lieux : on y retrouve l'envers du théâtre que consistait la "joie de vivre" chronique, l'imaginaire pastoral et l'harmonie champêtre du récit originel acadien. » (2016a, p. 167) Dans le *Manifeste scalène*, Roy le confirme d'ailleurs aussitôt : il s'agit bel et bien de prendre le pouls d'« [u]ne voix nord vidée de son souffle » (2017, s. p.).

L'écriture du Nord est ainsi engagée, solidaire de la situation sociale précaire des plus démunis des régions acadiennes rurales, dont les problèmes tournent comme il se doit autour de l'exploitation des ressources naturelles et des enjeux économiques qui lui sont associés :

Une voix bitumineuse enlisée dans les dettes
Une voix Irving fourrée à blanc
Une voix matière première that's it that's all

J'ai un voleur comme employeur majoritaire
Des épinettes bien alignés
Des terres de la couronne barrées par the Green Giant (2017, s. p.)

Comme Isabelle Kirouac Massicotte le notait par rapport au recueil *là où les chemins de terre finissent*, il s’agit d’une « vive critique des dérives capitalistes ainsi que de la perte des valeurs traditionnelles » (2017, s. p.) qui mène à la tension entre le milieu social traditionnel et l’aspiration artistique moderne. La section du *Manifeste scalène* où ce traditionalisme est le plus frappant est le développement sur la religion. Il peut sembler assez curieux, déjà, de voir surgir ce sujet de la plume de la nouvelle génération, mais Roy donne effectivement place à « une voix chrétienne » et à « une voix à genoux devant la bonne sainte anne » (2017, s. p.), tandis que Robichaud mentionne au détour d’un vers « qu’on va pu à l’église, mais qu’on garde nos clochers pour la guerre » (2017, s. p.). Pour sa part, Bérubé évoque « Des écoles vides comme des bancs d’église » (2017, s. p.) et aborde même directement la contradiction entre tradition et modernité dans l’espace rural en forçant une apposition : « J’ai du linge de première communion / Et des chandails de Metallica étendus sur la même corde » (2017, s. p.). Kirouac Massicotte a d’ailleurs noté la contradiction intrinsèque des références d’un tel « plaidoyer en faveur du rassemblement communautaire comme l’indique l’image ambiguë de l’église [...], qui signifie tout à la fois la vie en communauté et la tradition (connotées positivement par le poète), mais également la soumission et le dogmatisme. » (2017, s. p.)

Si la solidarité avec le milieu social est effectivement une caractéristique de l’écriture du Nord, et passe dans une certaine mesure par l’accréditation de ses éléments traditionnels, on note néanmoins une irrévérence déclarée envers la religion dans leur écriture, ainsi que leur refus de la soumission, qui passe chez Bérubé et Roy par la même image : « Le pignon de l’église a quelque chose d’attendrissant / Quand on s’arrête pour le regarder / [...] / Sa droiture n’a d’égal que les genoux qu’il a usés » (Bérubé, 2017, p. 24) et « l’usure

correspondait parfaitement / à celle du prie-dieu retrouvé / vandalisé / dans sa chapelle » (Roy, 2012, p. 55). Il faut également rappeler que, si la littérature acadienne a su faire croire à la modernité de Moncton comme « *Acadie City* » (Paré, 1998), il n'en demeure que l'univers rural, notamment la tradition et la religion, hante aussi les écrits de Gérald Leblanc et de Guy Arsenault, les plus éminents « poètes de Moncton », comme le remarque François Paré dans *Acadie Rock* : « L'univers de Guy Arsenault est résolument celui de la campagne : c'est encore, au cœur de la ville, le village, avec ses rituels religieux et sa convivialité obsessive » (1998, p. 29).

Pour ce qui est, malgré tout, de faire entrer la modernité dans la ruralité, le poème « les poètes automatistes survivent mal en forêt » (2017, s. p.) de Roy procède à un renversement habile et stratégique de l'étrangeté. Si ruralité et modernité ne font pas bon ménage, on comprend que c'est la modernité, déracinée, qui est mal adaptée à la ruralité : « même épormyable l'original / mythomane tombe / sous la décharge du chasseur » (2012, p. 36). Bérubé prend la suggestion au rebond en proposant que la poésie n'est pas nécessairement assujettie aux codes de la modernité artistique : « Le plus grand des poètes / Que je connaisse / Ne savait pas lire / Mais limait une chainsaw / Comme personne » (2017, p. 55). En cela, les deux poètes rejoignent la promesse qu'Olscamp reconnaissait dans les milieux excentrés, celle d'« une littérature *accessible*, au sens le plus noble du terme; on découvre une parole neuve, surgissant comme une source d'un enthousiasme jamais démenti. » (2000, p. 507)

Le *Manifeste scalène* se solde par les mots « On crée » (2017, s. p.), clamés en chœur, une conclusion à la fois banale et fondamentale. Si le processus de résolution de la tension entre ruralité et modernité n'est certes pas complété, le spectacle laisse entrevoir la possibilité

du développement d’une littérature acadienne moderne dans le Nord du Nouveau-Brunswick, dans ses espaces ruraux, ou pourrait-on dire dans ses petites villes, que sont Caraquet et Edmundston. Rappelons à ce propos le mot de Pierre Nepveu dans son essai *Intérieurs du Nouveau Monde* : « peut-on écrire les petites villes d’Amérique ? » (1998, p. 270). Et quand il pense à la petite ville comme espace hostile à l’art, ce n’est même pas à Caraquet ou Edmundston qu’il pense, mais bien à Moncton comme représentante acadienne de cette figure de « lieu humain sans grand caractère, à la croisée des routes, un pur ici sans raison d’être sinon sa propre existence. [La petite ville américaine] émeut par cette ténacité fragile et insensée, en même temps qu’elle suggère l’éphémère, une disparition possible. » (1998, p. 268) À l’interrogation de Nepveu, le *Manifeste scalène* répond cependant avec défiance « On crée ». En ce sens, l’espace du nord du Nouveau-Brunswick, du Caraquet de Roy au Edmundston de Bérubé, n’est peut-être pas encore tout à fait « sorti du bois », ou mis sur la carte littéraire de l’Acadie, comme l’est la Baie Sainte-Marie, ni non plus du paradoxe entre ruralité et modernité, mais la littérature acadienne est certainement en voie de sortir de Moncton.

« Edmundston is the place to be »

Il se passe quelque chose dans le nord du Nouveau-Brunswick. L’une des chansons de l’album *Viens avec moi* (2018) des Hôtesse d’Hilaire, groupe de musique de la Péninsule acadienne, s’intitule « L’Acadie des terres et des forêts » et propose « Edmundston is the place to be » comme refrain, comme pour nous convaincre qu’il s’y passe effectivement quelque chose. Le chanteur Serge Brideau va même jusqu’à scander que « [ç]a fait du bien de sortir de la Péninsule » (2018, s. p.), ce qui pourrait être interprété comme une boutade – peu de gens vont considérer sortir de la Péninsule acadienne pour se rendre à Edmundston

comme un signe de progrès –, si ce n'était le contexte d'émergence d'une production artistique rurale et moderne ancrée au Nouveau-Brunswick, présentée dans cet article à partir du spectacle poétique *Manifeste scalène* de Sébastien Bérubé, Gabriel Robichaud et Jonathan Roy. La meilleure preuve de la construction et de la consolidation de cette nouvelle régionalisation de la littérature acadienne est sans doute sa reconnaissance, transversale en quelque sorte, par les artistes acadiens eux-mêmes. D'ailleurs, en décembre 2018, le groupe Cy de la Baie Sainte-Marie (qui compte aussi un membre de Moncton) lançait la chanson « Les gens du Nord », une ode à la résilience des pêcheurs, pour annoncer la sortie d'un nouvel album au printemps 2019.

Bien sûr, il y a toujours eu des artistes dans le nord du Nouveau-Brunswick, et des artistes du Nord démenagés ailleurs, dont la contribution à l'histoire de l'art acadien est fondamentale. Force est de reconnaître, cependant, que l'on assiste présentement à un mouvement collectif, avec un nombre de plus en plus significatif d'artistes y participant, qui permet de penser que le phénomène d'affirmation d'une culture acadienne moderne s'exprimant depuis le nord du Nouveau-Brunswick ne va que s'accroître. D'autres œuvres récentes, comme les pièces de théâtre de Christian Essiambre (avec Philippe Soldevila, *Les trois exils de Christian E.*, 2013) ou de Marcel-Romain Thériault (*Le filet*, 2009), contribuent à écrire le Nord. D'autres membres de la « quatrième génération » d'artistes acadiens, comme Joannie Thomas ou Monica Bolduc en poésie, en développant une écriture autrement engagée, en l'occurrence féministe, permettent d'espérer que l'écriture du Nord se diversifie.

Enfin, comme c'est le cas à la Baie Sainte-Marie, et comme on l'a vu avec l'exemple des Hôtesse d'Hilaire, les groupes de musique et les auteurs-compositeurs-interprètes participent du même mouvement que les écrivains, et le consolident par la même occasion.

Ainsi en est-il des Hay Babies, qui affichent dans leur succès « Néguaac and Back » la même tension entre tradition et modernité que les poètes du *Manifeste scalène* et qui est au centre de la créativité rurale du nord du Nouveau-Brunswick. Dans cette chanson sur l’exode rural, on mesure en effet la perte de la communauté par une référence religieuse : « Qui s’qui va sonner les cloches de l’église ? » (2014, s. p.) Pour sa part, Pascal Lejeune chante les lieux de la Péninsule acadienne depuis qu’il a adopté le nom d’artiste Thomé Young : « Enfin sur la 11 pour retourner chez nous / J’ai pris le chemin des Ressources / Pour retourner à la source / Après le croche à Edgar / C’est là qu’j’arrête mon char » (2014, s. p.). Ce passage est tiré de son album *Victoria*, au sujet duquel Roy a consacré un long poème-hommage, « sur un nowhere alentour de victoria », inclus dans son recueil *savèches à fragmentation* : « j’sais pas c’est l’affaire avec le nord / pis les disques de char » (2019, p. 105). Ce jeu de clins d’œil entre les artistes, qui a fait le succès de Moncton en littérature acadienne, est manifestement bien actif dans le Nord – et productif, puisqu’il semble mener à la poursuite du projet des précédentes générations artistiques, soit d’inscrire les réalités acadiennes dans les arts.

À ce sujet, il faut mentionner un autre passage-clé du *Manifeste scalène*, clamé en chœur par Sébastien Bérubé, Gabriel Robichaud et Jonathan Roy : « À cause que le poète, artiste visuel, dramaturge, cinéaste, réalisateur, ex-lieutenant-gouverneur et Chevalier de l’Ordre français des arts et des lettres Herménégilde Chiasson n’a pas encore tout fait » (2017, s. p.). Rappelons que pour Chiasson, le projet essentiel de la littérature acadienne est « de réconcilier Acadie et modernité » (1998b, p. 81), et que bien qu’il reconnaisse volontiers l’importance de Moncton pour la littérature acadienne, il ne voit pas d’un bon œil l’exclusivité, jusqu’à peu de temps passé, de la ville sur la modernité artistique en Acadie. En ce sens, les poètes du *Manifeste scalène* peuvent bien afficher une ironie à son égard,

puisqu'ils poursuivent effectivement le travail incomplet de leurs prédécesseurs. Mais pour l'instant, dans le nord du Nouveau-Brunswick, il reste que « [c]henous est une job / jamais finie » (Roy, 2019, p. 115), comme l'indique le titre de la section de *savèches à fragmentation* qui ne contient qu'un seul poème, une version étendue du poème « voix rurale » qui figure dans le *Manifeste scalène*.

En plus du caractère inachevé, ou encore en construction, de cette proposition artistique, il faut bien reconnaître, en terme de parcours, qu'une seule œuvre, même tripartite, et qu'un seul représentant par région, ne sont pas des raisons suffisantes pour tirer des conclusions collectives sur la relève en Acadie. Au niveau conceptuel, l'intérêt de leur contribution est de diversifier – et par le fait même nuancer – comment on envisage l'évolution de la littérature acadienne. En effet, une histoire littéraire acadienne se concevant comme une succession de « générations » artistiques et démographiques en perpétuelle relève exclut un certain nombre de trajectoires, et non des moindres – on pense au premier chef à Serge Patrice Thibodeau, qui publie sa première œuvre en 1990 au même moment que les premiers membres de l'école Aberdeen, mais qui n'en partage assurément pas l'esthétique. Pour sa part, Georgette LeBlanc commence à publier au milieu des années 2000, alors que l'école Aberdeen dont elle est contemporaine tire à sa fin, mais sa contribution s'interprète mieux si on l'envisage dans le cadre d'une relève régionale plutôt que générationnelle, dans le mouvement d'écriture d'une ruralité moderne en Acadie. En l'occurrence, les poètes du *Manifeste scalène* s'inscrivent dans une certaine mesure « en relève » à la fois de l'école Aberdeen, selon le principe générationnel, et des artistes de la Baie Sainte-Marie, selon le principe régional. Par ailleurs, ni l'une ni l'autre de ces perspectives ne permet encore d'intégrer de manière entièrement satisfaisante les œuvres non

particularisantes; évoquons cette fois le cas de la dramaturge Emma Haché, installée dans la Péninsule acadienne mais dont les pièces publiées sont décontextualisées. Il apparaît donc que chaque explication – générationnelle ou régionale – de l’histoire de la littérature acadienne entraîne son lot d’exclusions, d’« électrons libres ». Or, dans l’ensemble, cette impossible systématisation de la production littéraire acadienne est assurément signe de dynamisme et il est peut-être utile pour la critique d’envisager avec flexibilité une multiplicité de perspectives d’approche *des relèves*.

Bibliographie

BÉRUBÉ, Sébastien (2015), *sous la boucane du moulin*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Poésie/Rafale ».

BÉRUBÉ, Sébastien (2017), *là où les chemins de terre finissent*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Poésie/Rafale ».

BÉRUBÉ, Sébastien, Gabriel ROBICHAUD et Jonathan ROY (2017), *Manifeste scalène*, inédit.

BOUDREAU, Raoul (2004), « L’écrivain et les honneurs : la nomination d’Herménégilde Chiasson au poste de lieutenant-gouverneur du N.-B. », *Littérature canadienne / Canadian Literature*, no 180, p. 189-194.

BOUDREAU, Raoul (2005), « Les poètes acadiens de la relève », *Études en littérature canadienne/Studies in Canadian Literature*, vol. 30, no 1, p. 211-225.

BOUDREAU, Raoul (2007), « La création de Moncton comme “capitale culturelle” dans l’œuvre de Gérald Leblanc », *Revue de l’Université de Moncton*, vol. 38, no 1, p. 33-56.

BOUDREAU, Raoul et Mylène WHITE (2009), « Gérald Leblanc : écrivain cartographe », dans Marie-Linda LORD et Denis BOURQUE (dir.), *Paysages imaginaires d’Acadie. Un atlas littéraire*, Moncton, Institut d’études acadiennes et Chaire de recherche en études acadiennes, p. 43-55.

BRUCE, Clint (2005), « Gérald Leblanc et l’univers micro-cosmopolite de Moncton », *Études canadiennes / Canadian Studies*, no 58, p. 205-220.

BRUN DEL RE, Ariane (2012), *Portrait de villes littéraires : Moncton et Sudbury*, thèse de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa.

BRUN DEL RE, Ariane et Pénélope CORMIER (2015), « Actualité artistique et réception immédiate : les enjeux de la critique en Acadie », *Port-Acadie*, no 27, p. 27-46.

CHIASSON, Herménégilde (1994), « Le rôle de l'artiste dans la communauté acadienne », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 27, no 1, p. 317-330.

CHIASSON, Herménégilde (1998a), « La symbiose des formes artistiques », inédit.

CHIASSON, Herménégilde (1998b), « Traversée », *Tangence*, no 58, p. 77-92.

CHIASSON, Herménégilde (2004), « Trajectoire et nostalgie », *Neue Romania*, no 29, p. 39-63.

CHIASSON, Herménégilde (2005), « Considérations identitaires et culturelles sur l'Acadie moderne », *Études canadiennes / Canadian Studies*, no 58, p. 11-20.

CHIASSON, Herménégilde (2006), « L'Acadie pays sans frontière », inédit.

CHIASSON, Herménégilde (2007), « Visions de Gérald », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 38, no 1, p. 7-31.

CHIASSON, Herménégilde (2017), *(12) abécédaires*, Sudbury, Prise de parole.

CORMIER, Pénélope (2009), « Le passé, le présent et l'avenir de la littérature acadienne chez Herménégilde Chiasson », *Voix et images*, vol. 35, no 1, p. 51-62.

CORMIER, Pénélope (2012), « Les jeunes poètes à l'école Aberdeen : portrait institutionnel et littéraire », dans Jacques PAQUIN (dir.), *Nouveaux territoires de la poésie francophone au Canada (1970-2000)*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, « Archives des lettres canadiennes » Tome XV, p. 179-204.

COSSETTE, Isabelle et Manon LAPARRA (2001), « Les voix nocturnes : modes de représentation de la cité dans la poésie acadienne contemporaine », *Francophonies d'Amérique*, no 12, p. 145-152.

DOYON-GOSSELIN, Benoît (2005), « Y a-t-il une relève en poésie acadienne? Les nouveaux poètes acadiens à la croisée des chemins », *Liaison*, no 129, p. 38-40.

DOYON-GOSSELIN, Benoît (2015), « Pour une géocritique de Moncton », *Cadernos de literatura comparada*, no 33, p. 53-67.

DOYON-GOSSELIN, Benoît (2017a), « Là où la poésie commence », *Liaison*, no 176, p. 54.

DOYON-GOSSELIN, Benoit (2017b, 23 août), « Loin d’être un cul-de-sac » (en ligne), *Astheure*, récupéré le 12 juin 2019 de : <https://astheure.com/2017/08/23/lain-detre-un-cul-de-sac-benoit-doyon-gosselin/>

DOYON-GOSSELIN, Benoit et Jean MORENCY (2004), « Le monde de Moncton, Moncton ville du monde. L’inscription de la ville dans les romans récents de France Daigle », *Voix et Images*, no 87, p. 69-83.

ESSIAMBRE, Christian et Philippe SOLDEVILA (2013), *Les trois exils de Christian E.*, Montréal, Dramaturges Éditeurs.

FERRON, Andrée Mélissa (2014), *Écrire l’espace acadien : dialectique du rural et de l’urbain dans les œuvres de Claude LeBouthillier et Gérald Leblanc*, thèse de doctorat, Edmonton, Université de l’Alberta.

FERRON, Andrée Mélissa (2016a), « Entre Moncton et Caraquet : le transit et le transitif chez Jonathan Roy », dans Cécilia W. FRANCIS et Robert VIAU (dir.), *Littérature acadienne du 21^e siècle*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Archipel / APLAQA », p. 147-175.

FERRON, Andrée Mélissa (2016b, 17 mai), « Manifeste Scalène : quand l’Acadie refuse d’être équilatérale » (en ligne), *Astheure*, récupéré le 26 mars 2019 de : <https://astheure.com/2016/05/17/manifeste-scalene-quand-lacadie-refuse-detre-equilaterale-andree-melissa-ferron/>

GAUVIN, Karine (2004), « Une analyse discursive de l’identité acadienne à l’aube du Congrès mondial acadien », dans Denise DESHAIES et Diane VINCENT (dir.), *Discours et constructions identitaires*, Québec, Presses de l’Université Laval, p. 57-76.

GODIN, Céleste (2015, 12 novembre), « L’onomatopée, le miroir et les alias : #clareestsurlaboom » (en ligne), *Astheure*, récupéré le 26 mars 2019 de : <https://astheure.com/2015/11/12/onomatopee-le-miroir-et-les-alias-clareestsurlaboom-celeste-godin/>

KIROUAC MASSICOTTE, Isabelle (2017, 20 septembre), « Là où les chemins de terre finissent : un cri de terre du Nord » (en ligne), *Astheure*, récupéré le 26 mars 2019 de : <https://astheure.com/2017/09/20/la-ou-les-chemins-de-terre-finissent-un-cri-de-terre-du-nord-isabelle-kirouac-massicotte/>

LAPARRA, Manon (2004), « Clamer le tabou : la poésie acadienne contemporaine ou la Revendication d’une marginalité systématique », *Neue Romania*, no 29, p. 135-148.

LEBLANC, Georgette (2000), « Avant-propos », *éloizes : la revue acadienne de création*, no 29, p. 6.

LECLERC, Catherine (2005), « De Bloop à Bloupe, de Moncton à Monckton. L'énonciation de la ville dans *Bloupe* de Jean Babineau », dans Adelaide RUSSO et Simon HAREL (dir.), *Lieux propices. L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 281-293.

LECLERC, Catherine (2010), *Des langues en partage? Cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine*, Montréal, XYZ.

LECLERC, Catherine (2016), « Radio Radio à Montréal : “la right side of the wrong” », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 47, no 2, p. 95-128.

LES HAY BABIES (2014), *Mon Homesick Heart* (CD), Montréal, Simone Records.

LES HÔTESSES D'HILAIRE (2018), *Viens avec moi* (CD), Moncton, Studio B-12.

LORD, Marie-Linda (2006), « Identité et urbanité dans la littérature acadienne », dans Madeleine FRÉDÉRIC et Serge JAUMAIN (dir.), *Regards croisés sur l'histoire et la littérature acadiennes*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, p. 67-85.

MCLAUGHLIN, Mireille (2001), « Les représentations linguistiques des jeunes écrivains du Sud-Est du Nouveau-Brunswick et leur impact sur la littérature acadienne », *Francophonies d'Amérique*, no 12, p. 133-143.

MCLAUGHLIN, Mireille (2013), « What Makes Art Acadian? », dans Sari PIETIKÄINEN et Helen KELLY-HOLMES (dir.), *Multilingualism and the Periphery*, Oxford, Oxford University Press, p. 35-54.

NEPVEU, Pierre (1998), *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal.

OLSCAMP, Marcel (2000), « Les poètes de la convivialité », dans Robert VIAU (dir.), *La création littéraire dans le contexte de l'exiguïté*, Québec, MNH, p. 495-507.

PARÉ, François (1998), « Acadie City ou l'invention de la ville », *Tangence*, no 58, p. 19-34.

PARÉ, François (2007), « Leblanc, Ginsberg, Hakim Bey et autres visionnaires », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 38, no 1, p. 75-92.

PILON, Jean-Guy (1969), « Journal de bord », *Liberté*, vol. 11, no 5, p. 154-163.

ROBICHAUD, Gabriel (2018), *Acadie Road*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Poésie ».

ROY, Jonathan (2012), *Apprendre à tomber*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Poésie ».

ROY, Jonathan (2014, 12 novembre), « voix rurale », dans Jonathan ROY, *royjaune*, récupéré le 13 mars 2019 de : <https://royjaune.wordpress.com/2014/11/12/voix-rurale/>

ROY, Jonathan (2019), *savèches à fragmentation*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Poésie ».

THÉRIAULT, Marcel-Romain (2009), *Le filet : tragédie maritime*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Théâtre ».

THIBEAULT, Jimmy (2016), « Dire l’Acadie autrement : la reconfiguration des espaces identitaires acadiens dans la poésie récente », dans Jimmy THIBEAULT, Daniel LONG, Désiré NYELA et Jean WILSON (dir.), *Au-delà de l’exiguïté. Échos et convergences dans les littératures minoritaires*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Archipel / APLAQA », p. 119-144.

WADE, Mathieu (2019, 22 mars), « *Acadie Road* : droit dans un cul-de-sac » (en ligne), *Astheure*, récupéré le 26 mars 2019 de : <https://astheure.com/2019/03/22/acadie-road-droit-dans-un-cul-de-sac-mathieu-wade/>

YOUNG, Thomé (2014), *Victoria* (CD), s. l.

Résumé

Cet article examine le phénomène d’émergence récente d’une activité littéraire ancrée dans le nord du Nouveau-Brunswick. Au centre de l’analyse est le spectacle de poésie *Manifeste scalène* (2017) dont les auteurs, Sébastien Bérubé, Gabriel Robichaud et Jonathan Roy, se présentent comme des membres de la plus récente génération d’auteurs acadiens, mais surtout des représentants de chaque région – le Nord-Ouest, le Sud-Est et le Nord-Est respectivement – de l’Acadie du Nouveau-Brunswick. Il s’agit de replacer cette œuvre dans la quête de réconciliation de l’Acadie et de la modernité artistique qui est le fil directeur de l’histoire littéraire acadienne contemporaine. Après la construction de Moncton comme centre urbain de la modernité artistique acadienne, de 1970 à 2005, les artistes de la Baie Sainte-Marie ont revendiqué cette région de la Nouvelle-Écosse comme pôle de création rural et moderne au cours des années 2000. À leur suite, les poètes du *Manifeste scalène* procèdent à l’affirmation régionale artistique, moderne et rurale, du nord du Nouveau-Brunswick cette fois, appuyés par d’autres artistes, notamment en musique (Thomé Young, Les Hay Babies, Les Hôtesses d’Hilaire).

Abstract

This article examines the recent emergence of an Acadian literary practice in northern New Brunswick. The proposed analysis of the poetic performance *Manifeste scalène* (2017), by Sébastien Bérubé, Gabriel Robichaud, and Jonathan Roy, highlights the authors’ identification not only as members of the newest generation of Acadian writers, but also as representatives of the different Acadian regions—respectively the North West, the South East and the North East—of the province. This in effect places them in continuity with the other periods of contemporary Acadian literature: first, the construction of Moncton as the urban

Acadian center of modernist art (1970-2005), and second, the emergence of the artists from the Nova Scotian region la Baie Sainte-Marie, bringing artistic modernity to a rural space (since 2005). The poets of the *Manifeste scalène*, as well as other regional artists (particularly musicians such as Thomé Young, Les Hay Babies and Les Hôtesses d'Hilaire), further this trend, posing northern New Brunswick as a place where modernity and rurality can cohabit.

Notice biobibliographique

Pénélope Cormier est professeure de littérature au campus d'Edmundston de l'Université de Moncton. Ses recherches portent sur les littératures acadiennes et franco-canadiennes selon une perspective de formalisme sociologique; son projet actuel est de faire une histoire de la littérature acadienne à partir de l'évolution de ses formes littéraires plutôt qu'à partir de la construction d'un récit national. Elle est membre du Groupe de recherche sur l'Acadie contemporaine (GRAC), du groupe de recherche Nouvelles solidarités en littérature franco-canadienne, du Groupe de recherche interdisciplinaire sur les cultures en contact (GRICC) et du Groupe de recherche en édition critique de l'Université de Moncton (GRÉCUM). Depuis une quinzaine d'années, elle recense l'actualité artistique acadienne pour plusieurs périodiques culturels; elle est aussi cofondatrice et coéditrice de l'espace de critique artistique franco-canadienne du webzine *Astheure*.

***Elles se relèvent : penser la résurgence dans la langue et la
littérature Innues***

Marie-Ève Bradette

Université de Montréal

*La mémoire se transmet par le sang. Mémoire
écorchée, démembrée, violée. Mémoire effacée
de la conscience du peuple. Un grand vide se
creuse d'une génération à l'autre. Lorsque le
récit n'est pas raconté, il y a privation.*

— Natasha Kanapé Fontaine

Depuis le début des années 2000, les écrivaines Innues¹ se positionnent à l'avant-scène de la production littéraire du Québec et, de ce fait, travaillent à même le vide et la privation pour donner à lire un récit tantôt intime, tantôt collectif : celui de leur culture, de leur nation, une histoire autrement écorchée, effacée, un « récit qu'on ne raconte pas » (Bacon, 2009, p. 82). Parmi ces écrivaines, on pense bien évidemment à Joséphine Bacon, Natasha Kanapé Fontaine, Naomi Fontaine et Marie-Andrée Gill, mais aussi à des autrices moins connues, par exemple à Mélina Vassiliou, Maya Cousineau-Mollen, Alyssa Jérôme, Manon Nolin et, plus récemment encore, à J.D. Kurtness qui toutes ont publié au moins un livre depuis les dix dernières années. Ces femmes, et même Joséphine Bacon dont les premiers textes sont pourtant publiés dans des revues littéraires dès la fin des années 1970, mais dont le premier recueil de poésie paraît seulement en 2009, sont considérées comme prenant part à une véritable émergence littéraire (Caron, 2012), un terme qui fait d'ailleurs bien rire Joséphine Bacon (Tardif, 2018). Dans son article « La plume autochtone / Émergence d'une littérature », Jean-François Caron emploie également l'expression d'une « littérature neuve » (2012, p. 12) pour décrire les littératures autochtones dans le contexte francophone du Québec. Toutefois, dire des écritures autochtones qu'elles sont émergentes c'est opérer a négation de pratiques littéraires (orales comme scripturaires²) plus anciennes. Au contraire, reléguer ses pratiques actuelles à une littérature dite « traditionnelle » occulterait la

¹ Tout au long de cet article, si je place le mot « Innu » systématiquement avec une lettre majuscule c'est pour insister, comme le fait et le propose Daniel Heath Justice dans son récent essai *Why Indigenous Literatures Matter* (2018, p. 6), et dans la matérialité même de mon énonciation, sur la singularité culturelle et politique d'un peuple dont l'emploi adjectival du substantif ne permet pas de rendre compte.

² Au sujet de la conception d'une littérature orale qui précéderait la littérature autochtone écrite en tant qu'elle participe de la même tradition que cette dernière et, dès lors, permet de les constituer toutes deux en une seule et même histoire littéraire, l'ouvrage de Diane Boudreau (1993) compte encore aujourd'hui parmi les textes fondateurs de la critique littéraire au sujet des littératures autochtones du Québec.

contemporanéité des enjeux et de la poétique des textes. Ainsi, à l'encontre de cette idée d'une littérature émergente, voire même d'une renaissance littéraire comme un mouvement semblable fut nommé dans le contexte de la littérature autochtone de la décennie 1970 aux États-Unis (Lincoln, 1985), je propose de réfléchir à la littérature Innue au féminin en tant qu'elle constitue une pratique de la résurgence inscrite, c'est là une caractéristique du concept même, dans un mouvement littéraire et culturel transgénérationnel. Une telle lecture des œuvres implique dès lors de prendre en considération la continuité transmise dans et par les textes de manière à analyser non seulement les ruptures, mais surtout les désirs (Tuck, 2009), les survivances (Vizenor, 1994 et 2009), les filiations et les traces de résurgence (Simpson, 2011) dans les textes de ces écrivaines. Plutôt que d'aborder les enjeux d'une littérature émergente, je propose ainsi de réfléchir, pour reprendre les termes de Leanne Betasamosake Simpson, à une « nouvelle émergence », à une résurgence de la pensée et de la littérature Innues et d'y réfléchir à partir de la méthodologie proposée par l'autrice de *Dancing on our Turtle's Back* (*Danser sur le dos de notre Tortue*) pour qui la langue, en ce qui la concerne le nishnaabemowin, et l'ensemble des savoirs contenus en elle devient une méthode de recherche et d'analyse (Simpson, 2018 [2011]). Or, ce que je propose ici, plutôt que de réfléchir à la langue dans ses seuls aspects sociolinguistiques, c'est d'aborder le langage littéraire comme un prisme de conceptualisation. Ce faisant, ce n'est pas seulement la langue Innue qui sera considérée, mais aussi la langue française et ses possibilités ou impossibilités d'exprimer la complexité culturelle Innue. En ce sens, le langage littéraire fait se télescoper les langues Innue et française en un matériau créateur singulier.

Nonobstant, pour bien comprendre ce que signifie utiliser le langage comme une méthode, puis le concept de résurgence central à la présente réflexion, il faut revenir à Leanne

Betasamosake Simpson. En effet, l'autrice utilise le verbe *biskaabiiyang* pour aborder les termes d'une résurgence culturelle, pour la conceptualiser. *Biskaabiiyang* signifie tantôt « regarder en arrière », tantôt « retour sur nous-mêmes », mais est aussi entendu, par des locuteurs de la langue nishnaabeg (*nishnaabemowin*), comme un processus individuel et collectif de décolonisation (Simpson, 2018, p. 57-58). Dans tous les cas, il y a un retour, un regard posé vers ce qui est derrière, mais une vision qui s'enrichit du passé pour se tourner en direction de l'avenir, le créer, le *recréer*. Selon l'intellectuelle Nishnaabeg, « le *biskaabiiyang* est donc une manière nishnaabe très utile et importante d'ancrer la résurgence ou la décolonisation comme une *nouvelle émergence* puisqu'elle est porteuse d'une signification importante et résonne à travers tout notre territoire. » (2018, p. 61. L'autrice souligne.) En choisissant ce mot pour élaborer une théorie résolument décoloniale, Leanne Betasamosake Simpson fait de la langue une intervention critique, une méthode, en somme, avec le projet « [d']approfondir notre compréhension de la décolonisation, de l'assimilation, de la résistance et de la résurgence depuis l'intérieur des points de vue nishnaabeg. » (2018, p. 57)

Glen Sean Coulthard nous aide, lui aussi, à définir, dans le champ des études autochtones (notamment dans le contexte anglophone du Canada), le concept de résurgence. Pour Coulthard, la résurgence est une alternative critique à la politique de la reconnaissance conceptualisée par Hegel, puis Fanon. Plutôt que d'aspirer à une reconnaissance institutionnelle, politique et économique qui implique nécessairement des rapports de pouvoir inégaux, les peuples autochtones doivent travailler à des pratiques de résurgence qui prennent racine dans des mouvements de résistance (Coulthard, 2018) et d'autodétermination. Pour le politicologue Déné, le mouvement Idle no More (qui notons-le

est un mouvement militant inauguré par des femmes autochtones dans l'ouest du Canada), est un exemple manifeste de ce qu'est et doit être une pratique localisée et effective de la résurgence. En conclusion de son ouvrage *Peau rouge, masques blancs* (*Red skin, white mask*), Coulthard se questionne sur la possibilité d'envisager la résurgence non seulement comme une pratique de déconstruction de la pensée coloniale, mais aussi comme une forme créatrice qui vise à faire advenir de nouveaux modèles politiques et économiques fondés sur la relation réciproque qu'entretiennent les premiers peuples avec le territoire (2018, p. 283). Ici, la réflexion de Coulthard s'appuie explicitement sur celle de Leanne Betasamosake Simpson qui, pour l'auteur de *Peau rouge, masques blancs*, compte parmi les premières, aux côtés de l'intellectuel Mohawk Gerald Taiaiake Alfred, à avoir étayé le concept.

En somme, dans le présent article et en prenant comme cadre théorique l'œuvre essayistique de Leanne Simpson, mais aussi en empruntant à sa méthodologie, j'aborderai la résurgence *avec et dans* le langage tel qu'il est mis en scène par la littérature, puis la langue Innue, une langue qui, et nous le verrons précisément avec les autrices, porte en elle le savoir du territoire, sa relation avec le monde naturel. En conséquence, l'objectif de cet article est double. Premièrement, il s'agira de formuler un cadre conceptuel à même de rendre compte de la complexité et de la spécificité des écritures autochtones, en général, et Innues, en particulier, et d'ainsi permettre de réviser les discours autour de l'idée d'une émergence littéraire dont les termes mêmes sont inappropriés. Pour ce faire, je considérerai l'idée d'une « relève » (du) littéraire dans ses aspects pluriels comme un geste langagier travaillé *par* la résurgence, qui travaille à son élaboration. Le second objectif, qui découle directement du premier, est de montrer que l'analyse des textes de certaines des autrices mentionnées résulte en la démonstration que cette conception d'une pratique littéraire à travers les générations,

une pratique qu'il convient d'examiner en guise de cadre critique, est interne aux œuvres littéraires. À cette pratique transgénérationnelle et à sa mise en scène dans l'écriture s'ajoute, dans plusieurs textes du corpus Innu, un travail esthétique notable autour de l'idée même de la possibilité de « se relever », d'une relève dans le langage créatif et dans la langue, dans l'écriture et dès lors de faire advenir, à même l'articulation d'une posture debout, une création nouvelle, une re-crédation qui participe d'un processus de décolonisation en faisant du texte un espace éminemment politique. Ainsi, ce qui m'intéresse c'est la manière dont les écrivaines Innues mettent en scène, travaillent, compliquent et complexifient les concepts d'héritage transgénérationnel, de désir, de survivance et de résurgence, faisant de leur espace d'énonciation littéraire, un véritable discours théorique et politique tout à la fois. C'est donc en analysant les œuvres littéraires qu'il est possible de formuler un cadre conceptuel depuis lequel aborder les épistémologies contenues à même les littératures autochtones, des épistémologies qui sont façonnées par le rapport au langage, par la manière dont l'innu-aïmun, par exemple, travaille à complexifier l'écriture en langue française, en langue coloniale. Ainsi, si je pars de la conception de la résurgence selon Leanne Betasamosake Simpson, c'est moins pour l'appliquer telle une grille d'analyse aux œuvres des autrices Innues que pour voir comment le concept de résurgence résonne avec la manière dont les femmes Innues se relèvent au cœur même de leurs interventions littéraires.

Se relever dans l'écriture et dans la langue

Dans son prologue à *Bleuets et abricots*, Natasha Kanapé Fontaine écrit : « Un cri s'élève en moi et me transfigure. Le monde attend que la femme revienne comme elle est née : femme debout, femme puissance, femme résurgence. Un appel s'élève en moi et j'ai décidé de dire oui à ma naissance. » (2016, p. 7) Ces quelques lignes donnent à lire une posture et un

mouvement dans ses rapports au féminin, à la femme qui, sujet de l'écriture, doit se relever à même le territoire imaginaire des mots, de la poésie. Elle doit se relever, revenir, faire retour, donc, faisant jouer ce même « re » mis en scène significativement par le verbe relever. Mais, plus directement encore, les mots de la poète Innue indiquent la posture debout de la femme, de la femme qui est à la fois puissance et résurgence. Par la mise en relation de ces différents mots, l'autrice donne le ton à sa poésie en même temps que ses clés de lecture. Puis, le prologue se poursuit :

Je suis parce que je suis. Je dis je. Je sais donner la vie. Je suis féconde. Le poème entre en moi comme un amant. L'univers entre en mon corps afin de continuer le mouvement du cycle vital. Tout est cercle. La terre. Les bleuets et les abricots. Le poème est le mouvement qui féconde.
Je suis le poème de l'existence.
Je sens tout. Les mémoires. Les blessures. Je vois tout. Le choc de la dépossession. Prendre la parole pour soulager le fardeau. Le poids de la douleur. J'écris pour dire oui. À moi. Femme.
Forcer les portes du silence. Assurer la trace. Redonner vie aux ombres, aux enfants brisés, à la parole qui ne sait plus dire oui. Qui ne sait plus se tenir. Qui ne sait plus tenir parole. (Knapé Fontaine, 2016, p. 8)

Ici, Natasha Knapé Fontaine thématise et représente ce qu'est le sens même d'une relève littéraire autochtone qui ne doit pas être comprise comme l'avènement d'une nouvelle ère de production littéraire rompant avec les œuvres antérieures, mais plutôt comme un espace de ré-écriture et de re-création informée de l'histoire, des textes, des traumatismes, des blessures, des désirs aussi, de sorte à relever la parole, à lui redonner, à cette parole féminine, sa posture verticale, sa possibilité de tenir (en tant que) parole.

Et c'est là la singularité de l'écriture de Natasha Knapé Fontaine : puiser dans le trauma, le dire pour le guérir et parvenir, par cette expression même, à une parole nouvelle, souveraine, décolonisée, une parole désirante, une parole verticale. Dans ce contexte, la

notion de désir n'est pas à prendre dans son sens libidinal ou psychanalytique, c'est aux travaux de la chercheuse Unangax Eve Tuck et à ce qu'elle nomme une « méthodologie du désir » que je fais référence :

This framework, what I would come to call a framework of desire, is aided by Deleuze theorizing of desire [...]. This framework is intent on convoking loss and oppression, but also wisdom, hope, and *survivance* (Tuck 2009 ; Vizenor 1998). Anishinaabe scholar Gerald Vizenor tells us that our storytelling that emphasises survivance is an 'active repudiation of dominance, tragedy, and victimry' and these survivance stories 'are the creases of transmotion and sovereignty' (1998, p. 15).

A desire-based research framework recognizes and actively seeks out complexity in lives and communities. It dismisses one-dimensional analyses of people, communities, and tribes as flattened, derelict, and ruined. Desire-based research frameworks appreciate that all of us possess a : 'complex and oftentimes contradictory humanity and subjectivity that is never adequately glimpsed by viewing [one another] as victims or, on the other hand, as superhuman agents' (Gordon 1996, p. 4 ; Tuck 2009)³. (Tuck, 2010, p. 639. L'auteure souligne.)

Bien que Eve Tuck ne soit pas une chercheuse dans le domaine littéraire, ce qu'elle nous dit ici a tout à voir avec les possibilités ouvertes par la littérature. En effet, la littérature n'a pas à choisir, à prendre position, à binariser. Plutôt, elle complique, complexifie, nuance, contredit et c'est là sa grande force. Également, je veux pousser plus loin la relation entre la conceptualisation du désir chez Tuck et celle de la survivance chez Gerald Vizenor. Or, il apparaît important de noter que Eve Tuck établit déjà cette relation au cœur même de son

³ « Ce cadre, que j'ai nommé une méthodologie du désir, est aidé par la théorisation deleuzienne du désir (...). Un tel cadre vise à convoquer les notions de perte et d'oppression, mais aussi la sagesse ou le savoir, l'espoir et la survivance. L'intellectuel Anishinaabe Gerald Vizenor écrit que les récits qui mettent l'accent sur la survivance opèrent une "répudiation active de la domination, de la tragédie et de la victimisation" et ces récits de survivance "sont les lieux à travers lesquels l'on peut saisir la *transmotion* et la souveraineté". Une méthodologie fondée sur le désir reconnaît dès lors et cherche activement à mettre en lumière la complexité de la vie et des communautés. Elle rejette les analyses unidimensionnelles des individus et des communautés comme étant aplanies, abandonnées et ruinées. Les cadres de recherche fondés sur le désir reconnaissent que nous possédons tous : "une humanité et une subjectivité complexes et souvent contradictoires que l'on n'entrevoit jamais adéquatement en se considérant[les uns les autres] comme des victimes ou, d'autre part, comme des agents surhumains". » (Je traduis.)

texte. Ce qu'elle récupère de la pensée de Vizenor concerne l'idée précise que les récits de survivance s'incarnent dans une pratique de la souveraineté à même la narration et que par ces récits les sujets en présence refusent le statut de victimes au profit d'une prise en compte de leur pouvoir sur le sens de leurs récits, ce que Scott Richard Lyons nommait une *souveraineté rhétorique* (2010), un pouvoir qui s'écrit non seulement dans le moment présent, mais dans une temporalité du devenir qui s'enrichit de ce qui la précède : « desire is about longing, about a present that is enriched by both the past and the future » (Tuck, 2010, p. 644).

On lira en ce sens, c'est-à-dire en tant qu'écriture du désir et de la survivance, une écriture à cet effet nettement décolonisatrice, les vers suivants du slam « L'âme en tannage » de Natasha Kanapé Fontaine :

je ne suis pas une peau à vendre
une nation à suspendre sur le mur du salon
je te le dis tout de suite :
je ne resterai pas une crise d'oka
enfermée dans un livre d'histoire de toute façon.
et quand on me regardera
on regardera un peuple uni et *debout* fort de la force du tonnerre !
mes chants de paix seront la sève de ma survivance fière ! (Kanapé Fontaine,
cité par St-Amand, 2015, p. 1. Je souligne)

Dans ce passage, ce n'est plus seulement la femme qui se lève, mais le peuple Innu tout entier. Il se met debout afin de chanter sa survivance. De plus, dans la manière dont le texte se décline, le refus d'une histoire enfermée dans les traumatismes du passé — l'exemple de la crise d'Oka est parlant — et le désir de guérir le traumatisme pour accéder à la recreation, on peut lire les traces explicites d'une résurgence culturelle. Chez Manon Nolin, une autre écrivaine Innue dont le premier recueil de poésie, *Ma peau aime le Nord*, a été publié en 2016

aux éditions Hannenorak, l'écriture du traumatisme est également palpable, elle y est même centrale, mais il n'y a pas encore un levier de recréation identitaire et politique pleinement assumé, un mouvement vers la décolonisation qui ne pourra s'enclencher qu'une fois les torts dénoncés. Toutefois, écrire le traumatisme et les affres du colonialisme est déjà, chez l'autrice originaire de Mingan, le premier pas vers le rétablissement d'une posture verticale qui apparaît dans un poème en guise de demande, d'imploration adressée à la femme, l'ancêtre venue avant la poète :

tiens-toi
debout
va devant
lève-toi
guerrière
va d'un bon pas
un lien sacré nous unit
nous sommes
les femmes
sauvages (Nolin, 2016, p. 44)

Pour poursuivre la réflexion au sujet d'une parole féminine et qui plus est de femme Innue, le court texte « Ma parole rouge sang », publié en 2015 dans la revue *Relations* s'avère révélateur, notamment en ce qui concerne les langues Innue et française, voire la poésie qui agit, dans l'écriture de Natasha Kanapé Fontaine, elle, comme un véritable levier de décolonisation, puis de souveraineté identitaire, féminine, politique, mais aussi orale et mémorielle (Marcoux, 2017, p. 69). Retrouver sa langue maternelle après l'avoir désapprise dans l'enfance, c'est, pour la poète, « un moyen incontournable pour devenir une femme » (Kanapé Fontaine, 2015, p. 25). Et si le féminin est lié à la langue dans cette énonciation, à la langue Innue dans ce texte en langue française, c'est que la langue maternelle réapprise, permet, seule peut-être, d'envisager cette figure littéraire singulière et puissante de la femme-

debout. En effet, bien que cette figure se donne à lire en français, il faut être sensible à la manière dont le français porte en lui l'innu-aïmun, la langue du territoire, la langue de celles d'avant. La parole de la poète se relève ainsi dans l'utilisation qu'elle choisit de faire de la langue coloniale démontrant comment les deux langues sont intimement liées dans l'élaboration du geste poétique :

le français sera mon arme de déconstruction massive contre le colonialisme, cette attitude outrancière rencontrée au quotidien. Cette arme affinera ma pensée, agrandira ma mémoire, elle émancipera mes opinions et ma parole. [...] La langue française sera mon arme de reconstruction massive. Ma parole aura la couleur de mon sang. (Kanapé Fontaine, 2015, p. 25)

Suivant cette disposition, on peut comprendre le travail de Natasha Kanapé Fontaine comme une littérature de la survivance. Dans *Manifest Manners* (1994), puis plus récemment dans *Native Liberty* (2008) le chercheur Anishinaabe Gerald Vizenor aborde ce qu'il a été parmi les premiers à définir comme une pratique de la survivance dont les actes se situent à même les ruines de la représentation coloniale (1994, p. 3), ce que l'on peut également nommer une archive coloniale. La survivance vise dès lors à faire advenir une littérature qui résiste à la dominance, à l'hégémonie répandue par le colonialisme en Amérique du Nord en fait. « Redonner vie aux ombres », pour reprendre les mots de Natasha Kanapé Fontaine cités plus haut, implique un geste de recréation, une renaissance, voire une relève, mais c'est surtout une manière de témoigner de la présence d'une continuité culturelle au contraire des seules ruines coloniales qui, elles, postulent l'effacement et l'absence de toute culture autochtone et avec elle de tout corps autochtone, puis de ses possibilités signifiantes. Pour Natasha Kanapé Fontaine, mais aussi pour Leanne Betasamosake Simpson, il y a une volonté de replacer le corps sur le territoire (réel comme imaginaire), dès lors d'écrire la présence comme

résurgence. Le travail sur le langage permet, de plus, d'envisager avec acuité la résurgence au féminin : Une déconstruction, puis une reconstruction du sujet féminin, de la femme-debout en relation avec le territoire. Et si j'insiste sur la constitution d'un sujet féminin, d'une résurgence autochtone particulièrement féminine, c'est à la fois pour des raisons matérielles qui concernent la présence fulgurante des femmes autochtones dans le champ littéraire actuel, mais aussi pour montrer comment, en assumant cette posture debout, en replaçant le corps féminin sur le territoire littéraire, les autrices opèrent une véritable critique de la colonisation et de ses violences genrées. En effet, la colonisation s'est faite sur le corps féminin. Les femmes autochtones ont été désubjectivisées et déshumanisées (Maracle, 1996) dans une rhétorique et un agir coloniaux. Une colonisation qui, de surcroît, doit être envisagée dans ses aspects hétéropatriarcaux (Smith, 2011). Ainsi, par l'écriture littéraire, les femmes autochtones font acte de résistance dans un mouvement de re-féminisation et de décolonisation.

Or, et pour revenir aux textes, cette figure de la femme qui se relève dans la poésie n'est pas exclusive à la poète originaire de Pessamit, on la retrouve aussi chez Manon Nolin comme on l'a vu, mais j'y vois là plus encore une figure récurrente et absolument significative de la poésie Innue en général dès lors qu'elle se donne à lire comme un tissu conceptuel à déplier pour en donner à voir et à comprendre les différents pans. Chez Marie-Andrée Gill, la femme-poète se dresse elle aussi. Elle le fait toutefois tranquillement, lentement⁴ dans un mouvement au ralenti qui est propre à son expression poétique, ce que

⁴ Ici, je reprends des éléments discutés lors d'une conférence de Marie-Andrée Gill au 7^{ième} Salon du livre des Premières Nations présenté à Québec en novembre 2018. L'autrice se questionnait sur ce que cela signifie que de se lever calmement au contraire d'un mouvement militant ou activiste.

Jonathan Lamy, dans sa préface à *Béante*, qualifie « [d'une] esthétique de l'audace décomplexée » (Lamy, 2015, p. 9). En effet, alors que le sujet féminin chez Natasha Kanapé Fontaine se relève avec puissance, parfois accompagné du retentissement du tonnerre, dans un mouvement très souvent de revendication politique — en témoigne notamment ses slams territoriaux et *Manifeste Assi*, son recueil sans doute le plus engagé rédigé en droite filiation avec le mouvement militant *Idle no more* — ce que je nommerai une poétique de la relève est plus subtile dans la poésie de Marie-Andrée Gill. D'une subtilité dans ses liens à l'élément liquide, à la rivière, calme et dont les dessous s'agitent, affichant leur mouvement par de légères secousses à la surface. Une rivière si souvent mise en scène dans l'écriture de Marie-Andrée Gill.

Maintenir la posture

Ne s'exprimant pas à travers une plume revendicatrice, mais plutôt donnant à lire une écriture du quotidien — des jeux de langage inspirés des paroles d'enfants par exemple, comme dans *Béante* — Marie-Andrée Gill m'apparaît être de ces écrivaines qui assurent le maintien de la posture verticale. Si la femme se relève au sein de l'écriture, elle reste, chez Gill dans cette position dans la mesure où l'écriture, justement, ne se fait pas militante, mais inscription du désir, lieu de son élaboration à même la quotidienneté. Le désir, je le définis ici dans ses rapports à la verticalité et, ce faisant, je construis mon argumentation à partir des travaux de Eve Tuck cité en début d'article, mais aussi de la représentation visuelle du désir dans la création artistique de l'artiste Anishinaabe Nadia Myre. En effet, l'œuvre *Wood of Desire* de Myre présente une installation faite de bout de bois dressés à la verticale et tous reliés par un mince fil rouge, dans un effort communautaire, en une solidarité manifeste dont la posture debout est nécessaire, certes, mais justement rendue possible par la collaboration avec les

autres êtres humains, avec les éléments naturels également, ici le bois. À cet effet, on peut voir les concepts de désir, de survivance et de résurgence comme étant liés dans leur volonté de donner à entendre les voix de sujets pleinement décolonisés, de sujets individuels et de sujets collectifs tout à la fois.

Le travail poétique que poursuit Marie-Andrée Gill avec son recueil paru en 2015 permet subséquemment de déployer le cadre conceptuel mobilisé ici dans ses liens fondamentaux au corps et à la langue, à une langue littéraire qui se fait corps de désir et désir du corps tout à la fois. Un rapport au désir qui, dans la poésie de Marie-Andrée Gill, s'incarne aussi dans ses aspects féminins, voire maternels. Pour reprendre les mots de Kateri Akiwensie Damm, le désir serait alors créatif et procréatif (2016, p. 394). L'agentivité du désir tel qu'il se met en scène chez Marie-Andrée Gill est en effet liée à son agentivité de femme et de mère tel que la poète Ilnue le revendique dans une entrevue qu'elle accorde à David Sioui pour le journal de Wendake *La griffe du Carcajou* : « Je suis ilnue, je suis québécoise, je suis une femme, une mère et je suis plein d'autres choses » (Lamy, 2013, p. 37) . Avec cette affirmation où le *Je* se répète et se dresse dans une prise de position subjective forte, Marie-Andrée Gill refuse l'étiquette unique et sa poésie met cela en scène, en mots, en corps et en affects.

En ce sens, il y a dans *Framer* un corps, un corps pluriel matérialisé dans la langue de l'écriture, corps et langue coïncidant, dans le travail de la poète, avec le territoire liquide formé par la rivière, une rivière réelle, mais une rivière imaginaire surtout, faite des mots de sa poésie, de ses mots à *elle*. Apparaît à cet effet une véritable relation entre la langue, le texte et le corps dans la poésie. Relation qui se tisse par le recours à la figure de la ouananiche. J'ajouterais de plus, et en reprenant certains éléments d'analyse de l'article « Bodies,

Sovereignty, and Desire : Aboriginal Women's Writing of Québec » de Sarah Henzi, un article qui couvre la production littéraire de plusieurs autres écrivaines, qu'il y a, dans la performance poétique à l'œuvre dans l'écriture de Marie-Andrée Gill, une forme « d'intervention du corps qui explore l'intersection entre le texte et la sensualité » (Henzi, 2015, p. 86. traduction libre.).

La lectrice qui entre dans le texte se voit happée, dès les premières pages, par une proposition poétique forte, celle de « frayer / à même la cicatrice / frayer » (Gill, 2015, p. 9) et par la nécessité d'entrer dans ce texte lentement, sans ses chaussures peut-être⁵, pour ne pas risquer, précisément, de rouvrir la cicatrice. Celle qui se fait rupture et suture tout à la fois. La cicatrice est en effet un témoignage du passé, une inscription sur le corps d'une mémoire douloureuse ; elle est l'interstice à l'intérieur duquel nous convie la poète. Elle nous y convie, de surcroît, à l'aide d'un guide métaphorique qui agit comme une suture dans le texte, mais aussi entre le texte et le corps, entre le texte et la rivière de manière à ce que les deux se confondent dans l'espace poétique liquéfié. La ouananiche est ainsi convoquée dans de petits intermèdes entre les différentes sections du recueil de poésie. Le poisson dont le nom, « en ilnu [...] signifie : "Celui qui se trouve partout" ou "le petit égaré" » (Gill, 2015, p. 11), est une figure qui remonte le courant de la rivière textuelle, guide le lecteur de cicatrice en cicatrice. La manière dont le texte requiert la signification du mot, en Ilnu, donne d'ailleurs à lire une présence de la langue, un désir de la langue dans l'écriture alors que cette dernière ne se matérialise pas dans le grain du texte. Par cette non-coïncidence des langues, le texte revêt un caractère fondamentalement intermédiaire qui correspond à la fraie, c'est-à-dire à la

⁵ Je paraphrase ici le titre d'un recueil de Natasha Kanapé Fontaine, *N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures*, paru en 2012 aux éditions Mémoire d'encrier.

ponte des œufs de poisson. Mais le mot « fraie » est aussi lié au verbe frayer du titre en ce qu'il implique un mouvement, un déplacement dans un espace exigü. C'est donc une manière pour la langue Innu de se frayer un chemin à même la langue française, à ses côtés, comme en une marche, côte à côte. Se frayer un chemin dans le texte, dans la vie, dans la langue et à la croisée des langues, dans un entre-deux poétique qui fait converger, à même l'écriture, les imaginaires Innu et québécois et, de ce fait, le geste de frayer remet en cause l'hégémonie des identités dans un acte de souveraineté et de désir.

Alors que le recueil ne présente à peu près aucune mention explicite d'une langue autochtone, cette dernière se retrouve pourtant partout dans le tissu textuel, dans l'énonciation comme dans les figures fantomales décrites, dans « les fantômes restés collés / sur la tempête de nos corps » (Gill, 2015, p. 19), dans un propos qui revient, fait retour, surgit et survit en se dressant, tel le désir pleinement réclamé (on se souvient des bâtons dressés dans l'œuvre *Wood of Desire* de Nadia Myre). La fraie, le fait de frayer, c'est donc aussi, pour reprendre l'expression de Marie-Andrée Gill dans une entrevue qu'elle accorde à la revue numérique *Le crachoir de Flaubert* en 2016, « occuper le territoire de la langue » (Gill, 2016). L'occuper, l'habiter dans et par le langage, dans et par le corps, dans un mouvement du temps également, c'est « lécher la surface de l'eau avec la langue que je / ne parle pas » (Gill, 2015, p. 24). Ces vers dévoilent une relation intime et même sensuelle entre la langue autochtone et la langue comme organe physiologique et permet d'entrevoir un devenir corps de la langue dans la poésie et donc une possibilité physique pour la langue de se lever, de prendre et de maintenir la posture verticale du corps. Devenir corps du lac également, car « le lac gruge un peu plus le ciment les gencives en sang » (Gill, 2015, p. 14). C'est de manière inversée que se travaille le rapport entre le corps, la langue et l'eau ici. Le lac devient,

lui aussi, corps, il se matérialise dans des gencives en sang qui évoque, encore une fois, une forme d'intimité, de violence également, mais surtout de sensualité « comme ce premier french sur le rempart » (Gill, 2015, p. 14).

À ce lien entre la langue et l'élément liquide s'ajoute, dans les pages qui suivent, le vers suivant : « une seule chose tempère : l'eau douce » (Gill, 2015, p. 26). Comme si l'eau sur la langue pouvait tempérer, donner une autre forme, apaiser et réparer le sentiment d'une langue non parlée, spoliée, d'une langue léchant la surface de l'eau dans une proximité toute corporelle. À propos de l'écriture de Marie-Andrée Gill, l'on peut ainsi constater une résonnance et une résurgence de la langue, la mise en réseau et en écho dans le texte d'un champ sémantique lié à la langue et dont la figure de l'eau se fait lien, suture, cicatrice à même l'écriture.

Avec le désir inscrit dans le corps, devenant corps, un corps liquide, la temporalité du désir performée dans la poésie est aussi temps de la résurgence, tout entier tourné vers le futur, mais s'enrichissant du passé (Tuck, 2010, p. 644 ; Simpson, 2018, p. 120). La poésie est en ce sens le lieu où s'écrit et se corporalise le désir dans ses liens à l'avenir, à ce qui est encore à venir. *Fruiter* s'ouvre en effet sur les mots suivants : « Nous autres les probables/les lendemains/les restes de cœur-muscle/et de terre noire/Nous autres en un mot : /territoire » (Gill, 2015, p. 7). Ces mots inscrivent la communauté dans une perspective du lendemain et de ses possibilités, mais en marquant cette temporalité d'un reste. Plus loin, on peut lire les vers suivants : « comment prédire autre chose/que des miracles croches/de toute façon » (Gill, 2015, p. 24). Nous sommes là confrontés à une impossibilité d'envisager le futur comme un espace de re-création identitaire, de réappropriation. Le futur, dans ce passage, s'ancre dans le passé sans le transcender. C'est plutôt dans un passage ultime que l'on voit

poindre le désir d'un passé à reconstruire au futur : « Au milieu de la trajectoire/du bleu-gris des yeux du lac presque calé/il y a notre rêve : *une femme debout*/de tous ces hivers-mondes/accumulés dans la glace à refaire » (Gill, 2015 , p. 75. Je souligne.). Le rêve est ici associé à l'acte de refaire, mais surtout à une posture revendiquée et assumée poétiquement, celle de la femme debout, de la femme qui résiste dans le langage au passé, qui l'assimile pour en faire l'objet d'une création, d'une procréation poétique nouvelle. Or, cet énoncé, je crois qu'il convient de le penser dans une forme performative en ce sens où l'énonciation devient l'accomplissement du désir, sa manifestation dans le texte. Performativité et poésie composent alors un couple indissociable. Lorsque la poète écrit « la femme debout », cette dernière, sujet même de l'écriture, se lève au cœur de la poésie, au cœur de l'écriture.

Marcher vers l'avant

Debout, la femme et avec elle la langue et la poésie se forment, en quelque sorte, comme les métaphores du sujet féminin, se mettent en marche et enclenchent un mouvement vers le futur décrit dans le recueil *Frayeur* de Marie-Andrée Gill. Marcher vers l'avant est, dans cette perspective, un mouvement spatial et temporel tout à la fois les deux paradigmes se joignant à travers la trajectoire même d'une marche millénaire sur le territoire. À partir de la conjonction du temps et de l'espace, l'on peut, en outre, appréhender la notion de résurgence, puis l'idée d'une transmission transgénérationnelle qui y est sous-jacente, proposée dans cet article comme une alternative à la notion trop réductrice d'émergence littéraire. La marche est ainsi un mouvement vers le futur, mais en même temps tourné vers le passé ce qui fait en sorte que les deux temporalités se télescopent et s'aplanissent à même l'écriture et donne à penser, avec une acuité renouvelée, les termes d'une poétique de la relève en ce sens que l'acte de se relever implique une chute préalable, une attache nécessairement au passé, mais

dont le futur se fait lieu de resymbolisation, de réinterprétation et, particulièrement de recreation. Dans un article qu'elle consacre entièrement à la littérature autochtone dans le contexte francophone du Québec, Michèle Lacombe utilise la métaphore de la marche comme une manière d'aborder les « continuous and discontinuous movement between ancestral understandings based in Indigenous languages and cultures and the coexistence of such knowledge with European languages and urban cultures⁶ » (Lacombe, 2014, p. 159). Michèle Lacombe abordera ainsi la marche dans ses aspects formels, comme la métaphore par excellence du mouvement poétique. Elle écrit :

Words that walk — whether in referential, metaphorical, translated, spoken, or dialogical language — point in a number of different directions that are more or less accessible to the reader, depending on her or his experiences and language skills. Indigenous poetics allows for a wide range of linguistic, formal and rhetorical strategies, realigning the contemporary poetic voice with older forms of storytelling. For me, the rhythms of the poetic foot, sometimes moccasined and sometimes not — rhythms associated with the heartbeat, with human breath, and with dancing in Indigenous and other languages — are embodied in “words that walk”⁷. (Lacombe, 2014, p. 160).

À la suite de l'analyse proposée des poèmes de Marie-Andrée Gill, cette proposition selon laquelle les mots se matérialisent, se corporalisent dans et par le mouvement de la marche m'apparaît absolument intéressante et surtout une manière originale de réfléchir à ce que peut

⁶ « [...] les mouvements continus et discontinus entre les savoirs ancestraux ancrés à même les langues et les cultures autochtones et la coexistence de ce savoir avec les langues européennes et les cultures urbaines. » (Je traduis.)

⁷ « Les mots qui marchent - que ce soit en langage référentiel, métaphorique, en traduction, en parole ou en dialogue — pointent dans différentes directions qui sont plus ou moins accessibles au lecteur, selon ses expériences et ses compétences linguistiques. La poétique autochtone offre un large éventail de stratégies linguistiques, formelles et rhétoriques, réalignant la voix poétique contemporaine avec les formes narratives plus anciennes. Pour moi, les rythmes du pied poétique, tantôt chaussé de mocassins, tantôt non — des rythmes associés au battement du cœur, au souffle humain, à la danse dont les mouvements se dessinent dans les langues autochtones et dans d'autres langages — se matérialise dans des "mots qui se mettent en marche". » (Je traduis.)

signifier *se relever* en poésie en ce sens que le corps est nécessairement impliqué dans cette action, dans le redressement. Par ailleurs, les expressions de l'espace et du temps incarnées dans la marche qui devient lieu de leur mise en scène à même le corps, les rassemblant en un geste singulier, se manifestent avec éloquence dans la poésie de Joséphine Bacon. Dans son premier recueil de poésie, *Bâtons à message/Tshissinuatshtakana*, on peut lire la marche comme une pratique transmise de génération en génération et dont l'écriture transpose les significations :

Les anciens
marchaient sans cesse

ils tiraient leurs traîneaux
sur la neige
et quand elle fondait,
ils naviguaient.

J'ai perdu la trace
de leur passage
vers la terre dénudée

sans guide
pour m'orienter. (Bacon, 2009, p. 22)

Alors que ce poème décrit la difficulté de transmettre l'héritage lorsque les traces sont disparues, recouvertes par l'histoire coloniale, le poème placé en conclusion du prologue de *Bâtons à message/Tshissinuatshtakana* propose une ouverture quant à la possibilité de transmettre avec ce même mouvement des pas :

Accompagne-moi pour faire marcher la
parole,
la parole voyage là où nous sommes,
suivons les pistes des ancêtres pour ne pas nous égarer,
parlons-nous... (Bacon, 2009, p. 8)

Lorsque la poète invite à suivre les pas des ancêtres, elle invite à marcher à même les traces matérielles du passé, mais à le faire en avançant, en se déplaçant, par le truchement des pas et de la parole (poétique), vers ce qui reste encore à venir. Le rapport transgénérationnel impliquant un héritage dont le sens se fait au présent et au futur, un legs qui est, chez Bacon, legs culturel, legs de la langue, de la littérature. La voix de Joséphine Bacon, dans le paysage littéraire autochtone du Québec résonne en effet comme une source de transmission dans la poésie des générations qui la suivent. À cet effet, Natasha Kanapé Fontaine dira de son amie et mentor « qu'elle décide plutôt de prendre la voix de celle qui guide, de celle qui tend la main, de celle qui transmet la philosophie des ancêtres » (Tardif, 2018). La jeune poète Innue insiste sur cette place singulière qu'occupe son aînée qui est reconnue comme une passeuse d'histoires, celle qui raconte, celle qui transmet, qui laisse en suspens en prévision de celles qui viendront après elle, la femme dont le « dos ressemble/à une montagne sacrée,/courbée d'avoir aimé/tant de fois » (Bacon, 2009, p. 64). Si l'écriture de Joséphine Bacon prend part à ce mouvement d'une relève littéraire, ou plutôt si elle met en place les éléments d'une poétique de la relève telle que je l'ai décrite jusqu'à présent, c'est toujours en direction de celles qui viendront, de celles qui se relèveront à leur tour pour reprendre la posture qui est déjà celle de l'enfant dans le *takanukan*⁸ :

« Quand un enfant vient au monde, il est déjà debout », me disait hier mon amie Joséphine Bacon.

Dans le territoire, les femmes accouchaient et repartaient dès le lendemain, le nouveau-né tenu bien droit par le *takanukan* sur leur dos. Elles continuaient à marcher avec le clan contre le vent vers le nord, ou vers *unipek^u*, la mer; c'est là que les familles se retrouvaient pendant l'été pour laisser se reposer les animaux de l'intérieur des terres. En quatre saisons, les Innus effectuaient un immense aller-retour entre les rives du Saint-Laurent et la Baie d'Ungava.

⁸ Le *takanukan* est le porte-bébé traditionnel utilisé par les Innus.

Joséphine est née en chemin comme tous les Innus avant elle, jusqu'à elle. Au début des années cinquante, alors qu'elle entrait dans l'enfance, le rythme millénaire de la marche était en train de se briser. Les Innus subissaient alors une transition douloureuse. On venait leur enlever leurs enfants afin de les élever à leur place dans les pensionnats catholiques. (Morali, dans Bacon, 2009, p. 133)

La poète, initiée à la marche millénaire dès l'enfance, mais confrontée aux conséquences du colonialisme également, porte ainsi en elle les souvenirs et ce sont ces traces mémorielles qu'elle communique aux générations d'écrivaines qui lui succèdent. La poésie de Joséphine Bacon se met en marche, bien droite. La femme au dos courbée avance sur le territoire des mots et se relève au cœur de l'écriture. Par ce geste, cette marche scripturaire, la poète travaille à la réalisation d'une résurgence culturelle et littéraire.

Repenser le concept de résurgence avec la langue et la littérature Innue

En conclusion, j'aimerais lier ensemble les différents concepts mobilisés tout au long de la réflexion à travers la lecture et l'analyse de la poésie Innue contemporaine, ainsi ceux de survivance, de désir, de résurgence et de relève, les tisser à partir d'un verbe en langue Innue. En réfléchissant ainsi à « la langue comme méthode » tel que nous y enjoint Leanne Betasamosake Simpson à laquelle je reviens maintenant, et sur la manière dont l'autrice aborde le concept de résurgence, le travail des écrivaines Innues m'apparaît être lié à l'action promue par le verbe *unikapau*. Selon le dictionnaire Innu/Français dont la ressource grammaticale est source d'information primordiale pour la recherche en littérature autochtone, *unikapau* signifie *se relever*, mais plus spécifiquement, il faut comprendre ce mot de la manière suivante : « il (humain) se met debout, se relève; il (ours) se dresse sur ses pattes d'en arrière ». Cette utilisation du verbe animé et transitif décrit bien la poétique à

l'œuvre dans la littérature Innue contemporaine. Le *unikapau* en tant que stratégie littéraire insiste de ce fait sur la faculté de se relever, de se remettre debout, une faculté que possèdent à la fois l'humain et l'animal, mais qui se transpose, chez les autrices étudiées ici, dans la poésie. C'est en effet la poésie qui opère ce mouvement. De la même manière que Michèle Lacombe aborde la marche en tant que métaphore de l'écriture, mais surtout avec sa proposition de voir l'incarnation de la marche et donc sa matérialisation corporelle dans les mots des poètes, je propose ici que l'écriture des femmes Innues met en œuvre une véritable poétique de la relève dont le verbe *unikapau* nous donne à comprendre pleinement la signification. Pleinement, c'est-à-dire en embrassant les possibilités du mouvement, de l'action, de son agentivité. Si la femme se relève dans l'écriture, elle le fait par choix, elle le fait pour décoloniser, elle donne à lire sa force, sa *puissance*, sa *résurgence*. Mais ce n'est pas seule qu'elle se dresse sur ses jambes, elle le fait accompagné des femmes qui sont venues avant elle et de toutes celles qui viendront après, de celles qui ont marché et qui marcheront, de celles qui ont écrit et qui écriront (avec) le territoire.

Bibliographie

AKIWENSIE-DAMM, Kateri (2016), « Erotica, Indigenous style », dans Morra, Linda M., & Reder, Deanna (dir.), *Learn, teach, challenge: approaching indigenous literatures*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.

BACON, Joséphine (2009), *Bâtons à message/Tshissinuatshtakana*, Montréal, Mémoire d'encrier.

CARON, Jean-François (2012), « La Plume autochtone/émergence d'une littérature », *Lettres Québécoises*, vol. 147, p. 12–15.

COULTHARD, Glen Sean (2014), *Red skin, white masks: rejecting the colonial politics of recognition*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

COULTHARD, Glen Sean (2018), *Peau rouge, masques blancs: contre la politique coloniale de la reconnaissance*, Montréal, Lux Éditeur.

GILL, Marie-Andrée (2012), *Béante*. Chicoutimi, Peuplade.

GILL, Marie-Andrée (2015), *Frayeur*. Chicoutimi, La Peuplade.

HENZI, Sarah (2015), « Bodies, Sovereignities, and Desire: Aboriginal Women's Writing of Québec », *Québec Studies*, vol. 59, p.85–106.

Innu-aimun.ca: language resources for Innu: Words, Consulté 15 janvier 2019, à l'adresse <http://dictionnaire.innu-aimun.ca/Words>

JUSTICE, Daniel Heath (2018), *Why Indigenous Literatures Matter*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.

KANAPE FONTAINE, Natasha (2012), *N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures*, Montréal, Mémoire d'encrier.

KANAPE FONTAINE, Natasha (2014), *Manifeste Assi*. Montréal, Mémoire d'encrier.

KANAPE FONTAINE, Natasha (2015), « Ma parole rouge sang », *Relations*, n° 77), p. 24–25.

KANAPE FONTAINE, Natasha (2016), *Bleuets et abricots*. Montréal, Mémoire d'encrier.

KANAPE FONTAINE, Natasha (2018), *Nanimissuat/Île-tonnerre*. Montréal, Mémoire d'encrier.

LACOMBE, Michèle (2014), « “Pimuteuat/Ils marchent/They Walk”: A few observations on Indigenous poetry and poetics in French », dans Neal McLeod (dir.), *Indigenous Poetics in Canada*. Wilfrid Laurier Univ. Press.

LAMY, Jonathan. (2013), « Quand la poésie amérindienne réinvente l'image de l'Indien », *Temps Zéro*, n° 7.

LINCOLN, Kenneth (1985), *Native American Renaissance*, Univ of California Press.

LYONS, Scott Richards (2000), « Rhetorical Sovereignty: What Do American Indians Want from Writing? », *College Composition and Communication*, 51(3), p.447–68.

MARCOUX, Gabrielle (2017), « L'Âme en tannage de Natasha Kanapé Fontaine: Souveraineté orale, territoriale et mémorielle », *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, vol. 44, n°1, p.68–81.

MARACLE, Lee (1996), *I am Woman : A Native Perspective on Sociology and Feminism*, Press Gang.

MORALI, Laure (2009), « Postface », *Bâtons à message/Tshissinuutshitakana*, Montréal, Mémoire d'encrier.

NOLIN, Manon (2016), *Ma peau aime le Nord*, Wendake, Hannenorak.

SIMPSON, Leanne Betamosake (2011), *Dancing on our turtle's back: stories of Nishnaabeg re-creation, resurgence and a new emergence*, Winnipeg, Arbeiter Ring Publishing.

SIMPSON, Leanne Betamosake (2018), *Danser sur le dos de notre tortue :La nouvelle émergence des Nishnaabeg*, Montréal, Nota Bene, « Varia ».

SMITH, Andrea (2011), « Queer Theory and Native Studies : The Heteronormativity of Settler Colonialism », dans Qwo-Li Driskill, Chris Finley, Brian Joseph Gilley, and Scott Lauria Morgensen (ed.) *Queer Indigeneous Studies*, Tucson, The University of Arizona Press.

ST-AMAND, Isabelle (2015), *La crise d'Oka en récits: territoire, cinéma et littérature*. Québec, Presses de l'Université Laval.

TARDIF, Dominic (8 septembre 2018), « La lumière de Joséphine Bacon », *Le Devoir*.

TUCK, Eve (2009), « Suspending Damage: A Letter to Communities », *Harvard Educational Review*, vol.79 n° 3, p. 409–428.

TUCK, Eve (2010). « Breaking up with Deleuze: Desire and Valuing the Irreconcilable », *International Journal of Qualitative Studies in Education (QSE)*, vol. 23, n°5, p.635–650.

VIZENOR, Gerald (1994), *Manifest manners: Postindian warriors of survivance*. Wesleyan University Press.

VIZENOR, Gerald (2009), *Native liberty: natural reason and cultural survivance*. Lincoln, University of Nebraska Press.

Résumé

Depuis le début des années 2000, les écrivaines Innues se positionnent à l'avant-scène de la production littéraire du Québec. La littérature Innue est dès lors considérée comme prenant part à une véritable « émergence » littéraire. Cet article propose d'étudier les textes de plusieurs autrices de manière à en dégager un cadre conceptuel critique et ainsi réviser l'idée

d'une émergence littéraire qui est inappropriée. Plutôt que de parler d'émergence, cet article propose une réflexion au sujet de la résurgence littéraire et culturelle et de ce qui se présente comme une *poétique de la relève* chez les écrivaines Innues contemporaines.

Abstract

Since the early 2000s, Innu women's writers have been at the forefront of Quebec's literary production. Innu literature is therefore considered to be part of a literary «emergence». This paper proposes to study the texts of several women's authors in order to identify a critical conceptual framework and thus revise the idea of an inappropriate literary emergence. Rather than talking about emergence, this article proposes a reflection on the literary and cultural resurgence and what can be thought of as a *poetics of redress*.

Notice biobibliographique

Marie-Eve Bradette est candidate au doctorat en littérature comparée à l'Université de Montréal. Dans sa thèse, elle aborde les théories et les épistémologies autochtones du langage avec les littératures autochtones contemporaines. En 2018, son article « Langue française ou langue autochtone ? Écriture et identité culturelle dans les littératures des Premières Nations » a été publié dans un numéro consacré à « La notion d'autochtonie » de la revue *Captures*. Elle est, en outre, l'autrice de compte-rendus pour la revue *Canadian Literature* et la responsable du comité scientifique de la revue de recherche interdisciplinaire en textes et médias *Post-Scriptum*. Elle a également présenté ses recherches sur les littératures autochtones dans le cadre de nombreux colloques, notamment dans le cadre du congrès annuel de l'ILSA (conjointement avec l'APFUCC à Regina en 2018, et en 2019 à Vancouver), de l'APLAQA en Nouvelle-Écosse (2018), ainsi que dans le cadre du 7e Salon du livre des Premières Nations, à Québec (2018).

Les lignes de désir de Chloé Savoie-Bernard et de Marilou Craft : féminisme rabat-joie et travail de la diversité dans la littérature québécoise

Joëlle Papillon

Université McMaster

Dans « Une féministe au carnaval », publié dans *La Théorie, un dimanche* (1988), l'écrivaine anglo-montréalaise Gail Scott réfléchit entre autres au mariage pas si simple entre féminisme et écriture. Pour mettre en lumière ce qu'elle considère être un problème, elle dédouble sa posture d'autrice en « la féministe » et « l'écrivaine », deux figures aux désirs différents : la féministe souhaite la création de modèles positifs (des femmes puissantes), tandis que l'écrivaine tient à sa liberté d'explorer l'humaine dans la lumière

comme dans la noirceur (p. 50). Bien que parcourir les zones d'ombre lui apparaisse un danger en contexte féministe, l'écrivaine de Scott se décrit comme « [p]oussée par son désir d'aller au-delà de l'image presque trop parfaite de la "femme forte" d'une certaine fiction féministe », et souhaite plutôt « explorer les ténèbres » (p. 51, 52). À mon sens, nombre d'autrices québécoises contemporaines – de Nelly Arcan à Pattie O'Green, en passant par Audrée Wilhelmy et Marie Darsigny – suivent ce chemin « risqué », qu'elles se réclament ou non du féminisme, et proposent des personnages féminins ambigus, malmenés, souffrants, défaits, « tragiques ».

Dans le cadre de cet article, j'analyserai l'œuvre de deux écrivaines féministes de la relève qui, répondant à l'appel de Scott une trentaine d'années plus tard, nous offrent des « héroïnes¹ » qui explorent le sombre et se présentent en pièces détachées. En résistance à l'invisibilisation persistante du travail des femmes racisées, j'ai voulu mettre en valeur l'œuvre de deux autrices noires montréalaises², Chloé Savoie-Bernard et Marilou Craft. Toutes deux mettent en scène des jeunes femmes qui, devant se définir dans un milieu plutôt hostile aux femmes – et particulièrement aux femmes noires –, développent des stratégies pour contester et détruire les normes sexistes et racistes qui leur assignaient une

¹ Il s'agit du terme employé par Scott dans « Une féministe au carnaval », ainsi que dans son roman *Heroïne* (1987) paru plus ou moins en même temps que *La Théorie, un dimanche*. Le mot insiste sur la centralité du personnage féminin dans sa propre histoire, sa propre expérience du monde.

² Je tiens à reconnaître qu'en tant que femme blanche je n'ai pas été exposée personnellement à l'expérience violente du racisme. La réflexion de Peggy McIntosh (1988) sur le privilège blanc est toujours éminemment actuelle, et m'a aidée à réfléchir à ma positionnalité; on peut en consulter une adaptation française sur le site *État d'exception* (2017). URL : <https://www.etatdexception.net/peggy-mcintosh-quest-ce-que-le-privilege-blanc/>. Les deux autrices dont j'étudie les œuvres dans cet article n'ont pas bénéficié d'un tel privilège et évoquent diversement le rôle de la race dans leur expérience du monde. Quarante ans plus tard, les mots d'Audre Lorde résonnent toujours aussi fort lorsqu'elle critique le mutisme des féministes blanches en réfutant l'argument selon lequel celles-ci ne seraient pas directement concernées par la situation des femmes noires. Selon l'écrivaine afro-américaine, les féministes blanches tendent à se cacher derrière leur ignorance des œuvres et des expériences des femmes noires pour se désengager, ce qui a pour effet d'accentuer la marginalisation de celles-ci. Lorde nous exhorte à nous informer et à nous engager (2007 [1979], p. 113), ce que j'ai cherché à faire ici.

place muette et invisible. Leurs œuvres tracent des « lignes de désir³ » ouvrant des chemins de traverse hors des sentiers habituels : et si on plaçait les œuvres de femmes racisées au centre de la littérature québécoise actuelle et non dans ses marges, quel portrait en obtiendrait-on? Mais avant de découvrir leurs textes, il convient de présenter succinctement la pensée de Sara Ahmed, qui a accompagné ma propre réflexion.

Tuer la joie des autres

Ahmed est une féministe queer de couleur basée à Londres, qui réfléchit d'un point de vue intersectionnel au sexisme, au racisme et à l'homophobie. Au fil de son œuvre, elle a développé une figure marquante, la *feminist killjoy*, qu'on a parfois traduite par « féministe rabat-joie⁴ ». Dans *Living a Feminist Life* (2017), Ahmed explique que cette figure part d'une accusation antiféministe; elle évoque un souper familial où tout le monde parle de façon appréciative du film *Kramer vs. Kramer* alors qu'elle s'inquiète que le film diabolise le personnage de la mère⁵. Immédiatement, tous se retournent contre elle et l'accusent d'avoir encore gâché un repas de famille avec son féminisme rabat-joie (p. 39). Ahmed investit cette figure en y reconnaissant une posture féministe : interrompre des joies patriarcales pour faire apparaître comment elles sont problématiques et blessantes, comment elles soutiennent insidieusement la société hétérosexiste et raciste qui est la nôtre.

³ Je reprends l'expression *desire lines* de Sara Ahmed (2017, p. 15), qui elle-même l'emprunte au champ de l'urbanisme; Ahmed l'utilise pour désigner les pistes qu'elle souhaite dégager à l'aide d'ouvrages théoriques féministes et antiracistes qui nous engagent sur des chemins inédits.

⁴ C'est le terme retenu par Madeleine Stratford pour sa traduction de *Notes From a Feminist Killjoy* d'Erin Wunker (2016), paru en 2018 sous le titre *Carnets d'une féministe rabat-joie* aux Presses de l'Université de Montréal. Wunker s'inspire fortement d'Ahed.

⁵ *Kramer vs. Kramer* est un film réalisé par Robert Benton en 1979, qui relate le divorce entre Ted (Dustin Hoffman) et Joanna Kramer (Meryl Streep), et l'effet de celui-ci sur leur jeune fils Billy (Justin Henry). Les spectateurs et spectatrices sont amenés à éprouver de l'empathie pour Ted et Billy, tandis que Joanna est présentée comme égoïste.

Parce que la féministe rabat-joie provoque une interruption (d'un souper de famille, d'une réunion, d'un discours, d'une conversation), elle bloque le cours habituel des choses et devient un irritant. Ahmed affirme qu'agir en tant que féministe rabat-joie tend à nous isoler (de notre famille, de nos collègues, de nos ami.es) puisqu'en faisant voir le racisme ou le sexisme d'une situation, la féministe rabat-joie en vient à avoir l'air de créer le problème :

[W]hen you name something as sexist or racist you are making that thing more tangible so that it can be more easily communicated to others. But for those who do not have a sense of the racism or sexism you are talking about, to bring them up is to bring them into existence. *When you expose a problem you pose a problem*⁶. (p. 36-37; en gras dans l'original)

Exposer un problème, c'est poser un problème. Or, en explorant les zones d'ombre de leurs « héroïnes », Savoie-Bernard et Craft rejoignent toutes deux cette figure de la féministe rabat-joie, faisant apparaître les normes de genre et de race et à quel coût celles-ci se perpétuent.

Chloé Savoie-Bernard : des ruines aux royaumes

Royaume scotch tape (2015), premier recueil de poésie de Chloé Savoie-Bernard, dévoile plusieurs préoccupations notamment en lien à l'avortement et à la non-maternité, mais aussi au désir, à l'amitié féminine, et à la construction de soi à l'intersection du genre et de la race. Dans « ma face play-doh » (p. 52-53), la poète illustre la malléabilité de son corps, capable de contenir toutes les femmes noires – du moins dans le regard blanc posé sur elle. Par exemple, deux hommes l'arrêtent à différents moments en s'adressant à elle en anglais

⁶ « Lorsque vous identifiez quelque chose comme sexiste ou raciste, vous rendez cette chose plus tangible afin de pouvoir la communiquer plus aisément aux autres. Mais pour ceux et celles qui ne sont pas sensibles au racisme ou au sexisme dont vous parlez, aborder ces questions les fait advenir. Quand vous exposez un problème, vous posez un problème. » (Je traduis)

et en utilisant le nom d'une femme noire célèbre : « hey macy gray [...] / with your yellow coat your curly hair / you are the twin / [...] of that actress [...] »; « [...] hey are you rihanna's sister / or something⁷ » (p. 52, 53; minuscules dans l'original). La femme noire individuelle est noyée dans une série de visages possibles : comment distinguer Macy Gray de Rihanna ou de Chloé Savoie-Bernard, si tout ce qu'on voit est une image de femme noire générique? La fin du poème laisse bien sentir la douleur ressentie par la femme-reflet, visible en tant que femme noire mais invisible en tant qu'individu, qui disparaît en renvoyant à d'autres : « je suis cela / ce qui s'éteint dans mon visage / lorsqu'il réverbère / d'autres visages » (p. 53). De plus, la femme racisée se trouve interpellée en anglais, ce qui surdétermine sa position d'extériorité par rapport au groupe majoritaire. Dans ce poème, la féministe rabat-joie expose la persistance du racisme ordinaire au Québec⁸ et inscrit la souffrance de celles qui doivent en porter les effets.

Savoie-Bernard investit la figure de la féministe rabat-joie en faisant voir aux dépens de qui la société s'élève et se maintient. Dans *Royaume scotch tape*, plusieurs structures s'écroulent; c'est d'ailleurs sur ce mouvement de chute que le recueil s'ouvre, avec le poème « à l'agent d'immeuble » : « on ne l'achètera pas votre maison / l'expert a dit que les fondations étaient atteintes / gangrenées / [...] il faudrait tout reconstruire bientôt // on ne prendra pas ce risque-là » (p. 9). Plutôt que de s'investir dans le travail colossal de colmater fissure après fissure, la locutrice laisse les structures brisées se désintégrer; elle ne s'épuisera pas à essayer de sauver l'insauvable. Dans le poème suivant, elle affirme : « [...]

⁷ « hey macy gray / avec ton manteau jaune tes cheveux frisés / tu es la jumelle / de cette actrice »; « hey es-tu la sœur de rihanna / ou quelque chose ». (Je traduis)

⁸ Sur la question de la race dans la littérature québécoise, consulter *De Groulx à Laferrière : Un parcours de la race dans la littérature québécoise* de Corrie Scott (2014).

pour que vous n'ayez pas raison de moi // oui me faire sorcière pour construire / mon propre royaume et en découdre avec le vôtre » (p. 11). Pourquoi réparer la maison de l'autre alors qu'elle peut aussi bien construire son propre royaume? Cette histoire de maison qui s'écroule évoque la phrase célèbre de l'autrice lesbienne afro-américaine Audre Lorde : « the Master's tools will never dismantle the Master's house⁹ » (1979), les outils du maître ne démantèleront jamais la maison du maître. Au moins depuis les années 1970, la métaphore de la société patriarcale, raciste et sexiste, en tant que maison à abattre, maison qui s'effondre, circule dans la littérature féministe et dans la littérature féministe noire en particulier. Laisser cette maison s'écrouler, voire l'aider à s'écrouler plus vite, semble l'une des tâches importantes de la féministe rabat-joie d'Ahmed qui nous enjoint à résister en s'écriant : « do not become the master's tool! » (p. 160), ne devenez pas l'outil du maître! Dans un autre poème de *Royaume scotch tape*, Savoie-Bernard présente des sujets vulnérables qui sont violemment jetés hors d'une maison :

ils détruiront encore nos maisons de paille et de bois
ils souffleront dessus y mettront des mites des ogives des coquerelles
nous ne nous réfugierons nulle part
tant pis pour la foudre le feu le souffle des loups
les demeures de pierre c'est pour les chickens

nous nous devons de voir à travers les murs
nous ne craignons pas la dévoration (p. 14).

Persécuté par un *ils* sans référent, un *nous* non-assigné affirme sa force et sa résilience en dépit de sa position de fragilité; si « les demeures de pierre c'est pour les chickens », c'est

⁹ Il s'agit du titre d'une présentation prononcée dans le cadre d'une conférence, puis publiée dans *Sister Outsider : Essays and Speeches* (2007 [1984]). Lorde s'y attaque particulièrement à l'absence de prise en compte sérieuse des différences entre femmes dans le cadre des réflexions féministes et à la marginalisation des intérêts des femmes noires et autres femmes en situation de minorité. Selon Lorde, en négligeant les femmes non-blanches, les féministes blanches reproduisent une dynamique patriarcale oppressive qu'elles tentent pourtant d'abolir.

peut-être que le *nous* a toujours eu conscience de sa position précaire dans la maison, toujours susceptible d'en être évacué et de devoir faire face au loup.

Chez Savoie-Bernard, les maisons s'écroulent mais des royaumes s'élèvent. Si la locutrice se construit un royaume, c'est pour en être la reine, affirmer sa propre valeur et se placer au centre de cet autre monde plutôt qu'en périphérie. Plusieurs poèmes de *Royaume scotch tape* réfléchissent à l'autonomie : la locutrice et ses amies veulent se définir elles-mêmes, indépendamment du regard que leurs parents ou leurs amants posent sur elles. C'est dans ce cadre que le motif du royaume s'installe, de poème en poème; pour la locutrice, la liberté c'est être « reine de mon propre royaume sans sujet » (p. 19), c'est-à-dire échapper aux maisons construites par les autres. L'expression « royaume *scotch tape* » surgit dans un poème relatant la relation houleuse entre une mère et sa fille adolescente. La locutrice décrit la façon dont elle a recouvert les murs de sa chambre de créatures monstrueuses créées en découpant des magazines : « j'avais fait des collages kinky / la tête de david bowie / sur le corps de marie-chantal toupin / des fleurs hawaïennes en background » (p. 62; minuscules dans l'original). Le royaume *scotch tape* se présente comme un bricolage à partir de matériaux pas particulièrement nobles – des magazines invendus quêtés au dépanneur du coin – qui sont assemblés de façon à créer de l'imprévu. La jeune femme ne rejette pas ces matériaux ultra-normés (des publications qui font circuler l'image de corps de stars et qui participent à l'instauration et au maintien de normes de beauté qui favorisent la blanchitude¹⁰); au contraire, elle les reprend, les

¹⁰ Les néologismes « blanchitude » ou « blanchité » ont été adoptés par les chercheur.es antiracistes pour désigner le fait d'être Blanc.he dans une société organisée sur le principe implicite ou explicite de la suprématie blanche. Alors que *blancheur* décrit une couleur, *blanchitude* renvoie spécifiquement aux privilèges associés à la peau blanche ou passant pour blanche. Voir par exemple Corrie Scott (2014, p. 26).

transforme, les *queere*¹¹ dans un geste créatif. La locutrice décrit son royaume avec humour, mais on sent qu'elle en est fière : « mon royaume scotch tape / n'est pas ton royaume » (p. 62), dit-elle à sa mère, puisqu'à travers ses collages elle est parvenue à redéfinir la chambre qu'elle occupait dans la maison de sa mère en royaume qui lui ressemble. À l'image des écrivaines suicidées qu'elle admire dans un autre poème (p. 48-51), elle aussi est une perle irrégulière.

Le *scotch tape* évoque la fragilité d'une construction temporaire, les fragments menaçant toujours de s'éparpiller à nouveau. C'est que la locutrice de Savoie-Bernard tient toujours à peine ensemble, est toujours sur le point de se désarticuler. Dans le second recueil de la poète, *Fastes* (2018), le morcellement du corps féminin est encore plus évident : la locutrice, « déprise de [s]on unité » se présente « morceau par morceau » (p. 11) et est « à la recherche de ce qui [la] découd » (p. 15). Elle raconte comment, au réveil, elle doit s'activer au « rapatriement » des morceaux : « [...] tout se met à peu près en place // à peu près comme il faut » (p. 20, 21). Même rafistolé, on sent bien que le corps de la locutrice demeure fissuré, le *scotch tape* bien apparent aux coutures. Dans les deux recueils, on retrouve ce jeu constant entre dépeçage et rapiéçage en lien avec le corps féminin¹²; devant ces corps de femmes qui se désagrègent, une responsabilité nous échoit, celle de prendre soin¹³ : *danger, manipulez avec soin*.

L'un des plus beaux poèmes de *Royaume scotch tape*, « prévision météorologique », présente le corps des filles comme un lieu de blessure et de désir : « samedi soir une fois

¹¹ Dans le contexte des études queer, on utilise fréquemment le verbe *to queer* pour désigner un geste qui crée de l'imprévu ou du bizarre, faisant apparaître du même coup la norme et des voies d'échappement.

¹² Il ne paraît pas indifférent d'ailleurs que, dans ses travaux de chercheuse, Savoie-Bernard (2018b) se soit intéressée à la stratégie du collage dans les œuvres féministes des années 1970 : découper, coller, créer.

¹³ Sara Ahmed écrit : « fragility gives us responsibility : to take care » (2017, p. 17).

encore / des filles fumées jusqu'au filtre / des filles fleurs en manque de pollen / qui s'étiolent pétale après pétale / des filles tomberont des fenêtres / crachin dans villeray mile end hochelaga » (p. 22; minuscules dans l'original). La poète investit des figures de femmes brisées mais toujours en train de se relever, résilientes, intuables, puisque la fin de « prévision météorologique » voit les filles s'épousseter et rejoindre leurs amants malgré leurs jambes tordues. Ce faisant, Savoie-Bernard parvient à réconcilier les impératifs contraires que Gail Scott avait identifiés : représenter des femmes puissantes tout en explorant la dimension « tragique » de la féminité en contexte patriarcal (p. 50). Le dernier poème du recueil, « où vont les filles comme nous », montre un groupe de filles qui avancent dans la ville telles des bulldozers, fonçant sur des obstacles sans s'arrêter; le poème se clôt ainsi : « [...] nous y allons avec tout notre allant / nous nous pognons des murs dans la gueule / nous les traversons quand même // avoir du plâtre dans la bouche / c'est toujours mieux / que de ne rien manger du tout » (p. 74). La ville comme la maison est en ruines, mais les filles vivent, elles marchent, elles se recoudront l'une l'autre. Les filles-bulldozers font foi de la force et de la résilience féminines, sans masquer la souffrance, le coût élevé de la survie des filles et des femmes dans cette ville inhospitalière.

Dans l'œuvre de Savoie-Bernard, la violence du monde sexiste et raciste se lit à même le corps des femmes et des filles couvert de cicatrices, d'autres marques des coutures qui tiennent les morceaux en place. À mon sens, la fragilité de l'assemblage qui se maintient avec du *scotch tape* peut paradoxalement signaler une force particulière : celle de la capacité de se reconstruire, de se réassembler, de se réinventer à l'infini. Comme la locutrice l'affirmait dans un poème cité plus haut, les sujets en position précaire sont particulièrement sensibles et inventifs : « nous nous devons de voir à travers les murs »

(p. 14). De la même façon qu'elle ne pleurera pas la maison effondrée parce qu'elle peut toujours créer son propre royaume, la locutrice de Savoie-Bernard ne s'attristera pas de son corps accidenté puisque chaque blessure est l'occasion de constater qu'elle ne peut être anéantie. D'une certaine façon, en contexte patriarcal, le corps féminin peut lui aussi être considéré comme « la maison du maître », une maison dont on doit exposer les fissures avant de la recomposer de façon « *kinky* » avec nos propres outils et beaucoup de *scotch tape*. Dans l'œuvre de la poète, fragilité et force ne sont pas des contraires mais s'appuient l'une sur l'autre. En explorant le sombre, Savoie-Bernard illumine un autre genre de femmes puissantes qui, loin de nier le côté « *tragique* » du féminin, y trouvent un certain plaisir et une source de pouvoir.

La féministe rabat-joie et le travail de la diversité

Sara Ahmed consacre l'une des trois parties de *Living a Feminist Life* à ce qu'elle nomme « diversity work », le travail de la diversité. En se basant sur son expérience personnelle dans le milieu universitaire, Ahmed étudie notamment les efforts qu'elle-même et d'autres « diversity workers » (travailleuses et travailleurs de la diversité) ont déployés pour transformer leur institution en profondeur. Elle démontre comment, en dépit du discours prônant la diversité et l'égalité, les universités demeurent toujours un milieu structuré par le racisme qui privilégie les hommes blancs (p. 90-91). Par conséquent, les femmes de couleur qui travaillent au sein des universités occupent une position d'ethnographes (p. 91), d'observatrices critiques, et participent – qu'elles le veuillent ou non – au travail de la diversité. Ahmed définit ce travail de la façon suivante : « I use *diversity work* in two related senses : first, diversity work is the work we do when we are attempting to transform

an institution; and second, diversity work is the work we do when we do not quite inhabit the norms of an institution¹⁴. » (p. 91)

Ahmed insiste à plusieurs reprises sur la difficulté de ce travail, sur l'effort pénible de porter le travail de la diversité à même son corps, qui est tour à tour invisible et trop visible. Elle relate par exemple que les femmes de couleur ne sont souvent pas reconnues comme des sujets intellectuels au même titre que leurs collègues (invisibilité), mais que leur présence est fréquemment perçue comme une irruption problématique (visibilité) (p. 126-128). L'une des images récurrentes dans l'ouvrage d'A Ahmed est celle du mur de briques contre lequel la tête de la féministe rabat-joie, la tête de la travailleuse de la diversité viennent se cogner à répétition (p. 110), ce qui évoque les autres murs (de plâtre) contre lesquels les filles se fracassaient dans le poème de Savoie-Bernard cité plus haut. Avoir un corps perçu comme différent – voire incongru – constitue donc une assignation à un travail ardu, toujours à recommencer. Cette question traverse la nouvelle « A/S/V » de Marilou Craft – parue dans le recueil *Corps* (2018) dirigé par Chloé Savoie-Bernard – qui montre comment le simple fait d'être une femme noire dans un milieu majoritairement blanc occasionne un travail de la diversité douloureux.

Marilou Craft, ou le corps inadéquat

Craft, qui publie à l'occasion des chroniques, a été parmi celles et ceux qui sont intervenus dans le débat autour de la pièce *SLĀV* de Betty Bonifassi et Robert Lepage, à l'affiche au TNM lors de la saison 2017-2018 (Craft, 2017; 2018b). En tant que féministe noire, Craft a souligné les problèmes que posait la conception de la pièce, créée à partir de chants d'Afro-

¹⁴ « J'utilise le travail de la diversité de deux façons interreliées : d'abord, le travail de la diversité est le travail qu'on fait lorsqu'on cherche à transformer une institution; ensuite, le travail de la diversité est le travail qu'on fait lorsqu'on ne se conforme pas tout à fait aux normes d'une institution. » (Je traduis)

Américains réduits en esclavage par une équipe presque entièrement blanche. En soulevant les questions de l'appropriation culturelle et de l'effacement des personnes noires et de la spécificité de leurs expériences, Craft s'est interposée en tant que féministe rabat-joie, « gâchant le plaisir » des spectateurs et de ceux et celles qui, comme Bonifassi, « ne voient pas la couleur » et croient que le racisme est chose du passé au Québec. Parce qu'*exposer un problème, c'est poser un problème* et que le travail de la diversité amène à se fracasser contre un mur (qu'il soit de briques ou de plâtre), Craft a fait l'objet d'une campagne de salissage violente. C'est dans ce contexte de visibilité pénible que sa nouvelle « A/S/V » est parue.

La nouvelle est composée de deux fils de fragments entrecroisés : dans le premier fil, on retrouve « Marilou » à des moments marquants de sa vie, de 1 à 30 ans; dans le second, des hommes prennent la parole sur des médias sociaux ou des sites de rencontre pour commenter l'apparence et la désirabilité de Marilou, en lien à sa race perçue. « A/S/V » illustre parfaitement comment le racisme et le sexisme sont chevillés : l'un n'arrive pas avant l'autre, l'un n'est pas plus blessant que l'autre, ils fonctionnent ensemble dans la vie de la protagoniste. C'est pour aborder ce nœud des oppressions que des féministes afro-américaines telles que Kimberlé Crenshaw et Patricia Hill Collins ont développé la notion d'intersectionnalité¹⁵ : puisque les femmes noires se trouvent à l'intersection du racisme et du sexisme (les exposant à ce que Moya Bailey appelle la « misogynoir »¹⁶), il est

¹⁵ En français, voir notamment Crenshaw (2005 [1991]) et Hill Collins (2016 [2009]). Consulter aussi l'ouvrage que Patricia Hill Collins et Sirma Bilge (2016) ont co-écrit pour définir ce concept.

¹⁶ Moya Bailey est une féministe afro-américaine queer; elle a créé le terme « misogynoir » pour désigner le visage unique de la violence à laquelle les femmes noires sont confrontées dans la culture américaine (2018, p. 763). La blogueuse afro-américaine Trudy, qui a participé au développement de la notion, souligne que *misogynoir* permet de centrer l'expérience des femmes noires (2018, p. 764).

nécessaire de tenir compte de ces deux facteurs pour comprendre leur situation et combattre les iniquités qui en découlent. Dans sa nouvelle, Craft montre bien que le racisme suit Marilou toute sa vie, puisque le premier fragment relate une scène de rejet violent causé par la perception de son corps comme inadéquat, alors qu'elle n'a qu'un an. Selon l'éducatrice de la garderie où sa mère l'a déposée, Marilou pleure constamment parce qu'« [e]lle est laide et elle pue » (p. 56). Avec ces mots cruels, l'éducatrice signale que le corps de l'enfant est un affront, et sous-entend qu'elle porte une déficience interne : si elle est triste, si elle a mal, ce serait de sa propre faute. Pour protéger sa fille du racisme, la mère de Marilou la retire de la garderie, mais le sentiment d'inadéquation et la douleur de l'enfant persistent, puisqu'elle conclut : « Je pleure pareil » (p. 56). Ce premier fil de fragments se développe selon deux axes interreliés : l'expérience du racisme anti-noir, et le sentiment d'avoir un corps inadéquat et repoussant.

À l'âge de onze ans, lors d'une fête d'enfants chez une amie blanche, Valérie, Marilou découvre avec stupeur que les poils sur les jambes des filles sont laids et honteux. Elle surprend une conversation entre la mère de Valérie et une de ses amies, où elles sont d'accord qu'il n'est jamais trop tôt pour commencer l'épilation des filles, qu'il faut dès maintenant commencer à les habituer au rituel douloureux de la cire épilatoire afin de les désensibiliser (p. 58). Marilou observe avec consternation les longs poils noirs qui collent à ses propres jambes au sortir de la piscine; elle cherche son amie Valérie du regard, puis voit les jambes de celle-ci qui se dressent hors de l'eau : « Sa peau est éclatante, lumineuse, lisse. Une chandelle parfaite. » (p. 59) La chandelle parfaite réussie par Valérie est à la fois jeu enfantin et performance de la féminité blanche hétéronormative : seules les jambes parfaitement épilées peuvent s'afficher fièrement de la sorte, dans une sorte de triomphe

que Marilou n'atteindra jamais, elle qui adaptera sa garde-robe au besoin de cacher ses jambes en tout temps durant l'adolescence.

À treize ans, ce seront encore les poils noirs qui viendront l'humilier dans une scène particulièrement douloureuse où Louis, le garçon qu'elle aime, la traitera de « grizzly » en riant (p. 61). Craft insiste sur la blanchitude de ce garçon :

Je regarde Louis encore et encore, ses yeux bleus, sa peau blanche. Je regarde la peau blanche de Louis alors qu'il se penche pour écouter ce que Mathieu lui chuchote à l'oreille. Je regarde les yeux bleus de Louis pétiller [...]. Je regarde les yeux bleus de Louis me regarder, descendre, descendre, regarder mes jambes, fixer mes jambes. Je regarde Louis rire avec Mathieu, lumineux, lumineux (p. 61).

Louis et Mathieu, avec leur peau et leurs yeux « lumineux » – comme l'étaient les jambes de Valérie – occupent une position privilégiée d'où ils peuvent observer, juger et railler la fille-grizzly, qui reste dans l'ombre. Marilou a déjà internalisé et accepté leur droit de la traiter de cette façon, puisque le fragment se termine sur le petit bonheur que Louis lui ait adressé la parole malgré tout. Dans les fragments subséquents de ce fil, on suivra la bataille acharnée de Marilou contre ses poils disgracieux, dans le double contexte de son image de soi et de ses relations érotiques.

Tandis que ces fragments sont organisés de façon chronologique, ceux du deuxième fil ne sont pas datés et pourraient aussi bien se rapporter tous au présent ou s'étaler sur une période beaucoup plus longue. Ils sont constitués de discours attribués à des hommes identifiés par un prénom et un âge, et prennent l'apparence de messages échangés dans le cadre de flirt en ligne. Le fait qu'ils soient intercalés dans le fil autobiographique a pour effet de suggérer que les commentaires misogynois ont accompagné Marilou tout au long de sa vie. Pour la plupart, ces hommes affichent un désir d'elle, mais celui-ci s'exprime d'une façon qui la diminue – que ce soit en saluant son apparence exotique, en lui

demandant à répétition d'où elle vient, en vantant le sexy des femmes africaines, ou en s'excitant à l'idée de faire l'amour avec une femme noire pour la première fois. D'autres, moins nombreux, signalent que le fait qu'elle soit noire est un empêchement au désir, ce qui ne serait « pas de leur faute ». Dans tous les cas, Marilou est fermement placée à l'intersection du genre et de la race, à un endroit où elle n'est rien en tant qu'individu – qui serait comme ceci ou comme cela –, où elle ne joue que le rôle d'une femme noire – de *la* femme noire –, remplaçable à l'infini, ce qui n'est pas sans rappeler la situation décrite par Savoie-Bernard dans « ma face play-doh ».

Dans ce fil de fragments, la narratrice de Craft fait l'expérience douloureuse du « racisme sexuel », un phénomène qui touche tout particulièrement les femmes noires (Bedi, 2015, p. 998) et qui s'exprime tout autant dans le fétichisme que dans le rejet de partenaires racisé.es (Gibert, 2016, p. 143). Le politologue Sonu Bedi définit le « racisme sexuel » comme le fait de choisir un ou une partenaire sexuel.le en fonction de sa race perçue, de manière à soutenir les stéréotypes raciaux ou la hiérarchie raciale en place dans une société donnée (p. 998). Selon lui, le domaine des relations intimes n'est pas à l'abri des enjeux d'équité, puisque l'opportunité de développer des relations intimes est un « bien social primaire » (*a social primary good*) et est essentielle à la dignité humaine (p. 998). En outre, Bedi réfute l'argument que l'attirance ou la non-attirance envers des personnes de telle ou telle race perçue puisse n'être qu'une affaire de goût personnel : en regard du racisme passé et actuel qui traverse toutes les sphères de l'existence (l'accès au travail et au logement, le sentiment de sécurité et le rapport aux autorités, etc.), la race est un axe marqué comme aucun autre. Pour Bedi, être jugé.e plus ou moins attirant.e en fonction de notre appartenance raciale renforce les stéréotypes et les normes raciales, réinscrivant les

individus comme ayant plus ou moins de valeur selon la place qu'on leur attribue sur le spectre racial (p. 1004).

Dans « A/S/V », Craft présente de façon pêle-mêle et sans commentaire les messages des hommes du Net qui l'évaluent; toutefois, sa critique féministe antiraciste est clairement audible en dépit de son absence textuelle. Dans l'accumulation de ces commentaires désobligeants – tous différents mais d'une certaine façon tous pareils – se dessine la longue tirade misogynaire qui attaque Marilou au quotidien. Dans certaines entrées plus longues, on voit que Marilou a répondu à ses interlocuteurs, ce qu'elle indique par des crochets d'ellipse, et qu'elle les a confrontés au racisme de leur propos. Leurs répliques défensives font bien voir que la féministe rabat-joie a encore tout gâché : c'était « seulement un compliment » (p. 76), « je voulais pas toffencer.... mais j'aime quand meme le xotisme » (p. 79; *sic*), « Bah c'est une préférence un goût rien d'autre » (p. 82), « Bah je vois pas où est le mal en fait? » (p. 82; *sic*), « on s'en fout tellement de la couleur là, sérieux... Relax » (p. 83; *sic*). Dans tous ces fragments, les hommes du Net ne comprennent aucunement la façon dont la narratrice reçoit les mots qu'ils lui envoient; leur ton est résolument badin et léger, leurs messages ponctués d'emojis souriants ou taquins, d'expressions telles que « lol » ou « haha », mais Marilou ne rit pas. Elle est consciente que, comme dans l'épisode de la fille-grizzly, la blague est faite à ses dépens et à ceux des femmes comme elle. Adoptant la posture d'« ethnographe » décrite par Ahmed (p. 91), elle observe de façon critique et documente le rôle du facteur racial dans les relations de désir. En se prenant pour objet, l'ethnographe expose moins son expérience individuelle du monde que la façon dont

le racisme structure l'existence des femmes racisées¹⁷. En tant que féministe rabat-joie, Craft fait « apparaître le racisme », la misogynie, là où pour les personnes blanches – et particulièrement pour les hommes blancs du Net – il n'y avait rien : rien à voir, rien à dire, rien pour s'offusquer. En outre, Craft montre le pénible travail de la diversité effectué par Marilou à la fois *activement* lorsqu'elle tente d'éduquer les hommes du Net en leur expliquant en quoi leurs remarques sont racistes, et *passivement* du seul fait d'être un corps noir dans un océan de blanchitude.

Le bonheur, quand ça?

Comme le remarquait déjà Lori Saint-Martin dans *Contre-voix* en 1997 (p. 237), les autrices québécoises contemporaines sont fréquemment comparées à leurs aînées de façon assez négative : elles seraient moins engagées, moins radicales, moins politiques que les autrices féministes des années 1970. Pourtant, les nouvelles formes qu'emprunte le féminisme littéraire n'ont pas à être conçues comme un amoindrissement ou une perte : « le féminisme change, la fiction aussi. À nous, lectrices, lecteurs, de les suivre » (Saint-Martin, 1997, p. 268). L'une des routes que Chloé Savoie-Bernard et Marilou Craft nous invitent à prendre est celle de l'exploration critique de l'intersection genre/race : en quoi l'expérience des femmes québécoises racisées est-elle spécifique? Loin de concerner uniquement les femmes racisées, cette question requiert au contraire un investissement critique de toutes et tous.

Lors de sa réédition en 2018, Martine Delvaux signe la préface de *La Théorie, un dimanche*; elle y célèbre l'importance du legs féministe que l'ouvrage constitue, mais elle

¹⁷ Commentant les projets du type *Everyday Sexism* qui documentent les micro-agressions, Ahmed affirme que ceux-ci permettent aux femmes de confirmer que leur expérience du sexisme et du racisme est largement partagée, constituant en fait la « structure » de l'expérience des femmes (p. 30).

se tourne aussi vers aujourd'hui et vers demain en terminant sur un appel à la diversité. À la « table du féminisme » québécois actuel, Delvaux convoque « des héroïnes diverses, venues de partout, aux visages, à la peau, à la culture, aux désirs différents », qui portent un regard « kaléidoscopique » sur le monde (p. 17). Bien qu'il y ait eu une certaine diversité chez les auteures féministes québécoises des années 1970 et 1980, l'absence de diversité raciale est significative¹⁸. La notion de « travail de la diversité » proposée par Ahmed lorsqu'elle réfléchit aux universités me paraît aisément applicable au milieu littéraire, qui constitue également une institution que les travailleuses et travailleurs de la diversité doivent « ouvrir » à celles et ceux qui en ont été exclus¹⁹. Comme l'illustre Ahmed en ayant recours à la métaphore du « mur de briques », ce travail est difficile et souffrant, entre autres parce qu'il doit être sans cesse recommencé, qu'il expose la travailleuse de la diversité en l'associant au problème qu'elle tente de régler, et qu'il la place dans une position vulnérable où elle est moins supportée par l'institution (p. 96). La travailleuse de la diversité rejoint par là la figure de la féministe rabat-joie, ce qu'Ahmed souligne en lui octroyant le titre d'« institutional killjoy » (p. 99), celle qui interrompt la joie de l'institution dans laquelle elle occupe une position marginale.

¹⁸ Si l'on peut parler d'une « certaine diversité », c'est pour souligner la visibilité des féministes lesbiennes à cette époque, ainsi que l'audibilité des revendications des féministes prolétaires – notamment dans le cadre d'entreprises de travail littéraire collectif lié à l'éveil des consciences politiques (*Si Cendrillon pouvait mourir!* [1975] et *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage!* [1975], par exemple). En outre, une diversité linguistique se dessine modestement grâce à la participation de l'écrivaine anglophone Gail Scott à la scène littéraire féministe montréalaise. Si le milieu féministe québécois actuel est plus diversifié du point de vue racial que dans les années 1970 ou 1980, il reste un long chemin à faire pour atteindre une représentation adéquate des intérêts des femmes racisées. À ce sujet, consulter l'important ouvrage codirigé par Naïma Hamrouni et Chantal Maillé, *Le sujet du féminisme est-il blanc?* (2015).

¹⁹ Je paraphrase Ahmed lorsqu'elle définit le travail de la diversité comme « the work we do when we are trying to open up institutions to those who have historically been excluded from them » (p. 93).

À la lecture de Savoie-Bernard, de Craft et de leurs contemporaines (O'Green, Wilhelmy, Darsigny, mais aussi des écrivaines autochtones telles que Natasha Kanapé Fontaine ou Naomi Fontaine), on remarque aisément que la littérature des femmes actuelle prend rarement le chemin de la joie ou de la légèreté. Cela dit, l'expression d'autres affects peut avoir un effet tout aussi libérateur – sinon plus –, comme en fait foi le collectif *Libérer la colère* (2018), dans lequel la création d'un espace légitime où formuler la colère des femmes est lui-même perçu comme une source de joie (p. 16). On gagnerait à remettre en question nos attentes en ce qui concerne la littérature des femmes : pourquoi y cherche-t-on souvent l'expression d'un bonheur? Comme l'explique magnifiquement Ahmed dans *The Promise of Happiness* (2010), nombre de féministes choisissent de ne pas suivre le chemin du bonheur dans la mesure où ce dernier est généralement construit de façon étriquée comme la voie du mariage hétérosexuel et de la maternité. Pour Ahmed, « feminist consciousness [is] a form of unhappiness²⁰ » (p. 53) parce que les féministes rabat-joie refusent de suivre le modèle qu'on nous présente – traditionnellement celui de la femme au foyer épanouie. Ahmed établit une archive d'expressions d'insatisfaction et de tristesse pour montrer comment celles-ci bâtissent une contestation féministe de nos sociétés patriarcales sexistes et racistes. À mon sens, Savoie-Bernard et Craft s'inscrivent parfaitement dans cette archive : elles expriment toutes deux moins une souffrance individuelle qu'une contestation profonde du script du bonheur (Ahmed, 2010, p. 59) dont elles ont hérité : est-on sur la voie du bonheur si on est une femme noire au Québec? Et, ce

²⁰ On pourrait traduire maladroitement par « la conscience féministe est une forme de non-bonheur », puisque ni « malheur » ni « tristesse » ne semblent adéquats pour traduire *unhappiness* ici.

faisant, elles rejoignent leurs prédécesseuses qui, rabat-joie elles aussi, souhaitaient déjà la mort de Cendrillon.

Bibliographie

AHMED, Sara (2017), *Living a Feminist Life*, Durham et Londres, Duke University Press.

AHMED, Sara (2010), *The Promise of Happiness*, Durham et Londres, Duke University Press.

BEDI, Sonu (2015), « Sexual Racism : Intimacy as a Matter of Justice », *The Journal of Politics*, vol. 77, n° 4, p. 998-1011.

BAILEY, Moya et TRUDY (2018), « On Misogynoir : Citation, Erasure, and Plagiarism », *Feminist Media Studies*, vol. 18 n° 4, p. 762-768.

CRAFT, Marilou (2017), « Qu'est-ce qui cloche... avec le prochain spectacle de Betty Bonifassi », *Urbania*, 5 décembre. URL : <https://urbania.ca/article/quest-ce-qui-cloche-avec-le-prochain-spectacle-de-betty-bonifassi/> (consulté le 11 janvier 2019)

CRAFT, Marilou (2018a), « A/S/V », dans Chloé Savoie-Bernard (dir.), *Corps*, Montréal, Triptyque, p. 55-85.

CRAFT, Marilou (2018b), « *SLAV* : Le bilan de Marilou Craft », *Urbania*, 3 juillet. URL : <https://urbania.ca/article/slav-bilan-de-marilou-craft/> (consulté le 11 janvier 2019)

CRENSHAW, Kimberlé W. (2005 [1991]), « Cartographies des marges : Intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », trad. Oristelle Bonis, *Cahiers du Genre*, n° 39, p. 51-82.

DELVAUX, Martine (2018), « Tous les jours, dimanche », dans Louky Bersianik, Nicole Brossard, Louise Cotnoir, Louise Dupré, Gail Scott et France Théoret, *La Théorie, un dimanche* [1988], Montréal, les éditions du remue-ménage, p. 9-17.

GIBERT, Martin (2016), « L'étrange cas du racisme sexuel », *Nouveau projet*, n° 9, printemps-été, p. 141-144.

HAMROUNI, Naïma et Chantal MAILLÉ (dir.) (2015), *Le sujet du féminisme est-il blanc? Femmes racisées et recherche féministe*, Montréal, les éditions du remue-ménage.

HILL COLLINS, Patricia (2016 [2009]), *La Pensée féministe noire : Savoir, conscience et politique de l'empowerment*, trad. Diane Lamoureux, Montréal, les éditions du remue-ménage.

HILL COLLINS, Patricia et Sirma BILGE (2016), *Intersectionality*, Cambridge et Malden, Polity Press.

LE SHOW DES FEMMES DE THETFORD MINES (1980 [1975]), *Si Cendrillon pouvait mourir!*, Montréal, les éditions du remue-ménage.

LE THÉÂTRE DES CUISINES (1976 [1975]), *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage!*, Montréal, les éditions du remue-ménage.

LORDE, Audre (1979), « The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House », dans *Sister Outsider : Essays and Speeches* (2007 [1984]), Berkeley, Crossing Press, p. 110-113.

MCINTOSH, Peggy (2017 [1988]), « Privilège blanc, déballer le havresac invisible », traduit et adapté par LQP et RC, *État d'exception*. URL : <https://www.etatdexception.net/peggy-mcintosh-quest-ce-que-le-privilege-blanc/> (consulté le 10 mars 2019)

MORAND, Geneviève et Natalie-Ann ROY (dir.) (2018), *Libérer la colère*, Montréal, les éditions du remue-ménage.

SAINT-MARTIN, Lori (1997), « Trois romans métaféministes », dans *Contre-voix : Essais de critique au féminin*, Montréal, Nuit blanche éditeur, coll. « Essais critiques », p. 235-268.

SAVOIE-BERNARD, Chloé (2015), *Royaume scotch tape*, Montréal, L'Hexagone.

SAVOIE-BERNARD, Chloé (2018a), *Fastes*, Montréal, L'Hexagone.

SAVOIE-BERNARD, Chloé (2018b), « Les femmes comme au musée. Communautés et temps suspendu dans la littérature contemporaine québécoise », dans Julie Beaulieu, Adrien Rannaud et Lori Saint-Martin (dir.), *Génération(s) au féminin et nouvelles perspectives féministes*, Québec, Codicille, coll. « Prénance », p. 241-265.

SCOTT, Corrie (2014), *De Groulx à Laferrière : Un parcours de la race dans la littérature québécoise*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie & littérature ».

SCOTT, Gail (1987), *Heroine*, Toronto, The Coach House Press.

SCOTT, Gail (2018 [1988]), « Une féministe au carnaval », trad. Claudine Vivier, dans Louky Bersianik, Nicole Brossard, Louise Cotnoir, Louise Dupré, Gail Scott et France Théoret, *La Théorie, un dimanche*, Montréal, les éditions du remue-ménage, p. 49-84.

Résumé

Cet article analyse l'œuvre de Chloé Savoie-Bernard et de Marilou Craft afin de délimiter l'une des voies que prend la relève féministe au Québec. Les deux autrices placent leurs sujets-femmes à l'intersection du genre et de la race et adoptent une posture de féministe rabat-joie (Sara Ahmed) pour dénoncer la position précaire des femmes racisées, notamment dans les relations intimes. Bien que les écrivaines de la relève semblent s'éloigner du modèle féministe des « femmes puissantes », on propose ici qu'en explorant les zones d'ombre de l'expérience de la féminité, Savoie-Bernard et Craft participent de façon innovante à la contestation des normes de genre et de race.

Abstract

This article studies works by Chloé Savoie-Bernard and Marilou Craft in order to delineate one of the paths embraced by the new generation of Québécois feminist writers. The two authors put their female subjects at the intersection of gender and race and adopt the stance of the feminist killjoy (Sara Ahmed) to denounce the precarious position of racialized women, most notably when it comes to intimate relationships. Although this new generation seems to leave behind the feminist model of « powerful women », this article argues that by exploring the darker sides of the experience of femininity, Savoie-Bernard and Craft contest gendered and racial norms in an innovative way.

Notice biobibliographique

Joëlle Papillon est professeure à l'Université McMaster, où elle enseigne les littératures autochtone, franco-canadienne et québécoise. Elle s'intéresse particulièrement à la littérature actuelle des femmes (*Désir et insoumission chez Arcan, Millet et Ernaux*, Presses de l'Université Laval, 2018; *Nelly Arcan : Trajectoires fulgurantes* [codir.], les éditions du remue-ménage, 2017) et des Premières Nations. Elle vit et travaille sur le territoire traditionnel et actuel des peuples Haudenosaunee et Anishinabé, qu'elle remercie pour leur hospitalité.

Les années 2012. Manifestations littéraires du printemps étudiant dans le Québec contemporain

David Bélanger

Université McGill

Si la notion de « relève » s'avère moins offensive que celle d'avant-garde, elles proviennent toutes deux, néanmoins, du lexique militaire. Ce qu'on relève, précisément, c'est la garde – on connaît sa variation politique : on parle de changement de garde – éreintée par de longues années à « tenir le fort », rendue placide, cynique, prête au repos et poussée à ce repos par la fougue de la relève. Qu'on ait volontiers troqué une expression pour l'autre

s'explique par le constat postmoderne de la fin des avant-gardes, homologue à « la fin des grands récits », parmi lesquels on retrouvait en belle place la téléologie du progrès, celui de nos sociétés ou encore de nos arts. Ne plus croire au dépassement conduit inévitablement à ne plus concevoir d'avant-garde. Or, si l'avant-garde disparaît et si, donc, l'art ne se pense plus en assaut mais plutôt en défense du fort dont on relève la garde, est-ce à dire que la « valeur » de l'art et de la littérature a elle aussi mué ? Comme le mentionne le sociologue Michel Freitag : « On assiste ainsi à cette fuite en avant de l'«avant-garde», qui est en réalité l'arrière-garde qui s'efforce de maintenir à tout prix dans la société moderne la “place”, le “lieu” de l'art classique, et donc de protéger l'art contre la disparition de son concept. » (2002, P.131.) La *garde* qu'on doit relever de génération en génération, s'occupe à garder quoi au juste ?, voilà ce qu'on devrait demander. La réponse de Freitag et d'autres théoriciens et théoriciennes contemporains se résume à la chose elle-même¹ : un concept en soi, une sorte de scène d'énonciation privilégiée, une autonomie n'ayant plus l'ambition ni de se transcender dans la société, ni de se révolutionner ou même de se renouveler.

Cet état des arts et de la littérature dans le discours social, ou à tout le moins dans le discours universitaire, a porté mes travaux sur la littérature québécoise de la dernière décennie : en analysant des œuvres parues depuis l'an 2000, j'observais que chez plusieurs auteurs, fortement inspirés par les études littéraires, la littérature devenait une classe restreinte réduisant à la fois la portée de l'énoncé littéraire à l'entendement des seuls lettrés

¹ De tels « oracles » s'avèrent pour le moins nombreux et divers, allant de Dominique Maingueneau et son *Contre Saint-Proust*, au collectif récent paru aux éditions Codicille, *D'une littérature qui se fait à une littérature qui se meurt ?* en passant par le collectif français *Fins de la littérature* (2011) ou encore les travaux de William Marx, *L'adieu à la littérature* (2004) et *La haine de la littérature* (2015).

et à la fois le rôle de la littérature sur la place publique². Ces constats répétaient le lien tranché entre la société et le discours littéraire, affirmant non sans dépit l'absence de tout engagement social, de toute volonté à s'engager d'une part, et même le voulant, de tout pouvoir dans la sphère médiatique d'autre part. C'est à la radicalité d'une telle affirmation que j'aimerais m'attaquer dans le présent article, en effectuant une sorte d'*auto-critique* comme le disaient les marxistes. Le printemps étudiant de 2012 constituera alors le prisme par lequel appréhender la question du possible engagement de la littérature dans le discours social.

Devant l'ampleur des textes produits durant le et autour du printemps étudiant, il me faut déjà établir une hypothèse restrictive. Le printemps 2012 a formé une clameur, un collectif taillé dans la polarité politique. L'enjeu principal aura été, du côté du pouvoir, de s'arroger le vocabulaire contre les manifestants et dissidents ; en contrepartie, on a tâché, du côté des manifestants, d'ouvrir le langage à la multiplicité des voix et des possibles. Cet enjeu constituera le fil que suivra le présent article, en ce que la question lexicale et idéologique se trouve réinvestie par la littérature. Dans un premier temps, j'explicitai, par un rapide survol, l'organisation discursive autour du printemps 2012, après quoi il s'agira de s'attarder plus spécifiquement, dans des œuvres de fiction – celles de Stéfanie Clermont, Perrine Leblanc, Cassie Bérard et Patrick Nicol –, sur la position du militant par rapport au groupe. Par voie de conséquence, l'attention des analyses se portera sur la place du discours

² Parmi mes travaux sur le sujet, au cœur de ma thèse déposée à l'Université du Québec à Montréal (2018), je voudrais référer plus particulièrement à mon article « Trois écrivains au café. Interactions et socialités dans la littérature québécoise contemporaine », *@naleses*, vol 12, no 3, automne 2017, p. 42-74 ou encore à un chapitre de livre : « La littérature comme classe sociale : figuration de la littérature dans le roman québécois contemporain », dans Robert Dion et Andrée Mercier [dir.], *Que devient le roman québécois ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990*, Montréal, Nota Bene, p. 339-363.

littéraire en regard de l'idéologie militante. Après tout, le littéraire comme norme, comme code de classe, se pose difficilement sur la parole démocratique. Cette difficulté, comme piste à suivre, ne devra pas être perdue de vue.

Une abondance à interroger

Il convient d'entrée de jeu de mettre le multiple des paroles en contexte : en février 2012, après l'annonce d'une importante hausse des frais de scolarité universitaire, plusieurs associations étudiantes québécoises entrent en grève. Tenace, le mouvement étudiant gonfle plutôt que de s'affaiblir dans le temps, engageant une véritable polarisation dans l'espace public entre, d'un côté, une jeunesse « rebelle », « révolutionnaire », « enfants gâtés » et de l'autre, un gouvernement « méprisant », « inflexible », volontiers « paternaliste ». Dire qu'on a beaucoup écrit durant le printemps étudiant relève forcément de l'euphémisme : dans les journaux³, dans des blogues, sur les réseaux sociaux, sur des affiches, en revue et, dans un geste étonnant d'engendrement de l'histoire, en livres, avec des anthologies, des essais, des explications, des dictionnaires, le printemps 2012 a été nimbé de mots et de définitions.

Pour illustrer les enjeux de cette prise de parole, l'exemple de la revue *Fermaille*, fondée durant le printemps 2012 par, notamment, des étudiants de littérature en grève, permet d'en saisir l'esprit. Très vite mis en « anthologie » (dès 2013), les intervenants de la revue parlent constamment des conditions de la parole lettrée durant le mouvement. Dans son analyse de *Fermaille*, Mélissa Labonté en fait même « le véritable enjeu qui anime la revue » : « l'apparent mutisme de la littérature face à cette aliénation du sujet des enjeux

³ Je renvoie ici au mémoire de Jean-Philippe Roy, qui se propose de faire une sociocritique du printemps étudiant dans le *Journal de Montréal : Le printemps érable au Journal de Montréal : figures de l'imaginaire social et mise en récit*, Université de Montréal, 2016.

collectifs. » (Labonté, 2017, p. 74) Ainsi, on retrouve, au gré de l'anthologie, des textes au fort contenu métadiscursif, de Jean-Philippe Chabot qui rappelle que « nous nous sommes donnés comme mandat initial d'agir selon une logique pulsionnelle pour rendre au conflit actuel la pluralité de ses souffles » (2013, p. 135) à Catherine Lavarenne, soulignant le marasme que crée l'en-trop de textes :

J'ai un problème de lecture. [...] Il y a des arguments qui poussent sur les branches et des contre-arguments qui pleuvent jusqu'aux racines. Il y a du texte partout et j'en ai plein la vue. [...] Je n'en peux plus de m'entendre écrire. Il faut que ça se passe. (2013, p. 149)

Il existe, on le constate, une dialectique dans la revue, qu'on voit répétée tout au long de l'anthologie : celle entre le désordre d'une foule – on pourrait même dire, d'une clameur –, et l'ordre logique, mais par là mortifère. En effet, chez Chabot, l'oxymore « logique pulsionnelle » nomme cette libération de la logique, comme chez Lavarenne, la bataille rangée de la logique argumentative crée l'exaspération dans l'action, « il faut que ça se passe ». Ce nœud oxymorique n'est pas anecdotique dans le discours du printemps 2012 : Patrick Turmel et Jasmin Miville-Allard, en préface à l'anthologie *Fermaille*, parlent de la « langue au Québec [qui] est brouillée, récupérée, modifiée par la novlangue toujours abjecte » (2013, p. 9). Lacroix, Nadon et Parenteau, dans leur analyse de la place de la littérature dans le printemps 2012, traitent d'un « détournement de langage systématique et cynique de la part du gouvernement et de ses alliés médiatiques [qui] a mis en évidence la face guerrière de la langue de bois et sa violence symbolique ». (2014, p. 233) C'est une langue rigide, réifiée, contre laquelle doivent batailler les grévistes – il paraît alors naturel qu'on oppose à cette rationalisation des échanges une « action » ou une « logique pulsionnelle ».

« Pour la Raison, ce qui n'est pas divisible par un nombre, et finalement par un, n'est qu'illusion ; le positivisme moderne rejette tout cela dans la littérature » (1974 [1944], p. 25), écrivent Theodor Adorno et Max Horkheimer dans leur *Dialectique de la raison*. Il y a de cela derrière les positions durant le printemps 2012 ; entre « la technique comme idéologie » pour paraphraser un titre de Jürgen Habermas et la pensée des arts comme émancipation ; entre les sciences humaines, massivement en grève, et les sciences naturelles et les savoirs techniques, parfois récalcitrants ; entre, aussi bien, des espaces de parole institués et des places publiques à conquérir, voilà le nœud oxymorique configurant les paroles du printemps. Pour terminer ce contexte discursif, deux manifestations précises de l'engagement de la littérature doivent être présentées.

La première se retrouve dans le *Dictionnaire de la révolte étudiante*. Invités à définir un mot ou une expression importante du printemps 2012, des personnalités mais aussi plusieurs écrivaines et écrivains interprètent le mot bien davantage qu'ils ne le définissent ; le positivisme de la langue, sa rigidité (normative, mais aussi bien médiatique) s'avèrent malmenés. De fait, dès lors que la science a été mis au service des moyens de production, elle devient *technique*, soumission de toute activité de pensée à des finalités claires, puis enfin, unique mode de légitimation de nos usages. La langue réifiée est efficace, sans ambiguïté, positiviste et domine ce qu'on en fait, il faut la casser, la braconner pour qu'elle s'adapte au mouvement des masses. C'est donc contre cette rationalité que les écrivains s'élèvent dans leurs interprétations. Ainsi, Jean-Simon DesRochers définit le « Sondage » dans sa scientificité et son biais, dans sa technique (fortement idéologisée) et sa limite :

Règle générale, les sondages se font à partir d'échantillons de mille personnes dotées de téléphones à ligne terrestre, de soirées libres et de temps à perdre (c'est-à-dire que les sondages sont méthodologiquement conçus pour représenter le plus fidèlement possible les idées d'une population incapable d'en produire). À cet échantillon représentatif de la vacuité intellectuelle [...] est posée une question dont la formulation conditionne l'essentiel de la réponse. (2012, p. 197-198)

À la manière de cette « logique pulsionnelle », la méthodologie comme déficience pointe une science incapable d'atteindre la pensée et les idées ; plutôt agit une véritable entreprise d'autoengendrement de l'opinion. Samuel Archibald, dans l'entrée de « la classe moyenne » parlera plus sombrement d'un « agenda néolibéral dont la stratégie première est la même que dans tous les pays industrialisés : faire de la classe moyenne l'instrument de sa propre destruction ».(2013, p. 39) *Agenda, stratégie, instrument* : la même rationalité étatique, la même technique comme idéologie sourd ici, mais de l'autoengendrement de l'opinion on passe à l'autodestruction de la classe. Cet exemple me permet de relever les conditions de l'engagement de la relève littéraire. En effet, devant cette entreprise conceptualisable de réification étatique du langage, le champ de bataille paraît clair, et *Fermaille* comme le *Dictionnaire de la révolte* ont agi sur ce front de façon ostensible. Un peu plus bas, je tenterai de démontrer que cette tension apparaîtra, sous une autre forme, dans les œuvres de fiction.

Deuxième manifestation : corrélative à la précédente, elle constitue une résistance non pas au langage, mais aux institutions. Mélissa Labonté décrit *Fermaille*, en ce sens, comme « publication sauvage en marge de l'institution ». (Labonté, 2017, p. 92) Cette parole se retrouve à la fois « à côté » de l'Université, puisque c'est à la faveur d'une grève universitaire qu'elle se déploie, et à la fois, par son mode d'édition artisanal, à côté de l'institution littéraire. En exergue de l'anthologie, on lit ainsi, de Catherine Lavarenne :

« Ce livre n'est pas un criss de porte-folio/c'est de la vociférance de grève. » De même, en page de garde pourra se lire : « Ce projet est autonome, autofinancé et ne bénéficie d'aucune subvention. » La parole gratuite de la littérature se radicalise dans sa formulation politique : car si toute une institution artistique a intégré les critères antiéconomiques, cela se fit par le biais d'appareils étatiques, subventionnaires, compétitifs, rendant tangibles le fameux *marché symbolique* théorisé par Bourdieu. Or, la parole de la foule du printemps 2012 tente précisément d'échapper au « symbolique » miné par les institutions, tout comme elle dénonce l'assujettissement économique qui menace les universités : le grand ordre est malade, il faut tout renverser. « Au regard de l'ordre, le printemps étudiant n'était qu'un carnaval », (2013, p. VII) écrit George Leroux à propos des événements. Le constat peut se penser sans sa restriction, à savoir que le printemps 2012 fut un carnaval, chargé de la force lucide du rire politique, du rire populaire détaché de son institution pour révéler l'édifice instable des pouvoirs. Mikhaïl Bakhtine écrit bien, dans son *Œuvre de François Rabelais* :

Toute la très riche culture populaire du rire au Moyen Âge a vécu et évolué en dehors de la sphère officielle de l'idéologie et de la littérature élevée. Et c'est grâce à cette existence extra-officielle que la culture du rire s'est distinguée par son radicalisme et sa liberté exceptionnels, par son impitoyable lucidité. (Bakhtine, 1970, p. 80)

Il ne s'agit évidemment pas de remarquer une carnavalisation du Moyen Âge dans un mouvement politique moderne. Plutôt, il faut saisir qu'en dynamique, le printemps 2012 a tenté, comme l'énonçaient les théoriciens de l'École de Francfort, comme l'énonçait Bakhtine, comme l'énonçait toute une vulgate marxiste dénonçant l'unité (institutionnelle,

bourgeoise, idéologique) pour appeler la totalité (prolétaire, populaire, extra-officielle)⁴, de congédier un ordre au nom du désordre, renversant le standard au profit de l'humaine existence, l'idéologie normée au nom de pulsions, de souffles, de vociférances. On ne peut appréhender le rapport entre littérature – en tant qu'espace fortement institué, ordonné – et printemps 2012 en faisant l'économie de cette distinction. Et lorsque la relève appréhende ces événements sous les formes normalisées de la littérature, on ne peut que noter cette tension oxymorique entre la prise de parole de la littérature et le refus de la norme au cœur de la révolte.

L'un et le groupe : le texte et la foule

Dans leur analyse du rapport entre littérature et printemps 2012, Lacroix, Nadon et Parenteau affirment « brutalement » que les générations d'écrivains ne furent pas égales devant la grève, les autrices et auteurs ayant commencé à écrire entre 1960 et 1980 montrant de grandes réticences : « La lutte, la prise de parole collective, pour eux, c'est du passé, un passé tantôt renié, tantôt mythifié, mais surtout dépassé. Ne sont-ils pas nombreux ceux qui, dans ces générations, ont depuis opté pour la littérature "pure", qui dépend financièrement de l'État⁵ ? » De là, on peut dire que le printemps 2012 a cristallisé dans le discours sur la littérature une distinction générationnelle, elle-même performant l'effet relève. Or, on le sait à la lumière du dossier dans lequel s'inscrit mon propos, la relève littéraire actuelle précède de beaucoup, dans l'usage, l'année 2012, et trouve ses débuts dans le fort effet « changement de garde » engagé par les nouvelles maisons d'édition,

⁴ Je reprends cette opposition entre la critique conventionnelle et la pensée marxiste à André Belleau, notamment dans « Littérature et politique », *Y a-t-il un intellectuel dans la salle ?*, Montréal, Primeur (L'échiquier), 1984, p. 97-99.

⁵ Michel Lacroix, Rachel Nadon et Olivier Parenteau, *art. cit.*, p. 237.

l'apparition de nouvelles écuries d'autrices et d'auteurs, des manières d'écrire déplacées, réorientées, etc. Mon postulat est le suivant : le printemps 2012 fut, pour cette génération, un baptême du feu vers l'écriture engagée, un lieu où la parole fut contrainte par la rue de se repenser dans le social, de se positionner en regard de lui. Pour les besoins de la démonstration, je vais restreindre mon analyse au rapport de l'individu à la manifestation, c'est-à-dire au rapport de l'un – l'auteur, le scripteur, la subjectivité « problématique » – à l'ensemble, comme désordre.

Des œuvres au statut très différent viennent à l'esprit pour saisir le déplacement, « l'effet relève » qu'engagea le printemps 2012. Deux générations se mobilisent : d'une part des auteurs comme Patrick Nicol, auteur ayant commencé sa carrière dans les années 1990, mais aussi Catherine Mavrikakis, dont l'écriture romanesque s'ancre dans la décennie 2000 ; de même pour Élise Turcotte, qui commença à publier dans les années 1980. D'autre part, Perrine Leblanc, Cassie Bérard, David Turgeon, Stéphanie Clermont et Simon Brousseau participent de cette génération dont l'écriture prend racine après 2010⁶. Tout de même, le printemps 2012 est sémiotisé chez tous ces auteurs, et plus encore, leur manière de raconter sur le printemps passe par une tension discursive entre une vociférance libre mais inquiétante et une parole possédée comme savoir, dont l'usage est garant du récit.

⁶ Je ne pourrai traiter toutes ces œuvres, mais il faut voir qu'elles sont considérées dans le constat que je tente ici de tracer. Le chantier que j'aimerais entreprendre avec cette réflexion pourrait également analyser l'essai du leader étudiant Gabriel Nadeau-Dubois, *Tenir tête*, et sa contrepartie romanesque, *Tenir parole* de Clément Courteau et Louis-Thomas Leguerrier ; la poésie de Samuel Mercier dans *Les années de guerre*, le rapprochement étonnant que Marie-Claire Blais opéra, dans le discours social, entre les manifestations américaines des années 1960 et la révolte étudiante de 2012 dans *Passages américains* ; les premiers titres de la collection Documents d'Atelier 10, notamment l'essai *La juste part* de Patrick Turmel et David Robichaud, *Année rouge* de Nicolas Langelier et *Le sel de la terre* de Samuel Archibald. La piste est ouverte.

Ainsi, dans la nouvelle « Les astres » de Stéfanie Clermont⁷, le printemps 2012 ne constitue que la trame de fond d'un triangle amoureux : Zoé est en couple avec Laurent, mais la colocataire de la première, Céline, le méprise. L'enjeu de l'intrigue se résume à ce que Zoé et Céline sauront préserver de leur relation passée. Si Zoé appartient « au vrai monde », se levant tous les jours pour aller travailler, Céline et Laurent sont étudiants en sociologie et écrivent vaguement leur mémoire de maîtrise durant la déferlante de 2012. Le printemps se présente comme véritable carrefour entre les personnages, et ce dès son premier signe : c'est avec un « aimant carré rouge » que Céline accroche au frigo l'avis de renouvellement du bail de location. Cet avis, c'est le contrat même de l'amitié entre Zoé et Céline. Or, la nouvelle adopte le point de vue de Zoé, individu incarné. Ses compagnons paraissent, par contraste, théoriques, toujours dans de vaines luttes hypothétiques. La lutte étudiante s'en trouve singulièrement problématisée. Ainsi, on apprend que Laurent « se sent impuissant et coupable de ne pas être plus engagé politiquement, et que sa consommation compulsive d'actualités l'aide à calmer sa conscience » (LA : 60), on apprend que Céline est anarchiste, « contre les dogmes », mais qu'elle ne « meugle » ses principes que quand « cela fait son affaire » (LA : 61) ; au printemps 2012, tous deux « sont survoltés, analysent sans fin chaque déclaration de Charest ou de la ministre Beauchamp, chaque tentative d'André Pratte de justifier la violence policière [...], ils débattent du sexisme réel ou inventé de la CLASSE et de la FEUQ » (LA : 61) ; Laurent « ne s'en vante pas, mais il préfère [au piquetage des classes] continuer à rédiger son mémoire pour déposer le plus tôt possible quand tout ça sera terminé » (LA : 62). Céline appelle à « lâcher le discours de

⁷ Stéfanie Clermont, « Les Astres » dans *Le jeu de la musique*, Montréal, Quartanier (Polygraphe), 2017. Désormais, les références à cette édition seront inscrites dans le corps du texte (LA : suivi du numéro de folio).

membres légitimes de la société » (LA : 62) pour mener le Québec dans l'anarchie, etc. Le problème de cette représentation en contre-jour de la grève et de ses manifestations, c'est évidemment son caractère bavard, par là stérile, véritable métonymie de la relation conflictuelle entre Laurent et Céline. La nouvelle s'ouvre sur une réflexion philosophique de Laurent, qui confie calmer ses angoisses en relativisant sa place dans le monde, véritable grain de sable dans l'univers ; elle embraye sur une querelle concernant les menstruations ; Céline enseigne à Laurent ses vertus, « le cycle menstruel rapproche de la nature » « ça a quelque chose de sacré », « tu prends vraiment conscience du fonctionnement de ton corps » (LA : 65). Cette querelle, si elle semble fort éloignée de l'engagement du printemps, en redouble la sémiotisation : c'est dans la dialectique entre le corps et les principes que se joue la lutte, et si Laurent reproche à Céline le manque de consistance de son féminisme – « Je me demande ce que tes amis queer diraient s'ils t'entendaient en ce moment, Céline. Utérus sacré, cycle de la lune, c'est quoi ces conneries essentialistes là? » (LA : 66) –, c'est encore une fois pour pointer l'inadéquation entre les principes et la chair. Seule Zoé, la focalisation de la nouvelle, paraît vraie : elle travaille dans des jardins, les mains dans la terre, ne prétend à aucune connaissance politique ou théorique. Céline et Laurent ne s'accomplissent, au jour le jour, qu'en réussissant à démonter des arguments bidons, mais en se plaçant sans cesse « au-dessus » de la mêlée, penseurs rationnels à condition d'abandonner corps et actions – de rester loin des manifestations. Cet « intellectuel bavard », parfois doctorant, fait retour dans les nouvelles de Stéfanie Clermont, manière d'appuyer la lutte en pointant l'inertie intellectuelle qu'elle recouvre.

Dans *Malabourg* de Perrine Leblanc⁸, même phénomène : l'action du roman se situe, pour l'essentiel, en Gaspésie, à Malabourg, où la protagoniste, Mina, est témoin du meurtre d'une camarade de son âge. Il se trouve toutefois que l'assassin est le père de la victime et qui plus est, maire du village. En tant qu'autochtone, Mina est, de son côté, isolée de la société des blancs et résiste longtemps à son éthique qui l'invite à dénoncer le criminel. Elle finit par le dénoncer, toutefois; alors, le maire se suicide. Mina a déboulonné deux autorités, père et maire, pour ensuite fuir à Montréal. Son statut, là-bas, reste ambigu, elle « réécrit les dissertations d'étudiants faibles qui la rémunèrent correctement. Quand elle est vraiment à court d'argent, elle révise des mémoires et des thèses, largement subventionnées par l'État, qui seront publiées aux Presses universitaires après avoir reçu du jury d'évaluation la mention très bien. » (M : 146-147) Elle regrette parfois son travail de commis de pharmacie à Malabourg, où elle vendait quelques livres, emploi préférable à « la fréquentation dans le texte brut de ce qui deviendra l'élite universitaire » (M : 147). Au moment de la grève « la levée de cours l'arrange » (M : 160), elle peut se consacrer à son amant et travailler avec lui dans sa boutique de fleurs et de parfums, manier avec lui les essences, les herbes, revenir à son origine autochtone et aux traditions de sa grand-mère. Si je mentionne que son statut est ambigu, c'est bien parce que, comme Zoé chez Clermont, elle possède à la fois une autorité morale et à la fois un mépris pour les autorités officielles : Mina fait un avec les savoirs de la terre, mais agit de même comme norme linguistique aux savoirs théoriques qu'elle méprise – ces savoirs sont surdéterminés par leur institutionnalisation, *largement subventionnés, évalués par un jury, élite universitaire*. La

⁸ Perrine Leblanc, *Malabourg*, Paris, Gallimard (Folio), 2014. Désormais, les références à cette édition seront inscrites dans le corps du texte (M : suivi du numéro de folio).

dialectique en place opère particulièrement chez Leblanc, en ce qu'il faut que le mouvement enfle et s'étende à l'ensemble de la société pour que Mina accepte d'y participer, le temps d'une manifestation – il faut, en ce sens, que le mouvement quitte les ornières universitaires, normées, institutionnelles, les questions de frais de scolarité, pour l'atteindre. Pourtant, force est de constater que Mina se définit sans cesse par ses moyens de production, de la pharmacie, à la révision à la boutique. Or, elle ne peut envisager la lutte et la protestation à l'autorité qu'une fois détachée du « fétichisme du matériel » auquel appartenait la question des frais de scolarité. Homologue, se devine la première décision consistante de la protagoniste : le maire la savait témoin du meurtre qu'il avait commis et lui avait promis de payer ses études en échange de son silence. C'est contre la gratuité scolaire, pourrait-on dire, qu'elle a fait tomber l'autorité : la gratuité des principes, leur totalité sociale, véritable nature précapitaliste dirait-on, seule compte dans la lutte.

*

Ces deux exemples me permettent d'explicitier un trait représentationnel des années 2012 : son aspect à la fois métaphorique et allusif. Le printemps signifie le triangle amoureux chez Clermont comme il cristallise l'identité de Mina en regard des autorités. On a écrit sur *Terre des cons* de Patrick Nicol qu'il faisait « de la crise sociale un révélateur de crises individuelles » (Lacroix, Nadon, Parenteau, 2014, p. 238) : de même pour le roman de Cassie Bérard, *Qu'il est bon de se noyer*⁹ (2016), où le printemps 2012 est un souvenir renversé dans l'automne 2012, lors d'une grève inventée, à Asbestos, afin d'obliger la réouverture de la mine d'amiante. Il faut voir que cet usage « allusif » du printemps 2012

⁹ Désormais, les références à cette édition seront inscrites dans le corps du texte (QN : suivi du numéro de folio).

permet de saisir une crise au-delà de la crise. Apparaît, pour parler encore une fois en marxiste, un problème général d'infrastructure. En exergue du roman de Bérard, on retrouve cette phrase tirée de *Tenir tête* du porte-parole étudiant Gabriel Nadeau-Dubois : « Apparemment, nous n'avons plus de rêves de liberté et de justice, nous avons des états de compte et des factures. » Se joue ici la noyade des principes dans la réalité de l'économie : payer, survivre, réussir. Cette noyade constitue par ailleurs la métaphore organisationnelle de tout le roman, alors que des enfants sont retrouvés noyés dans diverses circonstances, parfois loufoques, rappelant les coups d'une fatalité étrange mais perverse. En parallèle de ces drames que la population se garde de considérer, se développe la manifestation des travailleurs, qui constitue le nœud de la contradiction du roman : la faillite des idéaux face à l'exploitation économique permet un singulier glissement, la naissance d'un idéal de l'exploitation économique par ses sujets exploités. Se confiant à la protagoniste du roman, un leader des aspirants-travailleurs parle de ses parents et de leur implication dans les grèves de l'amiante en 1949, une grève contre l'exploitation éhontée des travailleurs, une grève réglée dans le sang, les coups de matraque d'une police étatique peu scrupuleuse : « Impossible qu'ils aient livré bataille pour rien. Il faut qu'ils aillent de l'avant avec la relance de la mine, c'est clair ? » (QN : 143) Puis d'ajouter, explicitant le lien métaphorique entre les noyades et la reprise économique : « Les investisseurs ont eu l'accord du gouvernement, mais ils se la sont tenue fermée depuis les élections. Alors, il se passe quoi ? Si le projet tombe à l'eau, on est fichus. » (QN : 143) La noyade sociale que le personnage prévoit survient plus loin dans le roman. Lors d'une manifestation, en effet, un glissement de terrain créé par un activiste envoie les manifestants au fond du trou de la mine, dans l'eau placide qui y dort, achevant de noyer les survivants. Par ce déplacement, *Qu'il est bon*

de se noyer raconte la réification des sujets, le remplacement des idéaux par des états de compte ; lors de l'une des dernières manifestations, l'organisateur hurle dans un mégaphone : « Nous avons des choses à dire, et nous allons nous rassembler ainsi jusqu'à ce que notre voix porte. » (QN : 193) Un autre manifestant rétorquera, soulignant l'idéal manquant de cette lutte, véritable asservissement à l'industrie : « Toi qui crois que notre voix doit porter, raconte-nous. Quelles sont ces choses que nous avons à dire ? » (QN : 194)

Alain Farah mentionnait, dans l'entrée « Grève » du *Dictionnaire de la révolte* qu'on avait voulu « taire » le mot, « l'oblitérant avec *boycott* ». Il rappelle toutefois ce que ce geste a d'« inculte », référant aux grèves multiples de l'histoire, celle des « ouvriers du pharaon Ramsès, canuts lyonnais, mineurs d'Asbestos. » (Farah, 2012, p. 89) Il fallait, toutes ces fois, faire front contre un ordre, contre un gouvernement, contre des états de compte trop lourds ; à Asbestos en 2012, chez Bérard, on fait front avec l'ordre et contre les idéaux, pointant de façon sibylline le fossé s'étant creusé dans les discours durant les événements. D'un côté, une clameur a, *sous prétexte* d'une hausse des frais de scolarité, appelé à une révolution universitaire, manière d'arracher les institutions de savoir aux exigences économiques, de ramener l'être humain – les sciences humaines – au cœur de l'enseignement et de la connaissance. De l'autre, un gouvernement et sa majorité silencieuse ont sans cesse ramené le débat sur du mesurable, rappelé l'enjeu des frais de scolarité, saucissonné la somme à défrayer par les étudiants – un café par jour, disaient-ils – , et par voie de conséquence, relativisé l'importance des enseignements perçus s'ils sont détachés d'usages techniques, aisément appréhendables. Très vite, entre les idéaux et les états de compte, la discussion ne pouvait plus avancer : les œuvres répètent cette situation – mais ne font-elles que cela ?

Dans *Terre des cons* de Patrick Nicol¹⁰ (2012), le narrateur est fatigué, pèsent sur ses épaules les années, le sentiment de décadence, et le printemps 2012 en est l'indécidable révélateur. Lors d'une manifestation, il ne sait s'enthousiasmer comme sa blonde le fait : « *C'est le carnaval*, disait-elle, *tu devrais être content*. L'allusion à Bakhtine aurait dû me consoler. Je pensais plutôt à la maison des fous, au retour du refoulé, à la fin des haricots. » (TC : 80) Comme on l'a vu chez Clermont et Leblanc, le carnaval des manifestations constitue l'antithétique désir des protagonistes : ce sont des personnages ancrés dans la terre, dans le tangible, qui en ont tout autant contre les autorités gouvernementales que contre les théories autoritaires, toutes deux réifiées, rationalisées, coupées d'un réel total, coincées dans l'unité des luttes idéologiques. Chez Bérard, l'inversion carnavalesque est structurelle, en ce que le geste même du carnaval se fait dans les termes de l'autorité. Si la mine n'ouvre pas, c'est moins pour des raisons économiques, infrastructurelles, que pour des raisons idéologiques, bien-pensance de gauche qui impute à l'amiante des morts au tiers-monde. La révolte s'ancre encore une fois contre un ordre rationalisant et au nom d'une totalité existentielle, pointant bien l'aporie de toute contestation opposant principes et économie.

Juste au moment où je commence à distinguer Schubert de Schumann, Betty Goodwin de Benny Goodman, voilà que ce savoir est déclaré sans valeur. Nous avons lu *Ulysse* et *l'Odyssée*, *Brief Interviews with Hideous Men* et *Mémoires d'une jeune fille rangée*, et plus personne autour de nous ne peut soutenir une discussion moindrement prolongée. Il faudrait se maquiller, maintenant, faire des rondes... (TC : 81)

¹⁰ Désormais, les références à cette édition seront inscrites dans le corps du texte (TC : suivi du numéro de folio).

Voilà où la littérature coince dans les années 2012 : le narrateur de Patrick Nicol fait du carnaval des manifestations l’embrayeur d’un désordre culturel, d’une perte de valeur des savoirs à portée humaniste, comme la musique classique et la littérature. L’engagement des écrivains dans le printemps 2012 se traduit par cette sémiotisation ambiguë du carnaval, comme rejet de la culture sérieuse, rejet de la Raison comme fin première, rejet du grand ordre économique. Le travail formel, l’investissement du code littéraire dans le matériau des textes ne fait pas de doute dans ces œuvres, mais le malaise de cet investissement apparaît parfois, engageant une contradiction dans la fibre même des intrigues. Il existe une antinomie structurelle en littérature, que les œuvres des années 2012 permettent de voir réactualisée.

La dialectique : symptôme et remède

Un écrivain québécois, d’illustre génération, mentionnait lors d’une causerie à la librairie Le Port-de-Tête qu’un événement comme le printemps 2012 ne *faisait pas une génération*, c’est-à-dire qu’à la différence de la Guerre du Vietnam ou de la Seconde Guerre mondiale, un carnaval dans les rues ne créait pas la cohésion nécessaire pour parler de génération. Or, un peu à la manière de Mai 68¹¹, le printemps 2012 a engagé une confrontation sur la notion même d’autorité ; par le carnaval, il a permis précisément de pointer les normes sociales, de les déplacer, de les interroger. Le leitmotiv qui a été déplié est celui d’un retrait

¹¹ Loin de moi, cependant, l’idée de rapprocher les deux phénomènes qui n’eurent pas une portée identique dans le discours social. Il est toutefois intéressant de suivre l’itinéraire intellectuel autour de Mai 68, avec sa portée dans le développement des études structurales, mais aussi d’une philosophie abstraite voyant, à l’instar de Louis Althusser, « la lutte des classes dans la théorie » plutôt que dans de véritables rapports de force : « Tout cela pouvait donner lieu à de beaux colloques », écrit Jacques Rancière, avec un apparent dépit. Comme les années 2012, Mai 68 permet un arrêt sur l’état du savoir dans l’économie universitaire et par extension, dans l’ensemble de l’économie du savoir. Dans *La leçon d’Althusser*, Paris, Gallimard (Idées), 1974, p. 135.

généralisé d'une raison – comme abstraction, théorie –, au profit d'une incarnation – dans la terre, les désirs, la rue. Cela a pris deux formes qu'il convient d'expliciter.

D'abord, les autrices et auteurs de la relève ont souligné que la révolte échappe ou doit échapper au savoir normé. Chez Nicol, le narrateur ne cache pas son mépris affectueux pour Alex, l'étudiant passionné qui se jette dans la grève, avec son vocabulaire bringuebalant et sa naïveté idéaliste. À la télévision, tenu de répondre d'un acte de violence devant le *Chroniqueur*, Alex « pensait que parler franc et regarder la caméra dans les yeux suffirait... Toute cette merde à propos de l'authenticité, de la sincérité, on la lui avait inculquée depuis le berceau, et il y croyait, sans mesurer l'importance du calcul et de la compétence » (TC : 76). Le point de vue du roman de Nicol est celui d'un esthète, lettré, formé au cynisme et à la raison : le roman raconte le délitement du savoir normé qui est le sien, au profit d'une authenticité bègue, écrasée par la machine rationnelle. De même, chez Bérard, la manifestation est pure parole, pure présence, coupée de tout autre principe que le besoin immédiat ; chez Leblanc, la narratrice exprime ce besoin quasiment de révolte, alors qu'elle manifeste, une unique fois, chargée de peinture rouge, en vue d'un vandalisme. Il faut ajouter que dans *Malabourg*, la révolte de Mina est *anormale*, en ce que ce personnage ne cesse de corriger la langue, des thésards aux bacheliers, en passant par les manifestants et leurs tags à l'orthographe inventif. Chez Clermont, enfin, la représentation apathique de la révolte s'ancre dans un travail de raison normée, dévalorisée comme raison en contraste à l'incarnation de Zoé, focalisatrice du récit. Ce travail, dans les textes, permet de saisir un paradoxe à l'œuvre. La littérature est un savoir normé qui peut, au mieux, médiatiser la révolte des masses, mais ne sait en reproduire la *vociférance*. Voilà pourquoi la norme littéraire et linguistique apparaît sans cesse, à la fois comme mode de valorisation de

l'énonciation et à la fois comme support contrastant – scène énonciative – entre l'un et la foule. À cet égard, les œuvres se proposent en tant que « symptômes » du printemps 2012; elles se voient contraintes, dans la polarisation en place, d'intégrer la pulsion dans la logique, la clameur dans la grammaire, les gestes dans leur idéologie, les expériences culturelles dans leur hiérarchie. La littérature ne sait que réifier dans la norme littéraire l'ensemble des expériences.

Néanmoins, la même représentation prend la forme d'un « remède » dans les œuvres des années 2012 – il y va de l'esthétique critique que théorisait Adorno. L'art, en effet, est à la fois « substance objective » rendant compte d'un état idéologique et à la fois « force de protestation de l'humain contre la pression des institutions » (Assoun, 2012, p. 126). Cette protestation, dans les œuvres analysées, se dévoile comme résistance aux normes elles-mêmes exprimées. Le geste du roman de Cassie Bérard consiste à unir, dans leur antithèse, le mouvement étudiant et le développement économique d'une région québécoise ; pour ce faire, le récit doit détourner les causalités, replacer les aspirations des masses, et convenir à de nouveaux frais que c'est le détachement – l'abstraction – de l'économie qui aliène les sujets. La nouvelle de Stéfanie Clermont souligne la fragilité des principes et des logiques, pour pointer l'absolue vérité des modes de vie, des boulots routiniers, des manières de passer le temps ; c'est un sillon que le recueil approfondit de texte en texte, un peu, dirait-on, contre le savoir universitaire. La littérature se présente alors, *malgré sa substance objective*, comme déplacement des points de vue, recadrage des enjeux, tentative de réincarnation d'un réel réifié.

*

Forcément, le parcours ici esquissé est inachevé. Il permet cependant de faire état d'une forme d'engagement à distance, d'une littérature des années 2012. Lacroix, Nadon et Parenteau soulignaient l'attachement d'une génération d'autrices et d'auteurs, ceux ayant commencé à écrire dans les années 1960-1980, à un art d'institution, protégé des tumultes. La relève des années 2012 vient aussi d'une institution, ou du moins est traversée par elle, il s'agit de l'institution universitaire. Deux topoï collent à cette dernière : elle est détachée du social – on parle de tour d'ivoire –, et elle s'engonce dans un jargon. Le printemps 2012, avec ses « universités populaires », ses « lettres ouvertes », ses manifestations artistiques, a obligé à descendre de la tour pour parler à tout le monde. Que ce geste fasse génération, marque une relève, voilà qui importe peu à l'analyse : il se trouve que de façon politique, la question de la place du savoir a été posée dans le milieu universitaire jusqu'au milieu littéraire, et qu'elle se réfracte, de façon elle aussi politique, dans les œuvres des années 2012 pour former une sorte de *résistance* à. Il se peut alors que la littérature trouve dans cette brèche un nouveau lieu pour se définir et se justifier dans l'imaginaire social.

Bibliographie

ADORNO, Theodor W. et Max HORKHEIMER (1974 [1944]), *La dialectique de la Raison*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard (Tel).

ARCHIBALD, Samuel (2013), « Classe moyenne », dans *Le sel de la terre*, Atelier 10, Montréal.

ASSOUN, Paul-Laurent (2012), *L'école de Francfort*, Paris, PUF (Quaridge).

BAKHTINE, Mikhaïl (1970), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard (Tel).

BÉRARD, Cassie (2016), *Qu'il est bon de se noyer*, Montréal, Druide (Écart).

BONENFANT, Maude, Anthony GLINOER et Martine-Emmanuelle LAPOINTE [dir.] (2013), *Le printemps québécois. Une anthologie*, Montréal, Écosociété.

CLERMONT, Stéphanie (2017) *Le jeu de la musique*, Montréal, Quartanier (Polygraphe).

COLLECTIF (2012), *Dictionnaire de la révolte étudiante*, Montréal, Tête première.

COLLECTIF (2013), *Fermaille. Anthologie*, Québec, Mout édition.

DESROCHERS, Jean-Simon (2012), « Sondage », dans Mariève ISABEL et Laurence-Auréli THÉROUX-MARCOTTE [dir.] *Dictionnaire de la révolte étudiante. Du carré rouge au printemps étudiant*, Montréal, Tête Première, p.197-198.

FREITAG, Michel (2002), *L'oubli de la société : pour une théorie critique de la postmodernité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

HABERMAS, Jürgen (1973 [1968]), *La technique et la science comme « idéologie »*, traduit de l'allemand par Jean-René Ladmiral, Paris, Gallimard (Tel).

ISABEL, Mariève et Laurence-Auréli THÉROUX-MARCOTTE [dir.] (2012), *Dictionnaire de la révolte étudiante. Du carré rouge au printemps étudiant*, Montréal, Tête Première.

LABONTÉ, Mélissa (2017), *Faire maille. L'engagement poétique de la revue Fermaille au printemps 2012*, Longueuil, L'instant même.

LACROIX, Michel, Rachel NADON et Olivier PARENTEAU (2014), « La grève en vers et en prose : combats, silences et fissures », dans Marcos Ancelovici et Francis Dupuis-Déri, *Un printemps rouge et noir. Regards croisés sur la grève étudiante de 2012*, Montréal, Écosociété, p. 233-255.

LEBLANC, Perrine (2014), *Malabourg*, Paris, Gallimard (Folio).

LEROUX, George (2013), « Préface. De la révolte à l'archive », dans Maude Bonenfant, Anthony Glinier et Martine-Emmanuelle Lapointe [dir.] *Le printemps québécois. Une anthologie*, Montréal, Écosociété, p. VII.

RANCIÈRE, Jacques (1974), *La leçon d'Althusser*, Paris, Gallimard (Idées).

NICOL, Patrick (2012), *Terre des cons*, Montréal, La mèche.

ROY, Jean-Philippe (2016), qui se propose de faire une sociocritique du printemps étudiant dans le *Journal de Montréal : Le printemps érable* au *Journal de Montréal : figures de l'imaginaire social et mise en récit*, Université de Montréal.

Résumé

Cet article interroge la notion d'engagement au cœur du mot « relève » en art et en littérature. Que relève-t-on, au nom de quelles valeurs et de quels impératifs ? L'hypothèse suivie est à l'effet qu'après un changement de garde en littérature québécoise (autour du milieu de la décennie 2000), la littérature se relève véritablement avec le printemps 2012 – un ordre de valeur et de représentation se modifie. Afin de suivre cette piste, l'article s'attarde dans un premier temps à la formation d'un discours social démocratique et anti-institutionnel tel que rendu lisible dans *Fermaille* ou encore le *Dictionnaire de la révolte étudiante*. Dans un deuxième temps, il s'agit d'observer dans des œuvres représentant le printemps étudiant comment l'idéologie anti-institutionnelle peut s'accompagner d'un investissement littéraire. Dans *Le jeu de la musique* (Stéfanie Clermont), *Malabourg* (Perrine Leblanc), *Terre des cons* (Patrick Nicol) et *Qu'il est bon de se noyer* (Cassie Bérard), on observe que cette relève idéologiquement marquée est contredite par la formation littéraire dont elle est issue.

Abstact

This article questions the notion of commitment to the word « relève » in art and literature. What do we see in the name of which values and which imperatives? The hypothesis followed is that after a change of guard in Quebec literature (around the middle of the 2000s), the literature really « se relève » with the spring of 2012 - an order of value and representation is changing. In order to follow this path, the article focuses initially on the formation of a democratic and anti-institutional social discourse as made readable in *Fermaille* or the *Dictionnaire de la révolte étudiante*. In a second step, it is necessary to observe in works representing the student spring how the anti-institutional ideology can be accompanied by a literary investment. In *Le jeu de la musique* (Stéfanie Clermont), *Malabourg* (Perrine Leblanc), *Terre des cons* (Patrick Nicol) and *Qu'il est bon de se noyer* (Cassie Bérard), we observe that this succession ideologically marked is contradicted by training literary from which it comes.

Notice biobibliographique

David Bélanger est chercheur postdoctoral à l'Université McGill et Chargé de cours à l'UQAM. Avec Jean-François Chassay et Michel Lacroix, il a codirigé deux volumes de la revue *Voix et images* consacrés au critique André Belleau. Avec Thomas Carrier-Lafleur, il a fait paraître un essai sur Maria Chapdelaine et son mythe, intitulé *Il s'est écarté. Enquête sur la mort de François Paradis* (Nota Bene, 2019). Il est directeur de rédaction d'*XYZ*. La revue de la nouvelle.

Nouvelles aventures franco-ontariennes : quelle relève pour la littérature pour la jeunesse en Ontario français?

Camylle Gauthier-Trépanier

Université d'Ottawa

La littérature pour la jeunesse franco-ontarienne naît dans les années 1970, avec la création des premières maisons d'édition de langue française en Ontario. On note toutefois la publication de contes et de récits folkloriques destinés aux enfants avant cette période. C'est le cas des contes d'Emma Lacerte publiés par l'imprimerie Beauregard¹ et Beauchemin éditeur (Lepage, 2000, p. 644) au cours de la première moitié du XXe siècle et de ceux de

¹ L'imprimerie Beauregard d'Ottawa consacre aussi une partie de ses activités à l'édition (Centre de recherche en civilisation canadienne française, 2003).

Marie-Rose Turcot, publiés chez Beauchemin éditeur et Fidès (Lepage, 2000, p. 742). Il s'agit de textes dont la vocation est principalement éducative. Notons également le travail du père Germain Lemieux qui a compilé un grand nombre de contes et de chansons dans les volumes de *Les vieux m'ont conté*, publiés par le Centre franco-ontarien de folklore, dont le premier tome paraît en 1973. Ainsi, bien que les années 1970 constituent la date de « naissance » officielle, tant de la littérature qui s'affirme comme franco-ontarienne que de son pendant pour la jeunesse, ce n'est qu'à partir des années 1980 que l'on distingue véritablement une production éditoriale dont l'objectif est de rejoindre un jeune public et de lui plaire en évoquant des enjeux et un univers qui lui ressemble. À la différence de l'Ouest canadien et de l'Acadie où l'album s'impose comme la forme la plus commune de littérature pour la jeunesse, c'est le roman qui domine la production en Ontario français avec des auteurs tels que Doric Germain, Paul Prud'homme, Ginette Proulx-Weaver et Jean-Louis Grosmaire (Lepage, 2000, p. 431-433). On peut également citer les romans d'Hélène Brodeur (*La quête d'Alexandre*, 1981; *Entre l'aube et le jour*, 1983; *Les routes incertaines*, 1886) qui n'ont pas, originellement, été publiés pour les jeunes, mais qui ont rapidement été récupérés par l'institution scolaire puisqu'ils permettaient d'enseigner l'histoire de l'Ontario.

Au début des années 2000, on compte quatre maisons d'éditions franco-ontariennes actives dans le secteur de la littérature pour la jeunesse, soit les éditions du Vermillon, Prise de parole, Pierre de lune et l'Interligne. En date de 2005, seules « les éditions du Vermillon et les éditions l'Interligne, publient régulièrement des livres pour la jeunesse ». De ces deux maisons, Vermillon « se taill[e] la part du lion en publiant l'essentiel de la production de quelques nouveaux auteurs, mais surtout d'écrivains qui lui sont fidèles depuis leurs débuts » (Lepage, 2005, p. 71) en 1981. Dans son article « Où en est la littérature franco-ontarienne

pour la jeunesse? », Françoise Lepage recense un total de 32 ouvrages destinés à la jeunesse parus en Ontario entre 2002 et 2005. De 2006 à 2009, on ne note que 22 titres. Entre 2010 et 2013, inclusivement, ce nombre grimpe à 41, ce qui représente une augmentation de 10 titres, soit 28% par rapport à la production recensée par Lepage. Par rapport aux années précédente, cela représente presque le double de la production, soit 19 titres ou une augmentation de 86%. Cette augmentation s'explique notamment par l'arrivée d'un nouveau membre au sein du milieu de l'édition franco-ontarienne : les éditions David, fondées par Yvon Mallette en 1993. Les années 2000 marquent ainsi pour l'Ontario français le début d'une effervescence en matière de littérature pour la jeunesse. Les éditions du Vermillon continuent de publier avec régularité². Aux éditions l'Interligne, la chercheuse et critique en littérature pour la jeunesse Françoise Lepage prend, en 2004, la tête de la collection jeunesse « Cavales » où elle va elle-même publier plusieurs ouvrages, dont *Poupeska* (2006) qui s'est mérité le prix du Gouverneur général. Quant à elles, les éditions David, mettent sur pied deux nouvelles collections : « 14/18 » et « Voix didactiques ». La première regroupe des romans destinés aux adolescents et la seconde, chapeautée par Françoise Lepage, s'intéresse aux auteurs pour la jeunesse et à l'enseignement de ces œuvres. On y retrouve notamment des ouvrages consacrés à Doric Germain, Daniel Marchildon, et Hélène Brodeur, mais aussi à des auteurs québécois. Plus récemment, l'ajout de catégories jeunesse à divers prix littéraires franco-ontariens et franco-canadiens comme les prix Le Droit (1998), Trillium (2006), Champlain (2016) et Émergence-AAOF (2018) témoigne aussi de l'intérêt croissant qui se développe pour la littérature jeunesse franco-ontarienne.

² Toutefois leurs activités se sont réduites depuis 2013.

Ainsi, la création de nouvelles collections au tournant des années 2000 et l'augmentation du nombre de titres parus depuis 2010 témoignent à la fois de la vitalité de la littérature pour la jeunesse en Ontario et de la présence d'une relève dans ce secteur précis de l'industrie littéraire. Cela dit, le peu d'intérêt porté par les chercheurs à la littérature franco-ontarienne pour la jeunesse demeure problématique. Face à des espaces critiques peu nombreux, l'institution universitaire a également un rôle à jouer dans la diffusion et le rayonnement des œuvres franco-ontariennes pour la jeunesse. Nous tenterons donc d'amorcer la réflexion sur la relève dans la littérature franco-ontarienne pour la jeunesse en nous limitant au genre du roman d'aventure pour la jeunesse. En comparant des romans d'aventures récents au corpus utilisé par Françoise Lepage dans son *Histoire de la littérature pour la jeunesse* (2000), nous espérons cerner un certain nombre de caractéristiques propres à la relève dans le roman d'aventure franco-ontarien pour la jeunesse. Nous nous pencherons d'abord sur les composantes du roman d'aventure franco-ontarien tel que le concevait Françoise Lepage au moyen des romans de Doric Germain et de Jean-Louis Grosmaire, qu'elle inclut également dans le corpus franco-ontarien. Nous chercherons ensuite à tracer un portrait formel et thématique de deux romans d'aventure de la collection « 14/18 » des éditions David parus après 2010 soit, *24 heures de liberté* (2013) et *Otages de la nature* (2018)³ dans le but de nous interroger sur le rapport qu'entretiennent ces œuvres récentes avec celles qui les ont précédées. Cela nous permettra par la suite de cerner les particularités qui définissent les textes de la relève, du moins en ce qui a trait au roman d'aventure.

³ Nous avons choisi, pour des raisons de faisabilité, de nous restreindre au roman d'aventure et d'écarter ceux qui empruntaient à d'autres genres bien connus comme le roman historique (*John et le règlement 17*) ou la science-fiction (*Ipod et minijupe au 18^e siècle*, *Projet Ithurriel*) un critère qui n'a permis de retenir que des auteurs masculins.

Quelle relève pour le roman franco-ontarien pour la jeunesse?

Dans son article « Où en est la littérature franco-ontarienne pour la jeunesse? », paru en 2005, Françoise Lepage évoque « une relève qui est loin d'être assurée » (p. 71) pour expliquer la précarité de la littérature pour la jeunesse franco-ontarienne. Plus qu'une continuité, c'est avant tout une assurance de viabilité que désire la chercheuse pour cette littérature qu'elle juge encore trop fragile et sous représentée. Le processus de consolidation de cette relève, qui prend le relais d'auteurs établis comme Doric Germain et Jean-Louis Grosmaire, semble, pour Françoise Lepage, faire appel à des éléments qualitatifs. Éléments qui, pour Lucie Hotte et François Ouellet, semblent se raréfier dans les années 2000 (Hotte et Ouellet, 2016, p. 7). Interrogées à ce sujet par Françoise Lepage, les maisons d'édition Vermillon et l'Interligne soulignent effectivement la rareté des bons manuscrits et l'immense travail de correction auquel doivent s'atteler les éditeurs (2005, p. 71).

Les qualités de plume auxquelles font référence Lucie Hotte et François Ouellet relèvent d'éléments stylistiques appartenant au domaine de la forme. Dans le cas de la littérature pour la jeunesse, qui s'adresse à un lecteur en formation, plusieurs auteurs et éditeurs vont adapter les textes à leur lectorat en employant un vocabulaire ou des structures plus simples, déterminées par l'âge du lecteur. Le texte pour la jeunesse n'en est pas moins littéraire pour autant. Cependant, les qualités littéraires que l'on prête aux textes s'adressant à des lecteurs plus aguerris ne seront pas les mêmes que celles que l'on pourra retrouver dans les ouvrages destinés à la jeunesse. Dans ces derniers, on s'intéressera, par exemple, à la vraisemblance du langage employé par de jeunes personnages ou encore au développement de personnages auxquels le lecteur pourra s'identifier. Le style est donc, ici, un critère ambigu pour cerner les auteurs de la relève en littérature pour la jeunesse, il ne reste donc plus que

l'originalité des textes à considérer. Dans *Les littératures de l'exiguïté* François Paré explique effectivement que pour attirer l'attention de la critique, les œuvres littéraires devraient se distinguer par leur originalité. Toutefois,

[d]ans les *petites*⁴ cultures – en Ontario français, par exemple – il se publie bon an mal an bien des livres sans originalité aucune. On pourrait en dire autant des grandes institutions littéraires comme la France ou les États-Unis, mais l'abondance générale du discours littéraire, dans ces sociétés, masque plus facilement les cicatrices et les égratignures. Et les mécanismes institutionnels eux-mêmes, comme les recensements de livres, passent la banalité plus volontiers sous silence. Il y a dans ces mécanismes une extraordinaire efficacité d'occultation. Dans les *petites* cultures, au contraire, le seul fait de publier une œuvre semble mériter que la rumeur publique y fasse écho; on y devient écrivain reconnu très rapidement. Mais ce qu'on apprend vite, c'est que la notoriété en question est on ne peut plus évanescence[.] (Paré, 2001 [1992], p. 85)

Le fonctionnement de l'industrie littéraire dans les communautés francophones minoritaires biaiserait donc les mouvements naturels de la littérature empêchant de ce fait même l'émergence de nouvelles tendances qui se noieraient au milieu d'œuvres banales. Toutefois, l'originalité, tout comme la banalité et les « qualités de plume », sont des concepts subjectifs qu'il est difficile de baliser. Retenons donc que les chercheurs et critiques sont satisfaits ou intéressés par des œuvres existantes (ou plutôt par le style et l'originalité d'œuvres existantes) et qu'ils ont des attentes précises en matière de qualité. Les œuvres de la relève se mesureraient donc constamment à un horizon d'attente développé notamment au contact d'œuvres jugées importantes au sein d'une production littéraire particulière. L'appartenance à une forme de relève découlerait donc à la fois d'une capacité à construire sur la production précédente, contentant ainsi son public, mais également à la surpasser de quelque façon que ce soit. C'est-à-dire que l'écrivain.e de la relève devrait surpasser, ou en montrer le potentiel, ceux et celles qui l'ont précédé, tout en le dépassant.

⁴ C'est au sens de minoritaire que François Paré emploie l'adjectif petite.

Le roman d'aventure et l'Ontario français : le début d'une tradition?

Le roman d'aventure reflète de façon particulièrement pertinente l'ambivalence de la littérature pour la jeunesse franco-ontarienne qui est à la fois vivante, particulièrement depuis 2010⁵, mais peu étudiée dans le monde universitaire puisqu'il s'agit d'un genre fréquemment associé à la littérature dite populaire. Les définitions du roman d'aventure sont multiples, il est tout de même possible d'identifier un certain nombre d'éléments commun à l'ensemble de cette production littéraire, soit

une place centrale accordée à l'action et, de préférence, à l'action violente, une certaine dynamique du récit retranscrivant dans l'écriture cette relation à l'action, l'importance du dépaysement qui, sans être toujours central, paraît toujours jouer un rôle dans les œuvres (Letourneux, 2010, p. 13).

En Ontario français, il s'agit d'un genre présent pour les jeunes lecteurs depuis les années 1980. Ce sont les romans *La vengeance de l'original* (1980), *Le trappeur du Kabi* (1981) et *Le soleil se lève au Nord* (1991) de Doric Germain qui donnent le coup d'envoi au genre du roman d'aventure pour la jeunesse. Ces romans, qui se déroulent dans le Nord de l'Ontario, sont enseignés partout dans la province et il s'agit probablement des œuvres franco-ontariennes pour la jeunesse les plus étudiées par les universitaires jusqu'à maintenant⁶. Pour Françoise Lepage, « Doric Germain est sans contredit le romancier [pour la jeunesse] le plus "ontarien" dans son inspiration et le plus original de tous. » (2000, p. 431). Ses trois romans

⁵ L'article « Où en est la littérature franco-ontarienne pour la jeunesse? » publié en 2005 dans la revue *Liaison* par Françoise Lepage est le dernier article que la chercheuse ait publié sur le sujet avant son décès en 2010. Ainsi, il ne lui aura pas été possible de revenir sur les données présentées qui dressaient effectivement un portrait précaire de la littérature franco-ontarienne pour la jeunesse. Actuellement, comme nous l'indiquent les chiffres présentés plus hauts, la production de la littérature pour la jeunesse franco-ontarienne semble se maintenir, et ce, malgré la diminution des activités des éditions du Vermillon. L'activité dans le secteur littéraire pour la jeunesse se concentrent désormais dans deux maisons d'éditions, soit l'Interligne et David.

⁶ On peut notamment songer aux travaux Lucie Hotte (2003, 2012), de Camylle Gauthier-Trépanier (2017) et d'Isabelle Kirouac-Massicotte (2018).

pour la jeunesse s'intéressent effectivement à la nature, à la chasse et aux relations avec les communautés autochtones, des thématiques qui se rapprochent de la réalité de la population du nord de l'Ontario. Germain explique être venu à l'écriture pour offrir à ses classes du secondaire, majoritairement composées de garçons, des textes « qui seraient plus proche[s] de leurs préoccupations » (Hotte et Roy, 2012, p. 168) afin de les inciter à lire davantage. Les textes pour la jeunesse de Germain décrivent une nature indomptable, voire dangereuse, mais également un univers manichéen dans lequel le mal ne peut pas triompher : il faut être prêt à apprendre ou mourir comme l'apprendront à leurs dépens les protagonistes de *La vengeance de l'original* et certains de ceux du *Trappeur du Kabi*. Les trois récits mentionnés précédemment adoptent une forme assez classique de roman d'apprentissage. Mis bout à bout ces trois textes pourraient même former un cycle d'apprentissage. Ainsi, dans *La vengeance de l'original*, l'apprentissage est un échec et le refus d'apprendre des personnages se solde par leur mort. Dans *Le trappeur du Kabi*, l'un des personnages est épargné puisqu'il fait preuve de courage et reconnaît également la valeur de son adversaire, qu'il affronte à armes égales. *Le soleil se lève au nord* n'est le théâtre d'aucun décès. Le protagoniste se montre assez bien disposé à apprendre à vivre avec sa nouvelle communauté puisqu'il n'a nulle part d'autre où aller. En ce qui a trait au lecteur, son apprentissage est facilité par le « système d[e] personnages [...] fortement polarisé entre les “méchants” et les “bons” » (Hotte et Roy, 2012, p. 27) mis en place dans l'œuvre de Germain. Toutefois, malgré cette division claire entre le bien et le mal, la justice qui est faite dans ces romans ne découle par des lois ou des institutions qui représente habituellement le bien commun. En effet, elle relève plus souvent de la nature, qui dans ces romans acquiert le statut personnage (Hotte et Roy, 2003, p. 266). Plusieurs protagonistes de Germain outrepassent effectivement les lois humaines pour se

heurter à l'intransigeance de la nature. C'est le cas dans *La vengeance de l'original* où la cupidité des protagonistes n'est pas freinée par leur comparution devant le tribunal pour s'être adonnés à des pratiques illégales de chasse à l'original. Ce n'est qu'après le décès des trois personnages, gelés et noyés, que toute cette aventure est clairement désignée comme une vengeance de la nature puisque celle-ci, « à sa manière, célébrait par cette aurore boréale, la mort du dernier des trois braconniers. » (Germain, 1995 [1980], p. 114)

Par leur peinture plutôt fidèle du Territoire du Nord de l'Ontario, les romans de Germain semblent s'adresser à un lecteur qui connaît ce territoire. Les récits prennent place dans des lieux existants dont l'auteur emploie les véritables noms « pour qu'ils soient facilement repérables. » (Hotte et Roy, 2012, p. 175). Dans *La vengeance de l'original*, par exemple, on évoque la Kabinakagami (Germain, 1995, p. 18) et le Pitukupi (Germain, 1995, p. 18) sans préciser qu'il s'agit d'une rivière et d'un lac. Dans *Le trappeur du Kabi*, c'est le lac Kabinakagami, souvent désigné comme le Kabi, qui sert de repère spatial. Le lecteur qui ne connaît pas la région devra attendre la page 43 pour comprendre que le lac Kabinakagami est « situé à 130 kilomètres au sud de Hearst [...] [et qu']il se trouve presque au centre du triangle formé par White River, Wawa et Hearst » (Germain, 1993 [1981], p. 43). *Le soleil se lève au nord* prend entièrement place dans la réserve de Constance Lake, peu d'autres lieux sont donc mentionnés. Au cours du trajet qui le mène à la réserve, le protagoniste croise « quelques agglomérations plus importantes telles Cochrane et Kapuskasing » (Germain, 1991, p. 8) qui ne l'impressionnent guère. Il retient plutôt « les consonances barbares des noms d'Opasatika, Temagami [et] Matachewan » (Germain, 1991, p. 8. Il s'agit des seules mentions de ces villages qu'il appartient au lecteur de connaître ou de situer. Toutefois, il ne s'agit pas seulement de se repérer sur le territoire. Les romans dont il est question ici intègrent

également une composante plus ouvertement didactique qui permet au lecteur de mieux connaître le territoire mis en scène dans le texte. Ainsi, « [c]haque description est l'occasion de présenter avec maints détails les spécificités géographiques de la région et d'en faire valoir la topographie, la flore et la faune. » (Hotte et Roy, 2012, p. 23)

Ce n'est donc pas dans la découverte du territoire, mais plutôt dans les dangers que dissimule celui-ci que l'on retrouve une forme d'exotisme ou de dépaysement. Toutefois, un lecteur qui ne connaît pas le nord de l'Ontario expérimentera effectivement un dépaysement géographique lors de sa lecture. La question du dépaysement ne peut cependant pas relever du seul territoire, ainsi, elle

ne se résume pas aux effets de couleur locale et à une volonté de satisfaire le goût du lecteur pour l'extraordinaire, [elle] inscrit [plutôt] le récit dans un écart systématique avec le quotidien : non seulement le décor est inaccoutumé, mais les personnages sont excentriques ou exceptionnels, les événements qui se produisent pour le moins inhabituels (Letourneux, 2010, p. 20)

Cette sortie du quotidien qu'évoque Letourneux est présente dans les trois romans de Germain : on découvre un squelette et un pot de pépites d'or dans *La vengeance de l'original*, l'un des personnages est assassiné dans *Le trappeur du Kabi* et le protagoniste du *Soleil se lève au Nord* se voit envoyé chez un oncle inconnu à des centaines de kilomètres de chez lui. De plus, en peignant une nature active, voire dangereuse, Germain présente à ses lecteurs un visage insoupçonné d'un monde qui, autrement, leur serait familier. C'est justement ce dynamisme que l'auteur cherche à transmettre à ses lecteurs en leur « laiss[ant] [...] l'idée que, finalement, on n'est pas si mal lotis dans le Nord, même si souvent on est porté à penser qu'on est loin de tout, et que, bon, il n'y a rien ici, alors que pour [lui], au contraire, on est près de ce qui est important [...], la nature. » (Hotte et Roy, 2012, p. 170)

Sur le plan de la forme, les trois romans de Germain optent pour une narration à la troisième personne du singulier qui est assez commune à la forme du roman d'aventure, lequel délaisse souvent l'intériorité des personnages au profit de l'action. Pour Lucie Hotte et Véronique Roy, cela permet de se distancier des personnages dont la narration n'endosse pas les valeurs (2012, p. 49) comme c'est le cas de ceux de *La vengeance de l'original* et du *Trappeur du Kabi*. De plus, selon ces chercheuses comme les textes sont destinés à un jeune public, « la narration à la troisième personne permet de formuler de façon plus claire la morale de l'histoire. » (Hotte et Roy, 2012, p. 50). C'est donc davantage par ses thématiques et le décor qu'il choisit pour ses romans, que par ses choix stylistiques que Doric Germain crée des romans susceptibles d'intéresser les jeunes franco-ontariens, particulièrement ceux du nord de la province. Ce faisant, il amène l'aventure à son lecteur plutôt que l'inverse, refusant donc l'idée longtemps prônée par plusieurs chercheurs d'un dépaysement géographique nécessaire au roman d'aventure.

Quoique moins emblématiques de l'Ontario français que les romans de Doric Germain, les textes pour la jeunesse de Jean-Louis Grosmaire constituent également une incursion intéressante du côté du roman d'aventure puisqu'ils se déroulent souvent à l'étranger. Né au Sénégal, Grosmaire vit au Canada, dans la région de l'Outaouais, depuis de nombreuses années et a publié l'entièreté, ou presque, de son œuvre aux Éditions du Vermillon sises à Ottawa. Lucie Hotte et Johanne Melançon ont déjà évoqué la porosité problématique de la frontière outaouaise (Hotte et Melançon, 2010, p. 9) quand vient le temps d'identifier un auteur comme franco-ontarien. Jean-Louis Grosmaire est notamment membre de l'Association des auteures et auteurs de l'Ontario français (AAOF), a fait partie de jurys

littéraires en Ontario et ses romans se sont mérité plusieurs distinctions en Outaouais comme en Ontario⁷.

Les aventures de Louis Travelle, mieux connu comme le Loup, un adolescent français épris d'aventure, se déclinent en cinq tomes. Les deux premiers le mènent au Canada (*Paris-Québec*, 1992 et *Le Loup au Québec*, 1997) et les suivants au Vietnam (*Paris-Hanoi*, 1998), aux États-Unis (*Paris-New York*, 2002) et au Sénégal (*Paris-Saint-Louis du Sénégal*, 2005). Les aventures du Loup sont narrées à la première personne du singulier grâce à un calepin dans lequel le personnage note toutes ses aventures. Pour Françoise Lepage il s'agit d'un choix narratif qui contribue à rendre le personnage sympathique aux yeux du lecteur et qui témoigne également de l'influence « des romans réalistes pour adolescents » sur le roman d'aventure (2000, p. 433.) Bien que la narration homodiégétique instaure une forme de connivence entre le lecteur et le personnage, ce dernier se dévoile très peu. On connaît du Loup sa passion pour la culture et la mode américaine ainsi que son goût pour le voyage, deux éléments accentués dans le premier tome de la série, mais cela ne va pas plus loin. L'action occupe définitivement l'avant-plan de cette série dans laquelle les péripéties s'enchaînent très rapidement. Compte tenu du contexte urbain de ces romans, les dangers auxquels doit faire face le Loup se présentent généralement sous la forme de personnages malveillants, comme des trafiquants de drogue. L'univers des romans de Grosmaire s'avère donc, lui aussi, plutôt manichéen, particulièrement en ce qui a trait aux personnages. Toutefois, on observe dans les romans de Germain le souci constant d'une norme morale,

⁷ Jean-Louis Grosmaire se mérite à deux reprises le prix littéraire Le Droit, en 1993 pour *Paris-Québec* et en 1999 pour *Paris-Hanoi*. Son roman *Paris-New York* sera finaliste pour le même prix en 2003, ainsi qu'au prix Christine-Dumitriu-Van- Saanen (Prix du Salon du livre de Toronto) en 2002. En 2007, le dernier tome de la série, *Paris-Saint-Louis du Sénégal*, est finaliste au Prix des lecteurs Radio-Canada jeunesse.

incarnée par le respect de la nature, qui doit impérativement être observée par tous sous peine de graves conséquences alors que les romans de Grosmaire reposent, quant à eux, sur la bonne foi des individus et des institutions qui les régissent. Ces dernières, chargées de faire respecter l'ordre moral, sont représentées comme bien plus efficaces dans les romans de Grosmaires que dans ceux de Germain. Règle générale, le personnage ne fait appel que tardivement à la police, mais celle-ci se montre toujours en mesure de l'aider et, surtout, de mettre sous les verrous ceux qui le méritent.

Contrairement aux personnages de Doric Germain chez qui l'aventure survient, toujours inattendue, le Loup provoque ses propres aventures. Ainsi, dans *Paris-Québec*, il manigance pour partir visiter l'Amérique qu'il rêve de voir depuis toujours et réussit à s'embarquer, sous une fausse identité et à l'insu de sa famille, sur un vol vers Montréal. Dans *Paris-Hanoi*, il se lance sur la piste d'un mystérieux message trouvé dans un briquet acheté au marché. Le dépaysement géographique, on le comprendra, occupe ici, par l'entremise du voyage, une place de choix. Ainsi, le Loup pose un regard à la fois émerveillé et avide de découvertes sur les pays qu'il visite. À Québec, il se pâme devant les paysages dont il a tant rêvé :

[j]e suis aimanté par la vue. J'arrive à la rencontre du géant de mes rêves. Le fleuve argenté glisse devant moi. Sur l'autre rive, une ville brille au soleil. À gauche, le fleuve se divise en deux et entoure l'île d'Orléans. La chaleur humide estompe les contours. Je pleure. Le vent vient de l'île, portant des bouffées de marées, de pâturage. Des oiseaux blancs crient dans le ciel. (Grosmaire, 1992, p. 159)

La beauté de la nature est également dépeinte par les descriptions de Germain, mais davantage au bénéfice du lecteur que des personnages qui n'y sont que peu sensibles. Chez Grosmaire, le Loup est tour à tour contemplatif et émotif devant les paysages et les cultures qu'il découvre. Il pleure tout naturellement devant le tableau de l'île d'Orléans qui s'offre à

lui, tout comme lorsqu'il entend Diane Dufresne chanter « un souvenir heureux » (Grosmaire, 1992, p. 136) à la radio, au grand désarroi de la camionneuse qui l'accompagne. Lorsqu'il visite le Vietnam avec sa famille dans *Paris-Hanoi* il est captivé par la ville d'Ho Chi Minh, déclarant que

[l]es touristes devraient se lever tôt le matin, le réveil d'une ville est un spectacle fascinant. Des femmes aux chapeaux coniques, aux pantalons noirs, côtoient des hommes en pantalons bleus et chemises blanches. Ça sent la sauce soja, les légumes bouillis, "avec beaucoup de plantes aromatiques, la coriandre, l'aneth, la citronnelle, le basilic, la menthe, et les épices aux cinq parfums" (Grosmaire, 1998, p. 30).

Les romans de Grosmaire évitent de façon adroite les stéréotypes culturels souvent représentés tant dans le roman d'aventure que dans le roman pour la jeunesse, notamment grâce à des descriptions faisant appel aux sens du lecteur comme c'est le cas ici. Le roman d'aventure se concentre sur l'action et sa fonction première n'est pas de faire découvrir de nouvelles réalités ou culture à son lecteur, mais plutôt de le tenir en haleine. Quant au roman pour la jeunesse, l'usage de stéréotypes est plus souvent lié à la capacité de compréhension du jeune public telle que conçue par les auteurs et éditeurs d'ouvrages pour la jeunesse. En effet, les stéréotypes, s'ils ont le défaut de simplifier certains concepts à l'excès, constituent néanmoins des modèles préexistants qui peuvent faciliter la compréhension du lecteur (Amossy et Herschberg Pierrot, 2005, p. 28). Ainsi, lorsque le Loup débarque à Mirabel dans *Paris-Québec*, il n'a aucun mal à se faire comprendre par les gens qu'il rencontre. Il n'éprouve pas non plus de difficultés à saisir ce qu'on lui raconte, et ce malgré l'intégration de quelques expressions propre aux francophones du Canada comme « en maudit », « démancher » (Grosmaire, 1992, p. 88) et « Ti-tannant », (Grosmaire, 1992, p. 90). Au contraire, les quelques blagues à ce sujet sont faites aux dépens de l'accent pointu du jeune français. Outre les descriptions des différentes destinations du personnage, une importance

particulière est accordée aux noms des lieux, dans une volonté peut-être de situer le lecteur ou alors de montrer que le personnage doit faire un effort pour s’orienter et ne pas s’égarer dans des lieux qu’il ne connaît pas. Ainsi, on mentionne divers noms de rues ou encore de petits villages au fil des aventures du Loup.

Les romans de Doric Germain et de Jean-Louis Grosmaire, s’ils sont bien des romans d’aventure, empruntent néanmoins des voies fort différentes. On observe cependant un certain nombre d’éléments récurrents chez ces deux auteurs, notamment la question des lieux et de la conscience de l’environnement. Chez Doric Germain en particulier le désir de situer le lecteur est omniprésent. Il faut dire que cela permet aussi de faire entrer dans le domaine de la fiction des lieux qui, pour les lecteurs du nord de l’Ontario, évoquent plutôt quelque chose de commun. Grosmaire cherche également à situer son lecteur en lui fournissant certains détails comme des noms de rue, des adresses, les noms de très petits villages, mais il ne s’agit pas toujours d’endroits reconnaissables ou réels comme chez Germain. Ces informations que doit retenir ou découvrir le protagoniste ajoutent à la vraisemblance du roman et donnent l’impression de pouvoir suivre le Loup à la trace. Les deux auteurs rivalisent d’ingéniosité pour mettre en scène les aventures de leurs personnages dans le contexte le plus réaliste possible sans remettre en question l’aspect extraordinaire de ces événements, pensons par exemple à la découverte de l’or dans *La vengeance de l’original*, au GI amnésique dans *Paris-Hanoi* ou à la vendetta du métis dans *Le trappeur du Kabi*. Ainsi, les rouages des plans du Loup sont explicités au bénéfice du lecteur et chaque obstacle est contourné d’une façon logique. Chez Doric Germain, on prend le temps d’expliquer le fonctionnement d’outils ou encore les différents défis que pose la forêt pour les projets de personnages. Enfin, les deux auteurs laissent une place importante à la description de

l'environnement. Chez Germain, ces descriptions imposent le respect puisque la forêt doit être à la fois crainte et respectée. Chez Grosmaire, elles emplissent le Loup d'émotion et le touchent profondément.

Le roman d'aventure depuis 2010

Doric Germain et Jean-Louis Grosmaire semblent aujourd'hui avoir tous les deux délaissé l'avenue du roman pour adolescents. C'est donc par l'entremise de deux auteurs dont les textes ont été publiés après 2010, soit Pierre-Luc Bélanger et Daniel Marchildon, que nous tenterons d'appréhender le roman d'aventure tel qu'il s'écrit aujourd'hui et d'en cerner l'évolution par rapport aux ouvrages analysés précédemment. Bien que Daniel Marchildon publie activement depuis le début des années 1990, *Otages de la nature* constitue sa première incursion dans le genre du roman d'aventure tel que nous le concevons ici. Nous considérons qu'il pourrait s'agir d'un texte de la relève puisque l'auteur appréhende les modalités d'un genre littéraire différent et doit nécessairement, tenir compte du contexte actuel. De son côté Pierre-Luc Bélanger entame sa carrière d'auteur avec la publication, en 2013, de *24 heures de liberté* qui sera rapidement suivi de trois autres ouvrages *Ski, Blanche et avalanche*⁸ (2015), *Disparue chez les Mayas* (2017) et *L'Odyssée des neiges* (2018). La récente venue à l'écriture de celui-ci, ainsi que le nombre de ses publications laisse à penser qu'il se taille déjà une bonne place sur la scène de la littérature pour la jeunesse franco-ontarienne. Dans *24 heures de liberté* (2013), son premier roman, un adolescent et sa jeune sœur, placés en famille d'accueil après qu'un drame se soit abattu sur leur famille, s'échappent pour retrouver leur père, emprisonné. Le roman suit le périple qu'entame Sébastien pour retrouver sa sœur,

⁸ *Ski, Blanche et avalanche* a remporté le prix Le Droit jeunesse 2016, le prix de la Toronto French School 2016 et le prix Trillium du livre d'enfant 2017.

Annie, qu'il soupçonne d'être maltraitée dans sa famille d'accueil. Le frère et la sœur entament ensuite un périple qui les mènera d'Orléans, en banlieue d'Ottawa, jusqu'au pénitencier de Kingston. La majeure partie de l'ouvrage se déroule en milieu urbain, ce qui confère à l'aventure de Sébastien et d'Annie beaucoup de réalisme, malgré les défis que cela représente, notamment lorsque les protagonistes doivent se déplacer à travers la ville sans argent. Ce roman peint un portrait très réaliste pour les lecteurs franco-ontariens de l'Est de la province. On note une volonté omniprésente de situer le lecteur dans l'espace. La narration évoque ainsi de nombreux repères facilement identifiables de la région d'Ottawa, c'est le cas des stations d'autobus comme « l'arrêt campus » (Bélanger, 2013, p. 70) et de bâtiments reconnaissables comme « l'hôpital Monfort » (Bélanger, 2013, p. 56) et le « Centre national de recherche du Canada [...] à l'angle de la rue Blair » (Bélanger, 2013, p. 59). Ces repères sont évoqués de façon familière et semblent s'adresser à un lecteur qui connaît bien la ville d'Ottawa et ses environs. On le voit bien lorsque les personnages décident de faire de l'auto-stop pour franchir la distance entre Ottawa et Kingston :

Annie et Sébastien contemplaient l'autoroute devant eux. À cette heure-là, il y avait peu de voitures en direction de Kanata, et même en sens contraire. La circulation était raisonnable. Les jeunes devraient traverser la 417 à cette fourche en « y » pour suivre l'autoroute 416 jusqu'à ce qu'elle rejoigne la 401.

Les numéros des autoroutes permettent de reconstituer facilement le trajet que devront faire les personnages pour atteindre le pénitencier de Kingston. Toutefois, le lecteur qui connaît la région sera plus en mesure de saisir le danger de cette manœuvre puisque l'autoroute 417 compte à cette hauteur quatre voies dans un sens comme dans l'autre. Cette insistance à situer le lecteur de façon aussi précise semble témoigner d'un désir de s'adresser à un public précis, soit les jeunes ottaviens, ou alors d'une volonté de se distancier de l'étiquette « nordique »

souvent apposée au roman pour la jeunesse franco-ontarien qui est fréquemment réduit aux œuvres de Doric Germain et d'Hélène Brodeur. Le décor urbain et actuel du roman contribue effectivement à s'éloigner des univers de ces deux auteurs.

En termes de style toutefois, Bélanger se rapproche un peu de Doric Germain. Raymond Bertin évoque dans son compte rendu de *24 heures de liberté* « une écriture sans fioriture [...] [qui] parvient à bien installer les situations. » (Bertin, 2014, p. 45) Toutefois, la précision et l'efficacité de l'écriture de Bélanger ne laissent que peu de place à l'imagination du lecteur (Bertin, 2014, p. 45). Il n'y a pas de mystère qui plane dans *24 heures de liberté*, Annie et Sébastien savent qu'ils disposent de peu de temps pour rejoindre leur père à Kingston. Ils savent également qui sont leurs poursuivants, soit la police et les services à l'enfance. Ainsi, alors que le lecteur craint ce qui pourrait arriver aux protagonistes de *La vengeance de l'original* et du *Trappeur du Kabi*, l'écriture de Bélanger met plutôt en place un sentiment d'urgence qui cadre bien avec le récit. Cette impression d'urgence est accentuée par l'enchaînement extrêmement rapide des événements qui crée ainsi, selon les critiques, « un rythme effréné » (s.a., 2014), voire essoufflant (Bertin, 2014, p. 45). La structure de l'ouvrage contribue également à instaurer ce rythme plus que soutenu avec ses 24 courts chapitres composés de quelques pages seulement. La narration à la troisième personne permet ici de porter un regard d'ensemble sur les remous que causent la fuite des deux jeunes, notamment grâce à la focalisation de cette narration sur différents personnages comme Jean-Charles Laframboise, l'employé de la Société d'aide à l'enfance responsable du dossier d'Annie et de Sébastien, et la constable Larocque de la police municipale d'Ottawa. Toutefois, on note, malgré la narration à la troisième personne du singulier, l'instauration d'une forme de familiarité entre le narrateur et le personnage principal, Sébastien qu'il

désigne par son surnom, « Sébas ». En ce qui a trait aux personnages, on note tout de suite la présence de plusieurs femmes aux rôles significatifs, dont la petite sœur et la mère, qui, après être sortie du coma, subvient aux besoins de sa famille seule et parvient même à leur acheter une maison (Bélanger, 2013, p. 128).

De son côté, *Otages de la nature* de Daniel Marchildon propose une version actualisée de la forme du roman d'aventure en y intégrant des enjeux écologiques ainsi qu'une diversité de points de vue. Le roman s'ouvre sur le personnage d'Alex et de sa mère, Fleur, chanteuse en panne d'inspiration, qui doivent s'arrêter à la pourvoirie de l'écho vert en attendant de faire réparer leur voiture. Le propriétaire, David, leur apprend que l'écosystème de la région, de même que l'emplacement des dunes sacrées de la communauté Anishnabé, est menacé par une entreprise de foresterie. Alex et Fleur, convaincus par la nature dont ils font l'expérience, se rangeront aux côtés de David dans cette lutte écologique. L'ouvrage prend ses distances avec les structures plus classiques du roman d'aventure en adoptant, d'une part, une narration à la première personne du singulier et, d'autre part, deux narrateurs aux points de vue complémentaires : Alex et Danika, une jeune militante Anishnabé. L'aventure elle-même se trouve là où les personnages ne l'attendent pas. Ils sont, bien sûr, dépaysés par tout ce qu'ils découvrent, notamment sur le conflit opposant les militants écologistes à l'entreprise forestière, mais ne marchent pas vers l'aventure, à la différence du personnage de Bélanger. C'est plutôt cette dernière qui vient à eux. Ainsi, « Marchildon entremêle avec succès aventure, écologie, politique, relations familiales complexes, amour et amitié, ainsi que culture autochtone et franco-ontarienne. Le récit nous tient en haleine, car chaque chapitre nous laisse en suspens. » (Brisson, 2018, p. 63) Le titre de chaque chapitre reprend d'ailleurs

la dernière phrase dudit chapitre, laissant le lecteur avide de savoir ce qui se cache derrière ces phrases énigmatiques.

Marchildon campe son roman « dans la forêt d'un village franco-ontarien fictif dans le Nord de l'Ontario : Rivière Ahmic. » (Radio-Canada.ca, 2018) Il ne dresse pas de portrait précis de cette localité. Toutefois, plusieurs autres éléments permettent de rappeler, que l'on se trouve en Ontario comme des agents de la Police provinciale de l'Ontario (Marchildon, 2018, p. 13), « les immenses lettres jaunes, OPP⁹, [qui] recouvrent le ventre [de l'hélicoptère] » (Marchildon, 2018, p. 73), les mentions de la ville de Toronto (Marchildon, 2018, p. 48) et du journal *Toronto Star* (Marchildon, 2018, p. 79). C'est la nature, jusque-là inconnue, qui va réellement faire entre Fleur et son fils dans un tout autre univers et les dépayser. À la vue des dunes, le jeune narrateur déclare que « [l]e spectacle [l]e laisse bouche bée. Devant [Fleur] se dresse une haute colline de sable brun. Contrairement à une oasis, un trou d'eau dans le milieu d'un désert, [ils] so[nt] devant un monticule de désert au milieu d'une forêt luxuriante. (Marchildon, 2018, p. 42) Ici, l'émerveillement va de pair avec la spiritualité remarque le narrateur : « Le lieu est spécial, unique, cela ne fait aucun doute. J'étudie les grains de sable soulevés par la brise soudainement plus forte. Ici, même l'air transforme le son du vent pour créer une musique indescriptible. » (Marchildon, 2018, p. 42)

Les deux camps présentés dans le roman défendent des positions qui demeurent actuelles à savoir celles du progrès ou du développement économique et celle de la conscience environnementale, revisitant ainsi paradigme nature/civilisation évoqué par Hotte et Roy (2012, p. 42-44) à propos des romans de Doric Germain. Bien que la nature revête

⁹ OPP est l'abréviation utilisée pour Ontario Provincial Police.

dans ce roman une importance capitale pour les défenseurs des dunes, auxquels se rallient Alex et Fleur, elle n'acquiert pas, comme chez Germain, un statut de personnage. Par conséquent, l'univers du roman est soumis aux lois humaines et les personnages doivent subir les conséquences de leurs actes. Ainsi, David, ira en prison pour avoir orchestré une prise d'otages avec l'aide de Fleur et d'Alex. Cette question des gestes à poser pour défendre l'environnement est d'ailleurs centrale au projet de l'auteur qui désire pousser ses lecteurs à réfléchir aux moyens employés par les personnages pour défendre leurs convictions ainsi qu'aux actions qu'eux-mêmes peuvent poser.

Une relève en chantier

En somme, les ouvrages de Pierre-Luc Bélanger et de Daniel Marchildon permettent de mettre en lumière un certain nombre d'éléments qui n'apparaissent pas, ou très peu, chez leurs prédécesseurs et qui pourraient constituer les éléments d'une esthétique de la relève dans le roman d'aventure franco-ontarien pour la jeunesse. Il s'agit de l'inscription du territoire ontarien urbain dans le texte, de la mise en scène d'adolescents à la frontière de l'âge adulte, de la présence de personnages féminins qui étaient généralement absents chez Doric Germain et Jean-Louis Grosmaire, ainsi que de certaines structures narratives empruntées au roman socioréaliste, lesquelles sont ici illustrées davantage dans *Otages de la nature*, mais se présentent également dans les autres romans de Bélanger¹⁰. Toutefois, la proposition principale de ces deux auteurs semble viser à réinscrire le roman d'aventure dans la société telle que nous la connaissons. Dans les romans de Doric Germain, la nature supplante les autorités humaines. C'est d'ailleurs la nature, et non les lois humaines bien que

¹⁰ *Ski, Blanche et avalanche* (2015), *Disparue chez les Mayas* (2017) et *L'Odyssée des neiges* (2018)

toutes deux tendent parfois vers un même objectif, que doivent respecter les personnages s'ils veulent s'en sortir indemne. Chez Grosmaire les lois semblent très flexibles et le personnage du Loup n'a jamais vraiment à s'y confronter puisqu'il est toujours du bon côté des choses. Toutefois, il est surprenant que plusieurs de ses actes demeurent impunis, particulièrement dans le premier tome de la série où il fugue, et emprunte une identité pour voyager. À titre d'exemple, on notera que, pour avoir libéré sa sœur d'un foyer d'accueil où elle était maltraitée et avoir fui la police, le protagoniste de *24 heures de liberté* devra effectuer des heures de services communautaires puisqu'il s'agit d'infractions à la loi. *Otages de la nature* reproduit un scénario similaire puisqu'à la suite de la fausse prise d'otages, le personnage de David est emprisonné pour une durée d'un an. Bien qu'il n'ait pas été accusé de prise d'otages, « il a été poursuivi pour méfait public, menace contre des agents de police et utilisation négligente d'une arme à feu. Toutes les lettres de sympathie que l'inculpé a reçues et même la presse favorable n'ont pas pu faire fléchir le juge qui [...] [a] tenu à appliquer la loi » (Marchildon, 2018, p. 106).

La question de la représentation de l'Ontario et, dans une certaine mesure, d'éléments liés à l'identité franco-ontarienne est également très intéressante puisque cela permet de distinguer ces ouvrages par rapport à la production québécoise sans tomber dans les stéréotypes. L'Ontario, ce n'est pas qu'une forêt et des lacs comme le présentent les romans de Doric Germain, c'est aussi tout un monde urbain et des communautés différentes qui cohabitent. Chacun à leur façon, Pierre-Luc Bélanger et Daniel Marchildon peignent un portrait de l'Ontario qui, sans nécessairement s'opposer à celui de Germain, s'en éloigne et intègre un certain nombre d'éléments qui permettent de le complexifier. Ainsi, les référents ne sont plus seulement géographiques. Ils ont désormais une valeur sociale ou culturelle.

C'est le cas, par exemple, lorsque sont évoqués les journaux *Le Droit* et le *Ottawa Citizen* dans le roman de Bélanger ou encore la Police provinciale de l'Ontario et le *Toronto Star* chez Marchildon. Ces éléments, évocateurs pour des lecteurs franco-ontariens, ne permettent pas nécessairement de situer l'action à proprement parler, mais ils constituent des rappels subtils de l'Ontario dans des romans dont l'objectif est de raconter des aventures plutôt que de raconter l'Ontario français.

Nous évoquions plus tôt que les textes de la relève ne peuvent finalement se définir que par rapport à ceux qui les ont précédés en s'en inspirant pour les dépasser ou les surpasser de quelque façon que ce soit. La production littéraire des années constituerait pour Marchildon et Bélanger un tremplin vers une conception actuelle, une relève, du roman d'aventure franco-ontarien pour la jeunesse. Les textes de semblent effectivement entretenir des liens avec les romans d'aventure des années 1990, même si ceux-ci s'inscrivent parfois dans une dynamique d'opposition. Ainsi, le texte de Bélanger s'oppose à l'idée de représenter la nature de l'Ontario, omniprésente chez Doric Germain, pour plutôt chercher à décrire un décor urbain connu du lecteur. Cela confère une originalité certaine au texte puisque peu d'ouvrages pour la jeunesse représentent Ottawa et encore moins le font avec une telle précision. Marchildon, lui, choisit de conserver un décor forestier, mais développe plutôt une réflexion par rapport au territoire et à la flore au moyen de considérations écologiques et culturelles. Des éléments liés à l'écologie et à la protection de la nature avaient été relevés par Lucie Hotte et Véronique Roy dans les textes de Doric Germain, mais ceux-ci ne faisaient pas partie du projet de l'auteur (Hotte et Roy, 2012, p. 170-171). L'intégrations des personnages féminins dans les deux romans constitue peut-être l'un des aspects les plus originaux de ces textes par rapport à ceux des années 1990 dans lesquels elles étaient

quasiment absentes¹¹. On le voit particulièrement bien dans *Otages de la nature* où le personnage de Danika est chargée d'une partie de la narration du roman. Ainsi, la relève du roman franco-ontarien pour la jeunesse existe bel et bien, mais elle n'obtient peut-être pas la même visibilité que les romans des années 1990, en partie à cause de la cessation, en 2018, des activités de la revue *Liaison* qui proposait des comptes rendus d'œuvres pour la jeunesse franco-canadiennes. La littérature pour la jeunesse franco-ontarienne actuelle, ne semble pas non plus avoir suscité l'intérêt chez les chercheurs universitaires. Il est donc difficile de comprendre si cela est dû aux romans actuels ou à un manque d'intérêt pour l'étude de la littérature pour la jeunesse. Les analyses menées précédemment montrent bien que les textes de Pierre-Luc Bélanger et de Daniel Marchildon parviennent à s'inspirer des textes des années 1990 pour construire des univers plus réalistes (Bélanger) et nuancés (Marchildon) qui sont susceptibles de parler aux lecteurs d'aujourd'hui. Comme ceux de Doric Germain, le roman de Pierre-Luc Bélanger décrit avec précision un endroit connu de nombreux franco-ontariens, reprenant cette idée d'inscrire différents espaces de l'Ontario dans la littérature. Une idée qui a grandement contribué à l'originalité de Germain. Chez Daniel Marchildon, ce sont les questions d'écologie et de la culture de l'autre qui font l'originalité du texte, plus particulièrement parce que le roman donne véritablement la parole aux groupes concernés, ce que ne faisaient pas les romans de Grosmaire et de Germain. L'originalité des textes est indiscutable et la qualité peut même être attestée par les prix reçus par l'ouvrage de Bélanger,

¹¹ Dans les aventures du Loup (Grosmaire) on observe à quelques reprises le personnage de la mère, mais elle occupe un rôle secondaire. Chez Doric Germain, il n'y a qu'un personnage féminin très secondaire dans Le trappeur du Kabi. *Le soleil se lève au Nord* met en place deux personnages de femmes, la tante du personnage principal et Mona, de laquelle il tombera amoureux. Toutefois, Lucie Hotte et Véronique Roy indiquent que la fonction principale de Mona est de donner au lecteur à observer la transformation du personnage principal tout au long du roman (Hotte et Roy, 2012, p. 137).

celui de Marchildon étant encore trop récent. La relève existe en littérature pour la jeunesse franco-ontarienne, mais pour qu'elle continue de le faire, il faut en parler, il faut l'étudier et cela doit passer à la fois par les études en littérature et par le domaine de l'éducation. L'existence de plateformes dédiées à l'enseignement de la littérature comme FousdeLire.ca (2014) et LireenOntario.ca (2018), de même que diverses initiatives du Regroupement des éditeurs franco-canadiens et du Centre franco-ontarien de ressources pédagogiques contribuent grandement à faire connaître la littérature pour la jeunesse franco-ontarienne et à l'intégrer dans le parcours scolaire. Les études littéraires ont également un rôle à jouer dans la légitimation du livre pour la jeunesse franco-ontarien en l'enseignant dans les universités et en l'étudiant. C'est une combinaison de ces deux champs qui permettra à la relève de la littérature pour la jeunesse d'occuper une place d'importance sur la scène littéraire.

Ainsi, on pourra en conclure que le portrait de la littérature franco-ontarienne pour la jeunesse aura tout de même changé un peu depuis les succès de Doric Germain et Jean-Louis Grosmaire. La création de la collection « 14/18 » des éditions David a concentré davantage la production littéraire pour la jeunesse dans la région d'Ottawa. Cela pourrait éventuellement rendre cette production plus représentative des franco-ontariens de l'Est de la province, tout comme les romans de Doric Germain puis d'Hélène Brodeur étaient plus emblématiques du nord de la province. Bien que les différentes maisons d'éditions basées à Ottawa publient principalement des auteurs de partout en Ontario et même d'autres provinces canadiennes, on note également la présence de nombreux auteurs de l'Outaouais au sein de celles-ci. Il est par ailleurs difficile d'établir clairement la provenance des auteurs dans cette région et donc de distinguer nettement de grandes tendances ou mouvements qui s'étendraient à l'ensemble du roman franco-ontarien pour la jeunesse, par exemple. Cela renforce la nécessité d'intégrer

des référents destinés à des lecteurs franco-ontariens dans les ouvrages pour la jeunesse et surtout de trouver un équilibre entre l'identité de laquelle se réclament l'ouvrage et son auteur ainsi que le récit lui-même.

Bibliographie

S. A. (14 avril 2014), « 24 heures de liberté », La Recrue, [En ligne]. [<https://larecrue.org/24-heures-de-liberté-27d483cbb90d>] (Consulté le 3 janvier 2019).

AMOSSY, Ruth et Anne HERSCHBERG PIERROT (2005), *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « 128 ».

BÉLANGER, Pierre-Luc (2013), *24 heures de liberté*, Ottawa, Éd. David, coll. « 14/18 », [Epub].

BERTIN, Raymond (2014), « 24 heures de liberté », *Lurelu*, vol. 37, no. 1, p. 45.

BRISSON, Geneviève (2018), « Otages de la nature », *Lurelu*, vol. 41, no. 2, p. 63.

CENTRE DE RECHERCHE EN CIVILISATION CANADIENNE FRANÇAISE (2003). « L'Imprimerie Beauregard », *La présence française en Ontario : 1610, passeport pour 2010*, [En ligne]. [<https://crrcf.uottawa.ca/passeport/II/A2a/IIA2a01-1.html>] (4 avril 2019).

GERMAIN, Doric (1991), *Le soleil se lève au Nord*, Sudbury, Éd. Prise de parole, coll. « Roman ».

GERMAIN, Doric (1993 [1981]), *Le trappeur du Kabi*, Sudbury, Éd. Prise de parole, coll. « Roman ».

GERMAIN, Doric (1995 [1980]), *La vengeance de l'original*, Sudbury, Éd. Prise de parole, coll. « Roman ».

GROSMAIRE, Jean-Louis (1992), *Paris-Québec*, Ottawa, Éd. du Vermillon.

GROSMAIRE, Jean-Louis (1998), *Paris-Hanoi*, Ottawa, Éd. du Vermillon.

HOTTE Lucie et Johanne MELANÇON (dir.) (2010), *Introduction à la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora ».

HOTTE, Lucie et François OUELLET (dir.) (2016), *La littérature franco-ontarienne depuis 1996. Nouveaux enjeux esthétiques*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora ».

HOTTE, Lucie et Véronique ROY (2003), « Devenir homme : l'apprentissage de la vie dans les romans pour la jeunesse de Doric Germain », dans Françoise Lepage (dir.), *La littérature pour la jeunesse 1970-2000*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 2003, p. 265-286.

HOTTE, Lucie et Véronique ROY (2012), *Doric Germain*, Ottawa, Éd. David, coll. « Voix didactiques ».

LEPAGE, Françoise (2000), *Histoire de la littérature jeunesse : Québec et francophonies du Canada*, Orléans, Éd. David.

LEPAGE, Françoise (2005), « Où en est la littérature franco-ontarienne pour la jeunesse? », *Liaison*, no. 129, p. 68–71.

LETOURNEUX, Matthieu (2010), *Le roman d'aventures : 1870-1930*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Mediatextes ».

MARCHILDON, Daniel (2018), *Otages de la nature*, Ottawa, Éd. David, coll. « 14/18 », [Epub].

PARÉ, François (2001 [1992]), *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Bibliothèque canadienne française ».

RADIO-CANADA.CA (10 février 2018). « Deux nouveaux livres de l'auteur franco-ontarien Daniel Marchildon », *Grands Lacs café*, [En ligne]. [<https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/grands-lacs-cafe/segments/entrevue/58801/otages-nature-livre-marchildon>] (Consulté le 5 janvier 2019).

Résumé

S'inspirant des travaux de Françoise Lepage et de ses réflexions sur la relève en littérature pour la jeunesse, cette étude s'intéresse au roman d'aventure franco-ontarien pour la jeunesse et à son évolution depuis les années 1980. Nous cernons d'abord, à l'aide des œuvres de Doric Germain et de Jean-Louis Grosmaire, les particularités du roman d'aventure pour la jeunesse tel qu'il s'est écrit en Ontario français dans les décennies 1980 et 1990. Par la suite, nous analysons un échantillon de la production littéraire plus récente, afin d'observer l'évolution des caractéristiques dégagées précédemment et d'identifier des éléments propres aux romans formant la relève du roman d'aventures franco-ontarien pour la jeunesse aujourd'hui. Plus largement, cet article réfléchit à la littérature franco-ontarienne pour la jeunesse, à sa diffusion et à la place qu'elle occupe dans les espaces universitaires et critiques.

Abstract

Inspired by Françoise Lepage's work and her thoughts on emerging children's and youth literature, the present study focuses on the Franco-Ontarian adventure novel for teen readers and its evolution since the 1980s. Using novels by Doric Germain and Jean-Louis Grosmaire, we are, at first, identifying the particularities of the Franco-Ontarian adventure novel for teens as it was written in French Ontario in the 1980s and 1990s. Thereafter, we analyze two novels published after 2010 to observe the evolution of the previously identified characteristics and see if new elements now define the emerging literary production of the Franco-Ontarian adventure novel for teens. More broadly, this article reflects on Franco-Ontarian literature for teens, its diffusion and the place it holds in academic and critical spaces.

Notice bibliographique

Camylle Gauthier-Trépanier est doctorante à l'Université d'Ottawa où elle détient une bourse Joseph Armand Bombardier du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada. Elle a complété une maîtrise en lettres françaises à l'Université d'Ottawa au cours de laquelle elle a étudié l'évolution de la quête initiatique dans les romans pour la jeunesse franco-canadiens. Ses recherches actuelles portent sur les représentations de la violence dans les romans pour adolescents au Canada francophone et au Québec.

Un théâtre d'expression féminine en Ontario français depuis 2008 : étude de trois auteures

François Paré

University of Waterloo

Depuis 2008, les éditions Prise de Parole ont fait paraître, dans leur collection consacrée au théâtre, pas moins de vingt-quatre textes dramatiques, dont plusieurs ont pour auteurs des dramaturges appartenant à la relève littéraire franco-ontarienne.¹ Cette production soutenue

¹ Ayant pignon sur rue à Sudbury (Ontario), les éditions Prise de parole se sont donné pour mandat « de stimuler, à partir de sa situation en région, le travail de création littéraire en milieu minoritaire et de réflexion portant sur ces milieux » (URL : <https://www.prisedeparole.ca/a-propos/>). Outre les textes de nouveaux dramaturges, l'importante collection « Théâtre » comprend également des œuvres plus établies, comme celles de Michel Ouellette et d'Herménégilde Chiasson, de même que des traductions. Avec Dramaturgies éditeur,

témoigne, il va sans dire, d'un théâtre dont le dynamisme, notamment à Ottawa, n'a pas fléchi au cours des dernières années, en dépit des fluctuations socio-économiques auxquelles font face les artistes de la scène dans la plupart des sociétés actuelles.² Ces publications relèvent aussi d'une volonté de consigner les diverses productions théâtrales dans des versions textuelles définitives qui en assurent la transmission et la pérennité littéraire. Si Lucie Hotte et François Ouellet notent le défaut de relève littéraire à l'heure actuelle en Ontario français, (2016, p. 7) ce constat ne peut donc s'appliquer au théâtre qui constitue à ce jour un des axes les plus robustes de la littérature franco-ontarienne récente.³

Une dramaturgie franco-ontarienne au féminin

Ce renouvellement est d'autant plus intéressant que la grande majorité des dramaturges de la jeune génération franco-ontarienne sont des femmes, Écrivaines, elles sont toutes également, d'Anne-Marie White à Lisa L'Heureux⁴, praticiennes de la scène. Ce théâtre au féminin,

maison fondée en 1996 à Montréal par Louis-Dominique Lavigne, *Prise de parole* est l'un des plus importants éditeurs franco-canadiens d'œuvres pour la scène.

² En 2013, le comédien québécois Benoît Brière sonnait l'alarme. « Le théâtre est en danger », disait-il : un pronostique que reprenait à son compte le Conseil québécois du théâtre. Voir François Lévesque, « Cri du cœur du Conseil québécois du théâtre », *Le Devoir*, 5 avril 2013, en ligne :

<https://www.ledevoir.com/culture/theatre/374982/cri-du-coeur-du-conseil-quebecois-du-theatre>.

Bien que les recherches de Dominique Pasquier ne rendent compte que du milieu théâtral français, les conclusions de cette chercheuse sur la transformation des sociabilités et des habitudes de fréquentation du public de théâtre s'appliquent sans aucun doute au contexte canadien. Voir : Dominique Pasquier,

« Sociabilités et sorties au théâtre », *Culture études*, vol. 1, no 1, 2013, p. 1-12, disponible en ligne :

<https://www.cairn.info/revue-culture-etudes-2013-1-page-1.htm>, page consultée le 25 janvier 2019.

³ Outre ces remarques préliminaires, il faut souligner que certains dramaturges franco-ontariens actuels, établis dans la région d'Ottawa-Gatineau, ne sont pas originaires de l'Ontario et ne répondent pas aux conventions habituelles dans l'établissement des corpus d'œuvres franco-ontariennes. La fluidité de la frontière culturelle et littéraire entre les deux rives de la rivière des Outaouais accentue vraisemblablement ce problème. Néanmoins, il ne fait pas de doute que les œuvres auxquelles notre étude renvoie ont été conçues et produites à Ottawa et appartiennent à l'histoire du théâtre franco-ontarien, peu importe le lieu de naissance des auteures. Publiées par un éditeur franco-ontarien, ces œuvres contribuent sans l'ombre d'un doute aux activités du Théâtre La Catapulte, du Théâtre du Trillium et du département de théâtre de l'Université d'Ottawa. Elles témoignent du pouvoir d'attraction de la relève théâtrale en Ontario français au cours de la période étudiée.

⁴ Certaines de ces auteures dramatiques ne sont pas natives de l'Ontario. Anne-Marie White est originaire de Petit-Rocher au Nouveau-Brunswick, alors que Lisa L'Heureux est née dans l'Outaouais québécois. Elles sont toutefois actives depuis plusieurs années au sein du milieu théâtral franco-ontarien et publient leurs textes en

rompant avec une dramaturgie largement dominée par leurs prédécesseurs masculins (André Paiement, Jean Marc Dalpé, Robert Bellefeuille, Robert Marinier, Michel Ouellette),⁵ évolue depuis une quinzaine d'années dans l'orbite de compagnies théâtrales d'Ottawa, dont le Théâtre la Catapulte, le Théâtre du Trillium et le Théâtre Rouge Écarlate. Les femmes jouent, en effet, depuis le début du XXI^e siècle, un rôle absolument déterminant dans la création et la production de textes dramatiques originaux dans la région de la capitale fédérale. Lucie Robert note que la création sur scène d'œuvres porteuses de revendications féministes remonte au début des années 1970, au moment où émergent à Montréal certains collectifs militants, tels le Théâtre expérimental des femmes et le Théâtre des cuisines. (2005, p. 44) Or, à la même époque, les femmes ne sont certes pas absentes de la scène théâtrale émergente en Ontario,⁶ comme en atteste l'arrivée de Brigitte Haentjens au Théâtre du Nouvel-Ontario en 1980, mais leur contribution reste à ce jour mal représentée et assez peu étudiée.

Il est clair que cette cohorte d'auteures et de praticiennes du théâtre, toutes très actives dans les milieux culturels d'Ottawa, entretient des liens étroits d'abord avec le Théâtre la Catapulte, dirigé successivement pour la période étudiée par Louis Patrick Leroux, Joël Beddows et Jean Stéphane Roy, puis avec le Théâtre du Trillium, dont la direction est assurée tour à tour par Sylvie Dufour et Anne-Marie White, et enfin avec les départements de français

Ontario. C'est sur cette base qu'elles trouvent place dans cette étude. Par ailleurs, Sarah Migneron est originaire de Mississauga en banlieue de Toronto. Elle a fait ses études à l'école secondaire Sainte-Famille de cette ville.

⁵ Dans sa superbe étude sur l'évolution historique du théâtre franco-ontarien, Jane Moss note d'ailleurs cette faible présence des femmes dans le théâtre franco-ontarien. Voir Jane Moss, « Le théâtre francophone en Ontario », dans Lucie Hotte et Johanne Melançon (dir.), *Introduction à la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, 2010, p. 83-84.

⁶ Paulette Gagnon et, plus tard, Marie-Thé Morin jouent chacune un rôle déterminant dans la production et la promotion d'un théâtre franco-ontarien original. Gagnon œuvre à divers titres au Théâtre du Nouvel-Ontario à Sudbury de 1982 à 1996. Elle prendra ensuite la direction de La Nouvelle Scène à Ottawa (1997-2001). Comédienne, metteuse en scène et écrivaine, Marie-Thé Morin est active à la compagnie Vox Théâtre (Ottawa) dès 1979. Elle est l'auteure d'une dizaine de créations pour la scène.

et de théâtre de l'Université d'Ottawa.⁷ Ayant travaillé de près avec Louis Patrick Leroux au début des années 1990, White collabore ensuite avec Joël Beddows à la Catapulte. (V. Thibault, 2008, p. 12-13) L'Heureux, Migneron et d'autres dramaturges et metteuses en scène, comme Mishka Lavigne, Marie-Pierre Proulx et Caroline Yergeau, se rencontrent régulièrement dans le cadre des productions du collectif⁸ Les Poids Plumes, établi à Gatineau et fondé par Lisa L'Heureux⁹. Il s'agit donc d'un remarquable réseau de créateurs, d'acteurs et de producteurs de part et d'autre de la frontière interprovinciale.

Du côté ontarien de la rivière des Outaouais, il est clair qu'en tant que professeur à l'Université d'Ottawa et directeur du Théâtre la Catapulte, Joël Beddows joue un rôle clé dans l'émergence d'un théâtre franco-ontarien de création, écrit, produit et mis en scène par des femmes. Dans un article substantiel qu'elle lui consacrait en 2012, Stéphanie Nutting, sans faire remarquer cet impact particulier du travail de Beddows, note l'étonnante complexité de ses productions et de ses interventions auprès d'une foule d'institutions culturelles aussi bien francophones qu'anglophones en Ontario. (2012, p. 17) Inspiré à son arrivée à Ottawa par une volonté d'ouvrir le théâtre franco-ontarien aux débats en cours dans les sociétés occidentales, Beddows s'est trouvé à favoriser directement et indirectement la venue à la scène de voix nouvelles, surtout féminines.

En tenant compte de ce contexte d'effervescence des arts de la scène à Ottawa depuis une quinzaine d'années, notre objectif, dans les pages qui suivent, sera double. Il s'agira,

⁷ Sarah Migneron, Lisa L'Heureux et Anne-Marie White sont toutes trois diplômées de l'Université d'Ottawa.

⁸ Cette liste est loin d'être exhaustive. Il faudrait y ajouter, par exemple, les noms de leurs collègues masculins Antoine Côté Legault et Louis-Philippe Roy.

⁹ Le collectif Les Poids plumes s'est dissout en 2018 peu de temps après le départ de Marie-Pierre Proulx et Antoine Côté Legault pour Sudbury.

d'une part, d'examiner l'apport de dispositifs textuels et scéniques novateurs dans le théâtre franco-ontarien d'expression féminine dans la région d'Ottawa depuis 2008, et, d'autre part, de documenter la persistance de représentations dysphoriques liées à la maison et à la famille dans certaines œuvres de la relève théâtrale. Dans notre étude de trois dramaturges de la relève féminine, Anne-Marie White, Lisa L'Heureux et Sarah Migneron, nous serons à même de constater l'émergence d'éléments stylistiques et textuels qui repoussent, sans pourtant le désavouer, l'horizon même du théâtre franco-ontarien, tel qu'il s'était dessiné depuis les premières pièces d'André Paiement au début des années 1970 jusqu'aux œuvres marquantes de Jean Marc Dalpé, Robert Marinier et Michel Ouellette.

Les œuvres de White, L'Heureux et Migneron sont dénuées de toute référence à l'Ontario français. Malgré la persistance du drame familial, élément clé de tant d'œuvres théâtrales contemporaines au Québec et au Canada français, on assiste ici plutôt à une reformulation du spectacle scénique, désormais façonné par la perte de cohérence du récit identitaire et l'aventure introspective de chacun des personnages dans sa solitude existentielle. Ce théâtre d'expression féminine ne renvoie pas non plus, de façon explicite, à l'expérience douloureuse de la minorisation linguistique et de l'exclusion socio-économique que revendiquait le théâtre franco-ontarien depuis les années 1980. La structure actantielle et la trame narrative qu'elles privilégient supposent plutôt la mise en présence d'individualités orphelines, des « je » et des « tu » irréductibles, certes victimes d'ostracisme et de violence, mais sans autre distinction que le régime pronominal lui-même auquel s'assujettit une mémoire marquée par le traumatisme. Profondément intériorisée, la marginalité se transforme alors en condition heuristique. Chez les trois dramaturges, les personnages sont appelés désormais à assumer entièrement les conditions difficiles de leur venue à la parole.

Dans les limites de cette étude, nous avons choisi de nous pencher tour à tour sur trois œuvres qui nous semblent représenter certaines tendances dramaturgiques marquantes en Ontario français depuis 2008. *Déluge* d'Anne-Marie White attirera d'abord notre attention, car cette pièce de facture assez traditionnelle nous permettra de saisir les enjeux formels et identitaires des œuvres à l'étude. En septembre 2012, le Théâtre du Trillium met en scène ce drame familial, sous la direction de l'écrivaine elle-même, Le texte de cette production charnière de la relève théâtrale à Ottawa paraîtra l'année suivante aux éditions Prise de parole. *Déluge* soulève la question de la stigmatisation qui hante le personnage depuis sa naissance, comme une tare débilante. La marginalisation de l'enfant, injuste et brutale, prend la forme, chez White, d'un bannissement quasi ontologique dont les échos forment le tissu même du texte. Cette première incursion nous amènera à cerner les transformations stylistiques mises en œuvre par la dramaturgie franco-ontarienne récente, tout en remarquant la reprise de schèmes identitaires liés à la filiation. *Pour l'hiver* de Lisa L'Heureux, œuvre que nous commenterons ensuite, interroge les protocoles narratifs et dialogiques qui permettent d'amarrer l'expression autoréflexive de la mémoire aux formes postmodernes de la choralité. Inspirée, aux dires de la dramaturge, par la vie du poète Arthur Rimbaud, (Goffi, 2017) cette rhapsodie à trois voix suit de très près la « cohérence misérabiliste » (Nolette, 2015, p. 132) du psychodrame familial qui avait fait la fortune du théâtre franco-ontarien entre 1970 et le tournant du siècle. Enfin, une œuvre extrêmement différente sur le plan formel attirera notre attention. La pièce en vingt-quatre tableaux *À tu et à moi* de Sarah Migneron a d'abord été remarquée par le Théâtre la Catapulte en 2004, alors même que l'écrivaine et traductrice était inscrite au premier cycle à l'Université d'Ottawa. Cette œuvre précède donc en principe la période étudiée. Cependant, elle n'émerge véritablement dans le

corpus considéré qu'au moment où elle est mise en scène à l'automne 2013 par la troupe de L'Atelier avec l'appui de la Chaire de recherche du Canada sur la francophonie canadienne de l'Université d'Ottawa. Elle est ensuite publiée chez Prise de parole en 2015. En dépit de cette percée plutôt lente, *À tu et à moi* frappe par sa forte dimension symbolique et l'originalité de ses propositions scéniques.

Les trois écrivaines reprennent à leur compte le projet de déconstruction des fondements socio-culturels de l'exclusion et de la marginalisation. Pour White et L'Heureux, le théâtre lève le voile sur les interdits et les omissions qui façonnent et entravent le sujet féminin. Dans l'œuvre de Sarah Migneron, plus proche du surréalisme, l'espace scénique interroge le langage lui-même et ses réserves d'associations libres. À chaque fois, le théâtre traduit la volonté existentielle du sujet féminin de transformer les traumatismes du passé. C'est ainsi que, comme nous le verrons à l'instant dans *Déluge* d'Anne-Marie White, le personnage de la femme « abîmée » et révoltée, occupant le centre de la scène, deviendra le véhicule de puissantes revendications identitaires.

***Déluge* d'Anne-Marie White : enfantement et violence originaire**

Déluge compte huit tableaux, portant tous des intitulés dans la version publiée.¹⁰ Ces titres mettent en valeur le récit à la première personne de Solange, une « femme amochée » qui cherche dans sa mémoire les fragments de son enfance brisée. Le personnage féminin mis en scène par Anne-Marie White se définit par une profonde haine de soi et une sourde anxiété face à la maternité. Incapable de s'accepter, Solange entreprend une quête initiatique

¹⁰ Anne-Marie White, *Déluge*, Sudbury, Prise de parole, 2013. Les références subséquentes à cette œuvre seront indiquées par la lettre *D*, suivie de la page, entre parenthèses. Ces intitulés n'appartiennent pas qu'à la version écrite de cette œuvre. Lors de sa représentation à la Nouvelle Scène en 2012, les metteurs en scène avaient opté de les faire entendre au public sous forme d'enregistrements.

imaginaire, « un voyage intérieur dans un cauchemar existentiel » (Deglise, 2013) dont les étapes forment la structure de la pièce. Alors qu'elle erre dans les rues de la ville, la femme fait la rencontre d'autres êtres qui avivent chez elle un profond sentiment d'inadéquation. Se voyant confier par une voisine la garde temporaire de son enfant, l'errante se trouve tout à coup entraînée dans l'engrenage de ses souvenirs. Le rideau s'ouvre du reste sur une première scène monologique, intitulée « Je suis un déchet inodore », au cours de laquelle Solange s'adresse à un « tu » multiple et intériorisé qui suscite les images troubles d'une « maison familiale [...] remplie d'absence » (D, 8). L'enfant dont la voisine lui a confié la garde, le temps d'aller voir sa mère à l'urgence, ramène Solange au traumatisme de sa naissance et au refus quasi congénital de l'*enfantement*. Doutant de la réalité des êtres qui l'entourent, elle est alors assaillie par une suite de scènes étranges, peuplées de personnages hétéroclites qui ramèneront à la surface les fragments de son passé tourmenté. L'angoisse que Solange ressent à l'idée d'être mère évoque donc la violence larvée de sa propre venue au monde, son *enfantement* proprement dit. N'est-ce pas le refus de la maternité qui fait obstacle non seulement à la pleine identité, mais aussi à la perpétuation du récit inaugural sur lequel se fonde l'individualité?

L'œuvre d'Anne-Marie White se construit donc comme un ensemble de scènes spectrales et d'ellipses qui permettent au personnage central de reconstituer, par à-coups, le terrible sentiment de perte qui l'accable. Au tableau 5, lors de sa rencontre avec une passante à la recherche du « Centre de la tendre enfance » qu'elle n'arrive pas à trouver dans le dédale des rues, Solange, bouleversée par la vue de cette femme et de plus en plus isolée, oscille entre la violence émancipatrice et la norme qui lui est imposée depuis longtemps. Cependant,

incapable de dépasser cet espoir larvé, elle finit par s'éclipser à nouveau de la scène fantasmée :

Je voudrais être heureuse pour ce jeune couple,
pour leur avenir, pour leur bonheur qui s'annonce dans leur vie.
Je voudrais (*D*, 49).

Comme on le voit, le monde ambiant ne fait que confirmer, chez ce personnage, les appréhensions de la femme meurtrie, dès sa venue au monde, par un passé de répression et de violence.

Le tableau 6 est à cet égard d'une importance capitale, car il établit le lien causal entre le traumatisme de l'*enfantement* chez Solange et l'expérience de la violence masculine qui conjugue explicitement la destinée de l'enfant et celle de la femme adulte. Ayant d'abord évoqué son héritage maternel, Solange fait alors la rencontre du voyou, symbole selon elle de la descente de la société tout entière dans la folie. Par son langage vulgaire et ses propos blessants, le voyou établit aux yeux de la femme la responsabilité de la voix normative masculine. C'est en elle que naît la grammaire de la violence, car la grossièreté du voyou voulant s'en prendre à une vieille dame dans la rue devient ironiquement l'incarnation vivante de la norme sociale. Solange en fait elle-même l'observation, en extrapolant la marginalité du jeune délinquant à l'ensemble des hommes :

Le monsieur va frapper la vieille dame.
Ça risque de ne pas durer bien longtemps.
Il est efficace, le monsieur...
Tu vois?
Un autre coup.
Un dernier coup.
Dans le souffle, celui-là (*D*, 57).

Au cours de son itinérance dans les rues inquiétantes de la ville, Solange avait croisé jusque-là certains représentants de la normativité médicale. L'hygiéniste et, plus tard, le dentiste,

avaient évoqué pour elle l'intolérance prescriptive de la propreté et de l'hygiène. Tout contrevient alors à son affranchissement sur le plan symbolique, car la souillure que la femme errante ressent dans son corps même (elle est rongée par son « hamster intérieur » *D*, 29) la reconduit, qu'elle le veuille ou non, aux souffrances de sa naissance, ou plutôt de *toutes* les naissances :

Des gémissements comme des pleurs d'enfants...
L'enfant.
Tout est à propos de l'enfant (*D*, 36).

C'est alors qu'elle entend donner une leçon à celui-là même qui l'accompagne, elle qui, pense-t-elle, ne croit pas « avoir l'instinct maternel » (*D*, 40).

Au cours de la pièce, le pronom « tu » est d'ailleurs graduellement associé au fantasme du garçon abandonné, nommé Dumbo, dont Solange revoit au tableau 8 les images troublantes. Le renvoi au film d'animation produit par la société Disney en 1941¹¹ et au personnage du jeune éléphant de cirque, exploité et marginalisé, témoigne des fondements symboliques de l'errance du personnage féminin dans *Déluge*. Le lien inaliénable qui unit la femme et l'enfant s'oppose à la peur de l'abandon et surtout à l'abjection, évoquées dans chacun des tableaux de la pièce. Cette présence fraternelle de l'enfant n'est jamais matérialisée sur scène. Aucun acteur ne pourra venir incarner le personnage irreprésentable et pourtant crucial sur le plan symbolique de Dumbo. Pourtant, Solange voit en l'enfant

¹¹ Ce film d'animation, basé sur un scénario de Helen Aberson et Harold Pearl, raconte l'histoire d'un éléphant, ridiculisé pour ses grandes oreilles. Après avoir été abandonné par sa mère, Dumbo parvient par sa capacité de voler à transcender pour un temps seulement les limites de son enfance marquée par la stigmatisation. Le personnage de Dumbo est associé par les chercheurs aux représentations déshumanisantes des Noirs dans la culture populaire américaine de l'après-guerre. Voir Russell Reising, *Loose Ends : Closure and Crisis in the American Social Text*, Durham, Duke University Press, 1996, p. 310 et suiv..

stigmatisé une chance de rédemption, car elle aussi pourra dépasser les limites de sa condition :

Je veux survoler les édifices qui m'écrasent.
Je rêve de vents violents et de cours de grammaire (*D*, 48).

L'évocation en filigrane du film de Disney éclaire donc, dans *Déluge*, l'histoire tourmentée de Solange, orpheline de sa naissance proprement dite et de toute naissance.

Le palimpseste soulève également la question de la composition elliptique de cette œuvre. Le recours aux formes brèves du tableau ne signale pas, chez Anne-Marie White, le maintien d'une structure monologique que certains chercheurs, comme Lucie Robert, attribuent à la dramaturgie féminine des quarante dernières années :

[l]e monologue apparaît ainsi comme une esthétique centrale dans un théâtre qui se veut féministe. Apparenté au psychodrame, il est le lieu de la prise de conscience, de l'expression voire de la libération de la parole féminine. En effet, le monologue écrit par des femmes renonce à la construction d'une fiction et d'une intrigue, à la séparation entre la fiction et la réalité, entre la scène et la salle, au profit d'une logique participative. (2005, p. 43-46)

Sans écarter le monologue, Anne-Marie White ne s'y limite pas. Car *Déluge* est une œuvre où la pluralité des voix et leur entrecroisement importent particulièrement. S'il y a rupture dans la communication avec l'autre, la coprésence des personnages sur scène accentue la poly-vocalité de la trame narrative et ses effets d'exemplarité. La dramaturge faisait état de cette nécessité du fragment au cours d'une entrevue en marge de sa pièce *#PigeonsAffamés*, présentée à Québec en 2016 : « C'est un format qui est très proche de la façon dont notre cerveau est formaté aujourd'hui, avec beaucoup de ruptures. C'est une mosaïque où il n'y a pas nécessairement de liens linéaires entre les différents segments, mais où un lien se dégage au fil du spectacle ». (Leclerc, 2016) D'une part, les diverses formes de la fragmentation, dont la poly-vocalité est un élément singulier, confirment, dans cette œuvre, la crise du

dialogue théâtral qui définit l'ensemble des stylistiques de la scène depuis le milieu du XX^e siècle, comme le note Jean-Pierre Ryngaerts dans son étude du personnage théâtral contemporain. D'autre part, contrairement à l'analyse proposée par ce chercheur, la succession de tableaux plus ou moins disjoints n'est pas symptomatique d'une perte généralisée « des liens entre la créature et son auteur, des liens entre la créature et une identité marquée, entre l'ancien pôle du caractère et les paroles prononcées, entre les paroles prononcées et la situation, l'action ou l'information ». (2008, p. 104) Au contraire, la juxtaposition non hiérarchisée des voix donne lieu à une corrélation des récits individuels, qui reste à la fois univoque et multiple. Une telle choralité, qui absorbe les personnages sans pour autant les fusionner, définit également, nous le verrons maintenant, la pièce *Pour l'hiver* de Lisa L'Heureux. Dans ce cas, la structure chorale de l'espace scénique permet une amplification polyphonique de la mémoire mutilée.

***Pour l'hiver* de Lisa L'Heureux : la maison pleine de trous**

Comme dans *Déluge* d'Anne-Marie White, la succession rapide des tableaux, souvent très brefs, imite, dans le théâtre de Lisa L'Heureux, le fonctionnement sporadique de la mémoire. *Pour l'hiver* compte, en effet, vingt-trois scènes où se croisent les trois personnages de cette pièce dans laquelle affleurent un certain nombre d'intertextes importants, dont les premiers versets de la Genèse, des chansons de Tom Cochrane et de Patsy Cline, de même que le célèbre sonnet des *Voyelles* d'Arthur Rimbaud. Il arrive qu'à l'intérieur d'un seul tableau, le discours monologique se résume à la perspective unique de chacun des personnages, surtout dans le cas d'Arthur, seul au chevet de sa mère mourante. Cependant, ces intenses moments d'introspection font vite place aux voix superposées ou interposées qui, sous l'apparence du dialogue, rompent l'unité de la trame narrative, sans pour autant renoncer aux structures du

récit. Contrairement au concept de polyphonie, élaboré par Hervé Guay dans son étude du théâtre québécois contemporain, les voix multiples mises en scène par L'Heureux ne produisent pas à proprement parler « de la divergence au sein du discours spectaculaire ». (2010, p. 18) Au contraire, l'entrecroisement des scènes obsessionnelles chez les trois personnages illustre une violence primordiale aussi terrible qu'unidimensionnelle. Car, dans ses représentations récurrentes dominées par la figure du père, la maison natale n'appartient à personne. Le propos dramaturgique est justement de la rendre universelle, comme si, à elle seule, le lieu de l'origine a accumulé dans la mémoire des personnages les traces de toutes les violences. Le foyer familial est dès lors la source de l'inadéquation même.

Pour le personnage de Valérie dans *Pour l'hiver*, le domicile parental évoque la présence menaçante du pronom « Lui », symbole de l'intolérance et de la norme. Or, sur scène, le rappel de la figure masculine oppressante semble déjà subir les effets de dislocation du récit :

Y a des trous dans les murs de leur maison parfaite
Là où son poing l'a manquée
Des gouttes de sang
Sur le plancher de bois franc
Qu'elle essaie d'essuyer avant que ça sèche (L'Heureux, 2016, p. 45)¹²

Ces images troublantes produisent chez chacun des personnages un sentiment de culpabilité généralisée. Plus ils cherchent à comprendre le récit de leur naissance, plus cette quête les conduit à une faute primordiale dont ils portent encore les traces, comme une sorte de décalage au sein de leur identité. Enfermée dans une salle d'interrogatoire au poste de police, Valérie dit ne pas savoir les causes de son arrestation :

¹² Les références subséquentes à cette œuvre seront indiquées par la lettre *P*, suivie de la page, entre parenthèses.

Écoutez-moi bien
Monsieur l'agent
Je peux pas vous dire exactement ce qui s'est passé
Parce que je le sais pas
Je sais pas ce qui s'est passé (*P*, 19)

Plus tard, en parallèle aux aveux d'Arthur sur son incapacité à trouver un sens à sa vie, la jeune femme s'en prend au système scolaire, car c'est par l'école que l'inadéquation à la norme façonne à jamais l'identité :

On s'en crisse-tu de leurs dates pis de leurs formules à marde
C'est pas comme s'y [sic] aiment ça nous enseigner
La matière les écœure autant que nous
Pis anyway
Y nous considèrent tous comme des causes perdues d'avance
Une génération de manqués (*P*, 22)

L'impatience de Valérie répond au caractère systémique de la dégradation du sujet, dès sa naissance. Si, dans l'œuvre de L'Heureux, le personnage tient tant à prendre la parole, même en l'absence de toute réponse, c'est qu'il ne peut envisager sa différence affirmée que sur le plan de la représentation. Bernard aura beau réciter les premiers versets de la Genèse, alors que le Créateur n'avait pas encore institué la nécessité de la faute originelle, il n'arrivera pas à endiguer les vagues de culpabilité, puissantes et indistinctes, qui les paralysent, lui et tous les autres.

Peut-être parce qu'il appartient à une époque plus ancienne, Arthur est porteur d'une conception plus large de l'inscription identitaire, même s'il avoue, lui aussi, son sentiment de faute au tableau 21, dans les derniers moments de la pièce. Pour l'instant, au chevet de sa mère mourante, il se prend plus d'une fois à rêver de leurs voyages, tous les deux, dans l'apparente liberté du continent tout entier :

On avait un vieux Chevy Malibu qui traînait de peine pis de misère
La roulotte dans laquelle on vivait

Notre paradis mobile

Pis y avait la route devant nous
Une route interminable sur laquelle on était comme
Deux explorateurs à la découverte de nouveaux mondes
Ou comme des hippies
Très à la Jack Kerouac (*P*, 25)

Si caractéristique de la littérature du Canada francophone, le trope de la route et son intertexte (nommément Jack Kerouac et la chanson « Life is a Highway » de Tom Cochrane¹³), s'opposent aux inadéquations associées à la maison natale et à l'école. Comme chez Gabrielle Roy, la route souligne l'euphorie d'une filiation symbiotique entre la mère et l'enfant, alors que se déploie la cartographie des grandes migrations du « nouveau monde ». Cependant, le fantôme maternel sur son lit de mort emporte désormais avec lui toute possibilité de recommencement. Dans un passage important du dixième tableau, il revient au personnage de Valérie de dénoncer une fois pour toutes l'intolérance du père, ce pronom « Lui » qui radie toute chance de filiation et, donc, d'avenir.

En effet, si la souffrance et la solitude de Bernard, Valérie et Arthur transcendent les époques où ceux-ci évoluent, leur expérience respective de la violence et de l'abandon est le signe d'un terrible besoin de communiquer la souffrance vécue par tous et toutes. Dans *Pour l'hiver*, la faute inaugurale est d'autant plus ressentie par les personnages qu'elle est toujours

¹³ Cette chanson de l'auteur-compositeur-interprète canadien Tom Cochrane date de 1991. Selon les données du texte, Arthur devait avoir cinq ou six ans à l'époque. Dans la pièce, c'est au tableau 6 qu'apparaissent les deux premières lignes du refrain : « Life is a Highway / I wanna ride it all night long ». Dans une entrevue récente, Cochrane évoque son désir de créer un texte positif qui insufflerait l'espoir aux jeunes de sa génération. Voir David Friend, « Tom Cochrane reflects on success of "Life is a Highway" », *The Canadian Press* et *The Toronto Star*, 5 janvier 2017, en ligne: <https://www.thestar.com/entertainment/music/2017/01/05/tom-cochrane-reflects-on-success-of-life-is-a-highway.html>, page consultée le 25 janvier 2018.

indéterminée et diffuse. La scène est donc un espace expiatoire et le théâtre toujours une ritualisation de la venue au monde du personnage dans son refus de ce « Lui » honni, où se logent l'intolérance et l'abjection.

En revanche, la déclamation par Bernard du célèbre poème de Rimbaud souligne, en parallèle, la puissance libératrice de la parole incarnée sur scène. Tandis que les formes brèves retenues par la dramaturge désamorcent l'unité d'un récit où s'abolissent les déchirements du passé, cet éclatement des formes n'entrave pas chez les personnages le besoin pressant de révéler les secrets enfouis dans la mémoire. Les violences liées aux structures oppressives de la famille, de même que certains moments de grâce, ne pénètrent l'espace scénique que sous forme de passages interstitiels. Les dérives monologiques dans lesquelles s'engagent à tour de rôle Arthur, Bernard et Valérie s'insèrent ici et là comme des surgissements heuristiques qui constituent le cœur du drame mémoriel. À ce titre, on peut penser que, comme les « mouches éclatantes » du sonnet des Voyelles, les personnages créés par L'Heureux « bombinent autour / des puanteurs cruelles » (P, 48) de leur passé de violence. Toutefois, les éléments mémoriels sont aussitôt emportés par l'entrecroisement incessant des répliques et le désir de tout dire d'une seule traite. La poly-vocalité n'est donc pas ici une forme de la choralité : elle semble en effet receler en son centre une parole unitaire, urgente et nécessaire, la même pour tous, seule capable de mettre en œuvre une subjectivité enfin émancipée.

***À tu et à moi* de Sarah Migneron : une esthétique du discontinu**

Inspirée sans doute par le théâtre français de l'absurde et certaines esthétiques postmodernes, la pièce *À tu et à moi* de Sarah Migneron fait également appel à des formes stylistiques fragmentées qui déstabilisent le spectateur, incapable de saisir par la seule voix des

personnages l'orientation de la trame narrative. Cette œuvre se démarque des autres productions théâtrales franco-ontariennes récentes dans la mesure où elle est motivée également par le refus du réalisme psychologique et de toute représentation spatio-temporelle. Le théâtre de Migneron est donc, à prime abord, beaucoup plus abstrait que celui de White et de L'Heureux. D'une part, les deux personnages créés par la dramaturge et identifiés simplement par des tirets de longueur variable dans la version publiée ne comportent aucune autre marque distinctive qui permettrait de les situer dans le temps et dans l'espace référentiels. Comme chez Samuel Beckett, par exemple, les personnages protéens se résument au hasard de leurs apparitions sur scène et aux dimensions symboliques qui émanent parfois de la vacuité de leurs échanges. Le dialogue reste en effet résolument superficiel et sans valeur étiologique pouvant permettre au public de reconstituer l'histoire individuelle des deux devisantes. L'intégrité du personnage se dissout face à la fragmentation généralisée du récit dramatique, laissé souvent en suspens, comme si, au dernier moment, la fonction dialogique s'enrayait et que rien ne pouvait plus être dit.

Au-delà de cette structure fragmentaire se dessine la présence symbolique de l'ellipse elle-même, figure de l'omission, qui constitue la matière primordiale du théâtre de Migneron. C'est sur cette opacité du non-dit que se découpent les vingt-quatre tableaux ou propositions scéniques d'*À tu et à moi* et que s'inscrivent ses éléments symboliques les plus pressants. Selon Alvina Ruprecht, « [l]e texte de Sarah Migneron tient à la fois d'une partition pour voix, et d'un scénario de situations mises en espace par un chorégraphe (on parle de dramaturgie corporelle), où se mêlent les voix et les corps qui font penser aux chorégraphies de la célèbre Martha Graham » (2013). Bien que son analyse de la pièce de Migneron renvoie en grande partie à la mise en scène de Joël Beddows et Marie-Claude Dicaire à L'Atelier

d'Ottawa, Ruprecht note néanmoins la nouveauté des modes de représentation du personnage chez cette auteure, les associant à une dramaturgie du mouvement corporel et du mime. Or, nous le verrons à l'instant, cette technique de l'ellipse se double d'un travail essentiel sur les capacités figuratives du langage.

Dès les premiers tableaux, les deux personnages féminins semblent dépourvus de profondeur. Ils sont de toute évidence interchangeables, ne faisant à tour de rôle que lancer le jeu au gré de leurs rencontres. Leurs silences, indiqués dans le texte par des points de suspension, démontrent leur difficulté à anticiper la suite des choses. Dans la version publiée, seul l'accord du participe passé révèle le genre des deux figures qui alternent ainsi dans la conduite des dialogues. Outre cette identité fugitive, il est plutôt difficile d'attribuer des traits de caractères particuliers à l'une ou l'autre des intervenantes. Jusqu'au tableau 7, celles-ci se renvoient d'ailleurs les questions sans tenter d'y répondre et échangent entre elles des platitudes ou des évidences. Il s'agit, au tableau 3, par exemple, d'un enchaînement de questions apparemment anodines sur l'atome :

- J'ai une question pour toi.
- Une question?
- Oui.
- Vas-y.
- As-tu déjà vu un atome?
- Un quoi?
- Un atome.
- C'est quoi, un atome? (Mignerou, 2015, p. 12)¹⁴

Cette entrée en matière par une suite de questions incongrues ou banales structure l'ensemble des jeux de langage qui se déroulent sur scène.

¹⁴ Les références subséquentes à cette œuvre seront indiquées par la lettre A, suivie de la page, entre parenthèses.

Cependant, le texte de Mignerone ne cesse de désigner ce qui, au-delà du vide, constitue la véritable matière de la pensée. Le tableau 3 donne lieu, dès lors, à une autre lecture. N'est-ce pas de cette manière que se définit justement l'atome, comme une oscillation entre l'absence et la présence? Invisible à l'œil nu, celui-ci est pourtant le principe même de l'incarnation du monde *dans la matière*. L'atome explique le personnage, est « [l]a plus petite particule d'existence qui constitue toute forme de matière et la matière dans toutes ses formes » (A, 12). On comprend que cette définition de la pluralité du microscopique constitue le principe même de la poétique scénique privilégiée par la dramaturge dans *À tu et à moi*. Mignerone y reviendra d'ailleurs au tableau 18, alors que les personnages évoquent entre elles le souvenir d'« un casse-tête qu'on essaie d'assembler sans l'image de la boîte pour nous guider » (A, 45). Certes, dans cet exercice théâtral marqué par la vacuité des propos échangés, tous les éléments du récit y sont atomisés, pulvérisés, volatilisés. Mais, du même souffle, cette perte dramatique de la densité permet contre toute attente de libérer « la matière dans toutes ses formes », tout cela qui depuis toujours se blottit dans les jeux inconséquents du langage. En contrepoint du vide apparent, en fait, se blottit l'imaginaire interdit et sans voix qui, de tout temps, cherche à se matérialiser. La *matière* est là, épiphanique, dans la voix et le geste de l'actrice. Le théâtre restitue à la matière de l'atome toute sa visibilité.

Pour Mignerone, le théâtre s'intéresse aux mécanismes mêmes de l'occultation et de l'interdit, sans pour autant autoriser leur renversement. Car le langage sera toujours un tissu de mensonges et la blessure ne cessera de se cicatriser. Au tableau 7 d'*À tu et à moi*, les deux voix féminines se conjuguent et laissent entrevoir la tristesse déchirante qui les habite depuis l'enfance.

- Puis je commence à pleurer. Je pleure d'abord lentement, doucement, silencieusement. Je pleure les pleurs d'une fille qui n'a jamais voulu laisser entendre ses pleurs. Je m'écoute pleurer en silence. Assise dans le noir. Et je laisse le noir de mes pleurs m'envelopper, me bercer, me percer au même rythme que ma berceuse » (A, 22).

Le premier recel est donc celui-là qui a permis d'occulter la scansion éplorée de la fille, son cri perçant, elle que le langage avait recouverte d'une chape de questions et dont on n'entendait plus la quête du sens.

Dès ce moment, les métaphores de la membrane (peau, pelure, couverture, cavité, sable) pénètrent les dialogues d'*À tu et à moi* comme autant de fables sur l'interdit. Déjà, la scène des pleurs au tableau 7 s'était terminée sur l'image de l'enfant recroquevillée sous les couvertures, dans « cette chambre froide et frigide et raide et froide et vide » (A, 22). Ces premières évocations avaient alors été suivies par une brève série de questions sur l'identité et surtout par l'épisode récurrent de l'orange transpercée autour duquel se mettent à tourner les deux voix de femmes.

Le fruit apparaît d'abord comme un prétexte. Aux tableaux 4 et 15, le personnage identifié par un long tiret offre d'entrée de jeu une orange à son interlocutrice qui, ne sachant pas quoi penser, ne la mangera pas tout de suite. Où pourrait-elle mettre cet objet encombrant dont elle ne saisit pas le sens, pas plus d'ailleurs que le spectateur?

--- Veux-tu y goûter?
- Plus tard.
--- Je la mets où?
- N'importe où.
--- C'est où, n'importe où?
- Là.
Elle n'indique nulle part (A, 40).

L'indifférence des deux femmes trahit pourtant un malaise profond. Car l'orange marque par ailleurs le surgissement de la matière vivante, primordiale, dans le jeu hétéroclite de la voix

scénique, jusque-là inconséquente et allusive. Le fruit mis à découvert, disséqué et consommé trahit la violence et la coercition explicites du rapport à la matière. Dans ces passages hautement symboliques, le texte de Migneron renvoie au sacrifice initial de la femme :

--- Autre façon de disséquer une orange.

Poser la victime sur une surface plate quelconque : comptoir, planche de bois, couvercle de cercueil.

Pendant qu'une main s'occupe de maintenir l'orange en place, enrouler les doigts de l'autre main autour du manche d'un couteau édenté, pointu et tranchant. Une fois l'orange matée et colmatée, y insérer le couteau. Débuter à la base, la tête, le sommet, le pôle nord des quartiers et traverser l'orange de part en part jusqu'à ce que deux moitiés soient obtenues (A, 42).

Dans ces moments saisissants de la pièce de Sarah Migneron, le spectateur se rend compte de ce qui souffre sous l'interdit. Au tableau 16 d'*À tu et à moi* le choix stylistique du mode d'emploi s'oppose à la densité métaphorique du rituel au cours duquel la matière de l'orange s'est trouvée fissurée, « colmatée », puis soumise une fois pour toutes au régime de l'ellipse. Ce qui était « nulle part » est en effet au cœur de l'interdit et du meurtre ritualisé de la naissance qu'il représente. Chez Migneron, la brièveté des dialogues et la juxtaposition de mises en situation hétéroclites contrevient au désir de la voix performative qui souhaiterait plutôt entendre « raconter une histoire pendant longtemps » (A, 34). La dramaturge ne laisse le récit arriver à son dénouement qu'en de très rares occasions. L'œuvre de Migneron montre que la mise en récit de l'identité ne dispose d'aucune légitimité dans cet univers pulvérisé « aux tiroirs pleins de rien et aux souvenirs vides de tout » (A, 22).

Conclusion

Comme nous l'avons vu, les trois œuvres à l'étude privilégient les formes brèves qui, à divers degrés, semblent plus aptes à rendre compte des interdits, des abjections et des souffrances qui frappent le passé trouble des personnages. L'irruption du tableau ou de la

scène suscite de l'inattendu, du hasard. Une révélation, peut-être. Puisque la mise en scène de la mémoire est toujours différée sur le plan symbolique, la trame narrative semble désorientée, marquée par l'inachèvement. Le passé se présente comme une matière trouée. Il en résulte chez Anne-Marie White, Lisa L'Heureux et surtout Sarah Migneron une véritable crise du dialogue : paroles sans réponse, parallélismes, coqs-à-l'âne et déclarations inachevées. L'analepse sur laquelle se fonde la quête de rédemption reste le plus souvent une plaie ouverte. Vulnérables, les personnages apparaissent et disparaissent ainsi au gré de scènes succinctes qui permettent le dévoilement graduel de la vérité sans pour autant combler les interstices. La parole performative constitue la seule armature des personnages qui cherchent, à chaque instant, à mettre au grand jour les violentes tensions qui les obsèdent. Cependant, chacun de ces êtres stigmatisés par la violence « évite de se mesurer directement à l'autre, privilégiant, face au public, le récit des manifestations intérieures qui l'habitent » (Hébert et Perello-Contos, 2004, p. 34). Ce jaillissement du récit, parfois entravé par la souffrance muette des personnages, confirme ainsi l'engagement du théâtre franco-ontarien au féminin envers une plus grande « individualisation des pratiques théâtrales », selon l'expression proposée par Jane Moss. (2010, p. 83)

Les œuvres que nous avons parcourues ne rompent pas tout à fait avec la trame identitaire du théâtre franco-ontarien de la fin du XX^e siècle. Toutefois, le personnage de la femme « abîmée » y occupe maintenant une très large part. Délesté du poids de l'identité collective, le sujet féminin s'est emparé de la voix performative. Telle aura été la stigmatisation de l'enfance qu'elle aura permis le dévoilement des mécanismes mêmes de l'occultation. L'objectif de ce théâtre est donc celui que fixait, dans *Lumières du corps*, Valère Novarina, comme une caractéristique fondamentale de l'expérience scénique :

le théâtre est un lieu de perdition où nous refaisons l'expérience effrayante du chaos, où nous sommes décomposés, le lieu de la défaite humaine : le lieu où nous venons ensemble nous déconstruire : c'est un lieu commun où nous nous rassemblons pour qu'éclatent tous les lieux communs. (2006, p. 67)

Dans les trois œuvres étudiées, ce lieu commun est aussi celui de la stigmatisation de l'enfance et de la structure elliptique et fragmentaire de l'espace scénique.

Bibliographie

DEGLISE, Fabien, (11 octobre 2013), « Théâtre – Descente dans la mésestime du soi », *Le Devoir*, disponible en ligne : <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/389764/descente-dans-la-mesestime-du-soi>.

FRIEND, David, « Tom Cochrane reflects on success of "Life is a Highway" », *The Canadian Press et The Toronto Star*, 5 janvier 2017, en ligne : <https://www.thestar.com/entertainment/music/2017/01/05/tom-cochrane-reflects-on-success-of-life-is-a-highway.html>.

GOFFI, Emmanuel, « Pour l'hiver : acte de naissance du talent littéraire de Lisa L'Heureux », (blogue), *Apt613*, 2 mars 2017, en ligne : URL <https://apt613.ca/pour-lhiver-acte-de-naissance-du-talent-litteraire-de-lisa-lheureux/>.

GUAY, Hervé, « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », *L'Annuaire théâtral*, n° 47, printemps 2010, p. 15-36.

HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004.

HOTTE, Lucie, et François OUELLET (dir.), *La littérature franco-ontarienne depuis 1996. Nouveaux enjeux esthétiques*, Sudbury, Prise de parole, 2016.

LECLERC, Yves, « La folie du quotidien », *Le Journal de Québec*, 8 octobre 2016, en ligne : <https://www.journaldequebec.com/2016/10/08/la-folie-du-quotidien>.

LÉVESQUE, François, « Cri du cœur du Conseil québécois du théâtre », *Le Devoir*, 5 avril 2013, en ligne : <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/374982/cri-du-coeur-du-conseil-quebecois-du-theatre>.

L'HEUREUX, Lisa, *Pour l'hiver*, Sudbury, Prise de parole, 2016.

MIGNERON, Sarah, *À tu et à moi*, Sudbury, Prise de parole, 2015.

MOSS, Jane, « Le théâtre francophone en Ontario », dans Lucie Hotte et Johanne Melançon (dir.), *Introduction à la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, 2010, p. 71-106.

NOLETTE, Nicole, *Jouer la traduction. Théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2015.

NOVARINA, Valère, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006.

NUTTING, Stéphanie, « Joël Beddows, agent double », *Francophonies d'Amérique*, n° 33, printemps 2012, p. 13-35.

PASQUIER, Dominique, « Sociabilités et sorties au théâtre », *Culture études*, vol. 1, no 1, 2013, p. 1-12, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-culture-etudes-2013-1-page-1.htm>.

REISING, Russell, *Loose Ends : Closure and Crisis in the American Social Text*, Durham, Duke University Press, 1996.

ROBERT, Lucie, « Théâtre et féminisme au Québec », *Québec français*, n° 137, printemps 2005, p. 43-46.

RUPRECHT, Alvina, « À tu et à moi : une présence post-moderne qui remonte aux origines de la danse moderne », *Le Cercle des critiques de la Capitale* (blogue), 23 septembre 2013, en ligne : <http://capitalcriticscircle.com/tu-et-moi/>,

RYNGAERTS, Jean-Pierre, « Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel "ordre dramaturgique" », *L'Annuaire théâtral*, no 43-44, printemps-automne 2008, p. 103-112.

SEPINUCK, Teya, *Theater of Witness : Finding the Medicine in Stories of Suffering, Transformation and Peace*, Londres, Jessica Kingsley Publishers, 2013.

THIBAUT, Laurence V., « Anne-Marie White. Le portrait blanc-bleu », *Liaison*, n° 140, 2008, p. 12-13.

WHITE, Anne-Marie, *Déluge*, Sudbury, Prise de parole, 2013.

Résumé

Dans cette étude de trois dramaturges de la relève féminine en Ontario français, Anne-Marie White, Lisa L'Heureux et Sarah Migneron, nous sommes à même de constater l'émergence d'éléments formels qui repoussent l'horizon du théâtre franco-ontarien, tel qu'il s'était dessiné depuis les premières pièces d'André Paiement au début des années 1970 jusqu'aux œuvres marquantes de Jean Marc Dalpé, Robert Marinier et Michel Ouellette. Les œuvres de White, L'Heureux et Migneron sont dénuées de toute référence à l'Ontario français. Malgré

la persistance du drame familial, on y assiste plutôt à une reformulation du spectacle scénique, désormais façonné par la perte de cohérence de l'aventure introspective de chacun des personnages dans sa solitude existentielle. La structure actantielle et la trame narrative supposent dès lors la mise en présence d'individualités orphelines, certes victimes d'ostracisme et de violence, mais sans autre distinction que le régime pronominal lui-même auquel s'assujettit une mémoire marquée par le traumatisme.

Abstract

This study of three new female Franco-Ontarian playwrights, Anne-Marie White, Lisa L'Heureux and Sarah Migneron, seeks to trace the emergence of notable stylistic elements that push back the horizon of the French-language stage in Ontario, as it moves away from André Païement's first plays in the early 1970s and the remarkable works of Jean Marc Dalpé, Robert Marinier and Michel Ouellette. The works of White, L'Heureux and Migneron are devoid of any references to Franco-Ontarian identity. Despite the persistence of the family drama, we are witnessing a rephrasing of the theatrical space itself and a loss of coherence in the introspective self-narrative of the individual characters' existential solitude. The actantial structure reveals the presence of orphaned figures, who, while the victims of ostracism and violence, are stripped of any other distinction than the pronominal regime itself and the traumatic memory it represents.

Notice biobibliographique

François Paré est *Distinguished Professor emeritus* au département d'études françaises de l'Université de Waterloo (Ontario) et membre de la Société Royale du Canada. En 1993, son livre *Les littératures de l'exiguïté* lui a valu le Prix du Gouverneur Général du Canada. Il est aussi l'auteur de *Théories de la fragilité* (Le Nordir, 1994) et de *La distance habitée* (Le Nordir, 2003). Il a aussi fait paraître *Le fantasme d'Escanaba* (Nota bene 2008) et, avec François Ouellet, un essai sur le romancier québécois Louis Hamelin (Nota bene 2008). Il a récemment dirigé en compagnie de Lucie Hotte *Les littératures francophones minoritaires au Canada à l'aune du temps* (Presses de l'Université d'Ottawa, 2016) et fait paraître depuis 2015 un certain nombre d'études sur les premiers écrits français de la région des Grands Lacs au Canada (1630-1760).