

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE  
voixetimages

+ + +

NOUVEAUX VISAGES DE LA RECHERCHE

138 PRINTEMPS-ÉTÉ 2021





LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE  
voixetimages

+ + +

VOLUME XLVI NUMÉRO 3 (138)  
PRINTEMPS-ÉTÉ 2021

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

UQÀM

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



COMITÉ DE RÉDACTION  
**Luc Bonenfant, directeur**  
Université du Québec  
à Montréal  
**Louis-Daniel Godin**  
Université du Québec  
à Montréal  
**Stéphane Inkel**  
Université Queen's  
**Frédéric Rondeau**  
Université du Maine  
**Chantal Savoie**  
Université du Québec  
à Montréal  
**Josée Vincent**  
Université de Sherbrooke

SECRÉTAIRE  
DE RÉDACTION  
**Dominique Audet Benoit**  
Université du Québec  
à Montréal

CONSEIL  
**Jacques Allard**  
Université du Québec  
à Montréal  
**Bernard Andrés**  
Université du Québec  
à Montréal  
**Marie-Andrée Beaudet**  
Université Laval

**Renald Bérubé**  
Université du Québec  
à Rimouski  
**André Brochu**  
Université de Montréal  
**Daniel Chartier**  
Université du Québec  
à Montréal

**Jean-François Chassay**  
Université du Québec  
à Montréal  
**Anne Elaine Cliche**  
Université du Québec  
à Montréal

**Robert Dion**  
Université du Québec  
à Montréal

**Louise Dupré**  
Université du Québec  
à Montréal

**Dominique Garand**  
Université du Québec  
à Montréal

**Jacinthe Martel**  
Université du Québec  
à Montréal

**Andrée Mercier**  
Université Laval

**Jacques Pelletier**  
Université du Québec  
à Montréal

**Lucie Robert**  
Université du Québec  
à Montréal

**Max Roy**  
Université du Québec  
à Montréal

**Lori Saint-Martin**  
Université du Québec  
à Montréal

**André Vanasse**  
Université du Québec  
à Montréal

CORRESPONDANTES ET  
CORRESPONDANTS  
**Réjean Beaudoin**  
Université de  
Colombie-Britannique  
**Zilá Bernd**  
Université fédérale  
du Rio Grande do Sul, Brésil  
**Loïc Bourdeau**  
University of Louisiana  
at Lafayette  
**Patrick Coleman**  
UCLA, États-Unis  
**Dominique Combe**  
Université de la Sorbonne  
Nouvelle Paris 3, France  
**Jacques Dubois**  
Université de Liège, Belgique

**Carla Fratta**  
Université de Bologne, Italie  
**Mary Jean Green**  
Dartmouth College,  
New Hampshire, États-Unis  
**Petr Kysloušek**  
Université Masaryk de Brno,  
République tchèque

**F. Peter Kirsch**  
Université de Vienne, Autriche  
**Józef Kwaterko**  
Université de Varsovie, Pologne

**Jaap Lintvelt**  
Université de Groningue,  
Pays-Bas  
**Robert Major**  
Université d'Ottawa

**Carmen Mata Barreiro**  
Université autonome de Madrid  
**Janet Paterson**  
Université de Toronto

**Vijayalakshmi Rao**  
Université Jawaharlal Nerhu,  
New Delhi, Inde  
**Yannick Resch**  
Université d'Aix, France

**Patricia Smart**  
Université Carleton

**Anthony Wall**  
Université de Calgary

ÉDITEUR  
**Université du Québec  
à Montréal**

PRODUCTION  
**Conception graphique**  
orangetango  
**Révision**

Noémie Thibodeau

**Mise en pages**

Édiscript enr.

**Image en couverture**

Guillaume Harvey, *Ceci n'est  
plus un cadre*, 2021.

Cette œuvre fait partie d'un  
diptyque : la seconde partie est  
*Ceci n'est plus un tableau*, 2021.

Est sa réplique, moulage en  
résine, en collaboration avec  
l'artiste Vincent Lussier.

Crédits-photo : Annie-France  
Leclerc

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

ABONNEMENT  
**Société de développement  
des périodiques culturels  
québécois (SODEP)**  
SODEP (*Voix et Images*)  
7420, rue Saint-Hubert  
Montréal (Québec), H2N 2R3  
**Téléphone**  
+1 514 397-8669  
**Courriel**  
abonnement@sodep.qc.ca  
**Site Web**  
www.sodep.qc.ca

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

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

ISSN 0318-9201  
ISBN version imprimée :  
978-2-924587-45-4  
ISBN version pdf :  
978-2-924587-47-8  
ISBN version ePub :  
978-2-924587-46-1

Tous droits de reproduction,  
de rédaction et d'adaptation  
réservés, 2021.

Dépôt légal – 3<sup>e</sup> trimestre 2021  
Bibliothèque et Archives  
nationales du Québec.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE  
voixetimages

+ + +

5 Avant-propos. Prix Jeune chercheur.e

*Voix et Images*

7 Fin de dialogue

LUC BONENFANT

DOSSIER

11 Nouveaux visages de la recherche

LUC BONENFANT

19 Choisir le revers. Subversion et resignification  
de l'idéal féminin dans *Royaume scotch tape*  
de Chloé Savoie-Bernard

FRÉDÉRIQUE COLLETTE

33 L'enfer de Jean Basile :  
détail ou dessous de l'histoire ?

MARTIN HERVÉ

51 Le roman gigogne. Cannibalisme et maternité  
dans *Ravaler* de Martyne Rondeau

SACHA TREMBLAY

71 *L'ethos* architectural de Saint-Denys Garneau

OLIVIER SÉGUIN-BRAULT

87 Un poète de première classe.  
Espace ferroviaire et espace social dans  
*La Grand-Tronciade* d'Arthur Cassegrain (1866)

ALEX GAGNON

ESSAIS/ÉTUDES 107 Cachez ce scandale que je ne saurais voir!

JULIEN LEFORT-FAVREAU

ROMAN 115 2020

DOMINIQUE GARAND

POÉSIE 127 Au bal des fantômes

DENISE BRASSARD

DRAMATURGIE 139 Le théâtre de l'esprit

LUCIE ROBERT

LIVRES PARUS 149

RÉSUMÉS 157

ABSTRACTS 159

RESÚMENES 163

BIOBIBLIOGRAPHIES 167

**DOSSIERS EN COURS DE PRÉPARATION**

« Littérature, médias et discours culturel »

« Le Scénario »

## AVANT-PROPOS

Prix jeune chercheur.e *Voix et Images*

Le prix «Jeune chercheur.e» de *Voix et Images* distingue un travail de recherche particulièrement abouti, publié dans la revue par un.e étudiant.e, abordant des questions littéraires ou culturelles concernant le Québec ou le Canada français.

Cette année, le lauréat du prix est Pierre-Olivier Bouchard pour son article intitulé «Je serai loin, ou très près, c'est pareil. Présentisme et fiction de l'histoire littéraire dans *Arthur Buies, chevalier errant*» (n° 131, hiver 2019). Pierre-Olivier Bouchard, qui est maintenant professeur au Department of Modern Languages, Literatures and Cultures de l'Université Memorial, était chercheur postdoctoral au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) au moment où son texte a paru.

Composé de Jacinthe Martel, Marilyn Randall et Robert Dion, le jury a noté que « dans son analyse de l'expérience du temps dans le texte de Micheline Morisset, Pierre-Olivier Bouchard aborde un problème qui lui permet de formuler une étonnante critique de la critique littéraire » tout en montrant aussi « comment, dans les œuvres fictionnelles, “peuvent être reformulées des questions dépassant largement le cadre de la littérature” ».

Le comité de rédaction adresse ses plus vives félicitations au lauréat.



## FIN DE DIALOGUE

+ + +

LUC BONENFANT

Université du Québec à Montréal

Dans la mesure de ses conventions, le genre de la chronique tel qu'il est pratiqué à *Voix et Images* laisse entendre des voix dont l'intelligence éclaire autrement l'actualité des parutions dans le domaine des études québécoises. En ce sens, les chroniques occupent une place primordiale au sein de la revue, qui plus est la chronique «Dramaturgie» que Lucie Robert tient de main de maître depuis plusieurs décennies en postulant au texte dramatique une spécificité littéraire qui le rend à ses yeux unique dans son appréhension. On aura déjà compris des lignes précédentes que toute bonne chose ayant une fin, Lucie Robert a récemment annoncé au comité éditorial que le temps lui semblait venu de quitter son rôle de chroniqueuse.

Dans l'ultime chronique qu'elle livre aujourd'hui, notre collègue revient dans un premier temps sur sa propre pratique en soulignant que

[d]e [s]on point de vue, une revue spécialisée en études littéraires devait envisager l'écriture dramatique pour ce qu'elle est, c'est-à-dire comme une œuvre, hors de toute représentation et mise en scène, laquelle renvoie à une autre pratique artistique, à une autre approche, voire à une autre discipline du savoir. Il s'agissait pour [elle] de poser un regard singulier sur cette écriture, d'en saisir les enjeux et la dynamique.

Il va sans dire que ce regard, qu'elle qualifie à juste titre de «singulier», aura aussi été un regard marquant, Lucie Robert ayant publié tout près de 60 chroniques dans *Voix et Images* depuis l'automne 1985. Dramaturges et éditeurs s'accorderont d'ailleurs avec nous pour dire que la contribution critique de Lucie Robert est inestimable, en ce sens que son point de vue de lectrice, sans compromission, a toujours été bienveillant. Lucie Robert aime véritablement le genre théâtral et cela transparaît dans ses chroniques où elle aura chaque fois agi comme commentatrice fidèle et solidaire de la dramaturgie québécoise. En fait foi «À l'origine de toutes les origines», chronique publiée en 2006, qui s'ouvre ainsi :

[...] Car, au théâtre, et sans doute plus que dans n'importe quel autre genre de l'écriture littéraire, la tradition du palimpseste est bien présente. Depuis deux

millénaires, les dramaturges réinventent les mêmes fables, réinterprètent les mêmes événements, reconstruisent les mêmes schémas. Nombreux sont les auteurs qui reviennent sur des textes antérieurs qu'ils relisent, corrigent, réécrivent, en plus long ou en plus court. Et que dire du jeu de l'acteur ou de la mise en scène qui sont fondés, dans leur principe même, sur la lecture ou la relecture de textes déjà-là? Ce qui importe au théâtre, en effet, n'est peut-être pas tant l'originalité de l'histoire racontée que la manière dont on utilise cette histoire pour représenter l'être humain, qu'il soit confronté au monde extérieur ou à son monde intérieur, et pour repenser le sens de son histoire à lui, voire le sens de l'Histoire elle-même<sup>1</sup>.

Et plutôt que de conclure à quelque pâle copie ou autre procédé infécond de reproduction, Lucie Robert choisit de parler d'une «éthique de la répétition<sup>2</sup>» pour aborder les textes qu'elle a choisis de nous présenter et de commenter.

Pour tout dire, la générosité innerve de manière constante les chroniques signées par Lucie Robert. Et tout en procurant un point de vue aussi distinct qu'irréductible sur la dramaturgie québécoise, ces chroniques ont l'heur de montrer en retour que la dramaturgie offre elle-même un point de vue distinct et irréductible sur le monde alors que, comme l'écrivait elle-même la chroniqueuse: «Écrire le théâtre, c'est avoir une passion pour les mots et pour la polémique, pour les mots que l'on met en situation conflictuelle, autrement dit, pour le dialogue dans la forme la plus immédiatement dialectique<sup>3</sup>.» Et, dilettantes ou spécialistes, nous sommes tous et toutes redevables à Lucie Robert d'avoir entretenu ce dialogue en nous y incluant perpétuellement.

Plus largement, il faut ajouter que *Voix et Images* doit énormément à Lucie Robert, elle qui en a par ailleurs assuré la direction de 1988 à 1992. Sa première collaboration à la revue remonte à 1982. Elle publie alors un entretien avec Madeleine Gagnon mené de concert avec Ruth Major<sup>4</sup>. Elle prépare ensuite, toujours en collaboration, des bibliographies<sup>5</sup>, documents que l'on sait essentiels dans la constitution des numéros d'auteurs et d'autrices, pour finalement diriger en solo un numéro sur Yolande Villemaire<sup>6</sup> paru en 1986. Enfin, on ne compte plus les études importantes qu'elle a publiées dans nos pages, à l'occasion de dossiers comme «La guerre dans la littérature québécoise», «Les mémorialistes québécois du XIX<sup>e</sup> siècle» ou «Contemporanéité d'Angéline de Montbrun et de Laure Conan», pour ne nommer qu'eux.

On saluera donc ici chaleureusement Lucie Robert, avec tous les égards et toute l'amitié qui sont dus à une collègue aussi précieuse et en espérant bien que cette dernière chronique, qui marque la fin d'un dialogue suivi, ne marque pas la fin d'une collaboration qui dure depuis 40 ans.

---

1 Lucie Robert, «À l'origine de toutes les origines», *Voix et Images*, vol. XXXI, n° 3, printemps 2006, p. 146.

2 *Ibid.*

3 Lucie Robert, «La passion du dialogue», *Voix et Images*, vol. XI, n° 1, automne 1985, p. 140.

4 Lucie Robert et Ruth Major, «Percer le mur du son du sens, une entrevue avec Madeleine Gagnon», *Voix et Images*, vol. VIII, n° 1, automne 1982, p. 5-21.

5 Dans les numéros consacrés à Marie-Claire Blais (*Voix et Images*, vol. VIII, n° 2, hiver 1983, p. 249-295), à Guy Dufresne (*Voix et Images*, vol. IX, n° 1, automne 1983, p. 59-81) et à Naïm Kattan (*Voix et Images*, vol. XI, n° 1, automne 1985, p. 45-54).

6 Lucie Robert (dir.), «Dossier: Yolande Villemaire», *Voix et Images*, vol. XI, n° 3, printemps 1986, p. 384-462.

+ + +

DOSSIER

+ + +

NOUVEAUX VISAGES DE LA RECHERCHE

+ + +



# NOUVEAUX VISAGES DE LA RECHERCHE

+ + +

LUC BONENFANT

Université du Québec à Montréal

Ce dossier de *Voix et Images* s'inscrit dans une tradition critique québécoise bien établie alors que les chercheurs et chercheuses du Québec qui œuvrent dans le domaine des études littéraires semblent toujours avoir eu le souci que leurs étudiant.e.s participent activement à la recherche institutionnelle sous toutes ses formes, dont celle de la publication.

Dès la fin des années soixante, l'Institut supérieur des sciences humaines de l'Université Laval, que dirigea Fernand Dumont entre 1967 et 1973, avait pour but explicite de «développer la recherche interdisciplinaire entre les diverses facultés et créer un climat favorable où chercheurs et étudiants gradués mettraient leurs travaux en commun<sup>1</sup>». L'Institut publie à cet effet des *Cahiers* qui sont à l'avenant quant aux disciplines concernées, lesquelles incluent donc les études littéraires notamment grâce à deux collectifs dirigés par Denis Saint-Jacques. Publié en 1976, *Littérature et idéologies. La mutation de la société québécoise de 1940 à 1972* présente les actes d'un colloque précédemment tenu. Dans le contexte du présent dossier, il nous intéresse surtout pour le prolongement qu'il connaîtra deux ans plus tard avec la publication d'un collectif issu des «travaux du séminaire des automnes 1976 et 1977 sur l'analyse des idéologies dans les corpus de fiction donné au Département des littératures et à l'ISSH de l'Université Laval<sup>2</sup>». Dans la présentation qu'il fait de ce collectif intitulé *Littérature et idéologies : la dynamique des fictions*, Saint-Jacques précise que «[...] les travaux produits dans le cadre même du séminaire se sont avérés d'une telle qualité, allant bien au-delà de simples promesses, qu'il [lui] a semblé utile de les faire connaître à un public un peu plus large que le groupe restreint qui les a réalisés<sup>3</sup>». Lucie Robert, dont la contribution à *Voix et Images* est comme on sait majeure, y

---

1 Voir *Bilan du siècle. Site encyclopédique sur l'histoire du Québec depuis 1900*, en ligne : <https://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/1817.html> (page consultée le 1<sup>er</sup> février 2022).

2 Denis Saint-Jacques (dir.), *Littérature et idéologies : la dynamique des fictions*, Québec, Institut supérieur des sciences humaines, Université Laval, coll. « Cahiers de l'ISSH. Études sur le Québec », 1978, p. 6. L'ouvrage est disponible sur : <https://archive.org/details/litteratureetide0000unse/mode/2up> (page consultée le 1<sup>er</sup> février 2022).

3 *Ibid.*

publie alors un article intitulé « Camille Roy et le problème de la nationalisation de la littérature canadienne<sup>4</sup> ».

Depuis, les centres de recherche en études québécoises ont toujours été attentifs à cette dimension de la vie intellectuelle qui consiste à soutenir les étudiant.e.s en leur offrant la possibilité de publier leurs travaux.

Fondé en 1975, le Centre de documentation des études québécoises de l'Université de Montréal (CÉTUQ)<sup>5</sup> publie entre 1986 et 1989 des « Rapports de recherche » qui doivent « permettr[e] de mieux faire connaître les résultats de recherches particulièrement intéressantes réalisées dans le cadre d'un programme de maîtrise ou de doctorat au Département d'études françaises de l'Université de Montréal<sup>6</sup> ». Ce type de publication ne pouvant pas accueillir des mémoires ou des thèses entiers, on y présente plutôt « un extrait particulièrement significatif [ou] un choix d'extraits qui [...] donne une idée juste de la recherche entreprise et de ses conclusions<sup>7</sup> ». Jean-François Chassay et Yrénée Bélanger signent les deux premiers de ces rapports avant que la direction du Centre décide d'y accueillir aussi les travaux d'étudiant.e.s étrangers : en 1987, Józef Kwaterko publiera des extraits de la thèse qu'il venait de soutenir à l'Université de Varsovie sous le titre *Médiation et réfraction idéologique chez Jacques Godbout, Marie-Claire Blais et Jacques Ferron*. Plus largement, cette collection offre un fonds précieux à quiconque s'intéresse aux études sur la littérature québécoise alors qu'elle accueille différents répertoires, des anthologies ou des listes bibliographiques, en plus de collectifs issus de travaux de groupes de recherche du Département d'études françaises de l'Université de Montréal.

À l'Université Laval, le Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ), créé en 1981, formalisera un partenariat avec Nuit blanche éditeur, puis Nota bene quand la maison change de raison sociale : la collection « Séminaires » publiera des collectifs qui sont le fruit des travaux d'étudiant.e.s réalisés dans le cadre d'un séminaire, comme c'est le cas du tout premier titre qui y paraît, *Analyse génétique d'un épisode de Menaud*, maître-drameur. *La mort de Joson*<sup>8</sup>, sinon des actes de colloques, voire des recensions de conférences données par des professeur.e.s à l'occasion d'un séminaire sous l'égide du CRELIQ : *Pour un bilan prospectif de la recherche en littérature québécoise* et *La discursivité* en sont deux exemples<sup>9</sup>. Cette collection, qui a fait

---

4 Lucie Robert, « Camille Roy et le problème de la nationalisation de la littérature canadienne », Denis Saint-Jacques (dir.), *Littérature et idéologies : la dynamique des fictions*, p. 44-59.

5 Le CÉTUQ prendra le nom de Centre d'études québécoises de l'Université de Montréal en 1996.

6 Jean-Cléo Godin, « Avant-propos », Jean-François Chassay, *Structures urbaines, structures textuelles : la ville chez Réjean Ducharme, David Fennario, Yolande Villemaire*, Montréal, Département d'études françaises, Centre de documentation des études québécoises, Université de Montréal, coll. « Rapports de recherche », 1986, p. i. Le cahier est disponible sur : <https://crilcq.org/publications/collections/nouveaux-cahiers-de-recherche/> (page consultée le 1<sup>er</sup> février 2022).

7 *Ibid.*

8 Jacques Blais (dir.), *Analyse génétique d'un épisode de Menaud*, maître-drameur. *La mort de Joson*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Séminaire des Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise. Cahiers Félix-Antoine Savard », 1990, 69 p. L'ouvrage est disponible sur : <https://crilcq.org/publications/collections/collection-seminaires/> (page consultée le 1<sup>er</sup> février 2022).

9 Louise Milot et François Dumont (dir.), *Pour un bilan prospectif de la recherche en littérature québécoise*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Séminaire des Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », 1993, 271 p. ; Lucie Bourassa (dir.), *La discursivité*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Séminaire

date dans l'histoire de la recherche en littérature au Québec, offre un espace important de diffusion pour les étudiant.e.s, qui y trouvent l'occasion d'une première publication savante, et au nombre desquels on trouve des professeur.e.s aujourd'hui en poste dans une université ou un cégep, comme Christiane Lahaie, Sophie Marcotte, Frédérique Bernier ou Michel Nareau, mais aussi des écrivains : Jean Désy, Stanley Péan ou Nicolas Dickner par exemple.

Dans la foulée de ces deux centres dont il est issu, le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) poursuivra cette tradition, dans un premier temps par le biais de la collection « Interlignes », qui « accueillait les travaux en cours des membres du CRILCQ [et] a notamment publié les actes du Colloque des jeunes chercheurs de 2<sup>e</sup> cycle du CRILCQ<sup>10</sup> », puis avec les collections « Nouveaux cahiers de recherche » et « Nouveaux cahiers de recherche-crédation », lesquelles permettent aujourd'hui d'assurer la diffusion des travaux « des membres du CRILCQ, aussi bien ceux des cochercheurs.cheuses et des étudiants.tes que des stagiaires postdoctoraux.rales<sup>11</sup> ».

Il faut terminer ce bref tour d'horizon des collections qui accueillent les travaux d'étudiant.e.s en mentionnant celle de la revue *Tangence*, publiée sous l'égide des sections de lettres du Département de lettres et humanités de l'Université du Québec à Rimouski et du Département de lettres et communications sociales de l'Université du Québec à Trois-Rivières. Visant « à faire connaître les travaux de jeunes chercheurs en études littéraires<sup>12</sup> », cette collection est majoritairement constituée des actes du colloque biennal des programmes de maîtrise et de doctorat en lettres offerts conjointement par les universités du Québec à Rimouski, à Trois-Rivières et à Chicoutimi, lesquels comptent pour sept des neuf titres à ce jour publiés par *Tangence*.

+

Le dossier « Nouveaux visages de la recherche », qui est sauf erreur le premier numéro d'une revue savante québécoise en études littéraires qui soit composé exclusivement de contributions étudiantes<sup>13</sup>, dépend d'un contexte particulier à partir duquel son idée a surgi, soit la pandémie mondiale de COVID-19 qui a frappé en mars 2020. On se souviendra du printemps 2020 comme d'un moment d'arrêt collectif. Sans revenir sur les détails, rappelons que le temps semblait venu, selon un vocable alors en vogue, de « se réinventer ». Dans le monde universitaire, la pandémie a eu comme effet immédiat que les chercheurs et chercheuses ont rapidement dû se recentrer

---

des Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », 1995, 257 p. Ces ouvrages sont disponibles sur : <https://criclq.org/publications/collections/collection-seminaires/> (page consultée le 1<sup>er</sup> février 2022).

10 Voir : <https://criclq.org/publications/collections/collection-interlignes/> (page consultée le 1<sup>er</sup> février 2022).

11 Voir : <https://criclq.org/publications/collections/> (page consultée le 1<sup>er</sup> février 2022).

12 Voir : <https://tangence.uqar.ca/collection-emergence/> (page consultée le 1<sup>er</sup> février 2022).

13 S'en rapproche toutefois par la composition le numéro de la revue *Études françaises* consacré « À la jeunesse d'André Belleau ». Paru en 1987, il comporte des textes « de jeunes chercheurs de plusieurs universités, étudiants et professeurs mêlés ». Ginette Michaud, « Présentation », *Études françaises*, vol. XXIII, n<sup>o</sup> 3, hiver 1987, p. 5.

sur l'enseignement, le passage aux modalités d'enseignement à distance requérant alors une adaptation hors du commun et aussi (surtout ?) absolument chronophage. Les contraintes sociales s'ajoutant aux contraintes professionnelles, « toutes [] les heures supplémentaires consacrées à l'enseignement, aux services à la collectivité ou à prendre soin des proches ont réduit d'autant le temps disponible pour la recherche<sup>14</sup> ». Comme le soulignent Michel Lacroix et Louis Gaudreau, le temps consacré à la recherche s'en est au surplus trouvé diminué de manière inégale selon la situation des un.e.s et des autres : qu'on pense aux femmes et aux parents d'enfants ou d'adolescent.e.s, pour qui la pandémie a ajouté une difficulté supplémentaire. C'est sans compter que certains types de recherche ont été rendus impossibles : comment par exemple poursuivre des travaux de recherche en édition critique sans accès aux archives ? Il faudra un jour faire le bilan des effets de la pandémie sur la vie universitaire et intellectuelle et, souhaitons-le, prendre acte des bouleversements qu'elle aura entraînés sur nos manières d'envisager – et de faire – la recherche. En ce sens, le présent dossier constituera sans doute un document précieux du fait même qu'il émerge directement de cette pandémie.

Car enfin, le début de la pandémie semble avoir eu un tout autre effet chez les étudiant.e.s des cycles supérieurs<sup>15</sup>, si l'on en juge par le nombre de propositions d'articles reçues à *Voix et Images* à partir de mai 2020, laissant ainsi entendre que ce moment d'arrêt collectif semble avoir été dans un premier temps vécu comme un moment de possibilités de concentration sur la seule recherche de leur part. Risquons une hypothèse, toute maladroite ou grossière puisse-t-elle sembler : les activités académiques propres à la vie étudiante des cycles supérieurs (qu'il s'agisse de colloques, de participations aux groupes de recherche, etc.) et les lieux de socialisation se trouvant désormais hors d'accès, les étudiant.e.s se seront trouvé.e.s devant du temps supplémentaire qu'ils et elles pouvaient désormais consacrer à leur recherche, cela bien évidemment dans la mesure des inégalités face à la pandémie que nous venons tout juste d'évoquer. La composition de la table des matières du présent dossier est à cet égard révélatrice d'un symptôme réel quant à la partition homme/femme au sein des signataires d'articles. Quoi qu'il en soit, le fait est que pendant les premiers mois de la pandémie, *Voix et Images* a reçu un nombre inhabituel de textes de la part d'étudiant.e.s aux cycles supérieurs, mais aucun texte de la part de professeur.e.s en poste.

Comme on sait, la section « Études » de *Voix et Images* reste le lieu privilégié pour publier de tels articles une fois qu'ils ont passé l'épreuve de l'évaluation en double anonyme. Le nombre d'articles soumis à partir de mai 2020 a toutefois rapidement commandé de penser à un mode de publication plus approprié, à défaut de quoi certains de ces textes risquaient d'être publiés plus de trois ans après leur soumission. Du moment où les évaluateurs et les évaluatrices – qui, rappelons-le, ne connaissent pas l'identité des auteur.e.s des textes – ont rendu leur verdict de

---

14 Michel Lacroix et Louis Gaudreau, « L'Université pandémique : crise et menaces », *SPUQ-Info*, n° 312, octobre 2020, p. 1, en ligne : [https://spuq.uqam.ca/documents/x\\_documents/556\\_spuq-info\\_312\\_.pdf](https://spuq.uqam.ca/documents/x_documents/556_spuq-info_312_.pdf) (page consultée le 1<sup>er</sup> février 2022).

15 Qu'il soit clair ici que nous ne nions aucunement le fait que la pandémie, depuis le temps qu'elle dure, a eu de nombreux effets négatifs dans la population étudiante, 1<sup>er</sup> cycle et cycles supérieurs confondus.

publication, l'idée d'un dossier spécifique regroupant exclusivement des contributions étudiantes a rapidement pris forme<sup>16</sup>. Au nom du comité éditorial, je remercie sincèrement les évaluateurs et les évaluatrices externes de ce dossier. L'évaluation est au mieux une tâche délicate et chronophage, voire une tâche ingrate dans la mesure où elle n'est pas valorisée par nos institutions alors qu'elle est pourtant primordiale au déroulement éthique de la recherche. Sans pouvoir nommer ici ces collègues qui ont répondu positivement à nos demandes puisqu'il faut préserver l'anonymat du processus, qu'ils et elles soient assurés.e.s de la reconnaissance du comité éditorial alors qu'ils et elles ont généreusement accepté d'évaluer sans délai les manuscrits soumis au moment même où ils et elles se trouvaient professionnellement et personnellement surchargés.e.s à cause du contexte pandémique.

+

Tout en donnant à lire un ensemble de textes qui témoignent des préoccupations intellectuelles actuelles des jeunes chercheurs et chercheuses en études littéraires québécoises, ce dossier ne prétend d'aucune façon à une quelconque représentativité statistique quant aux corpus abordés, aux orientations théoriques et critiques privilégiées non plus qu'à la composition de la communauté des chercheurs et chercheuses inscrit.e.s dans des programmes de cycles supérieurs en études littéraires. La nature même du processus d'évaluation par les pairs ainsi que les circonstances personnelles des un.e.s et des autres quant au désir de soumettre une proposition d'article appelle à prendre acte du caractère aléatoire de la composition d'un tel dossier, dont on saluera toutefois la force et la richesse des interventions critiques.

Les textes réunis dans ce dossier couvrent un corpus qui va du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'extrême contemporain. Sauf pour Hector de Saint-Denys Garneau, les écrivain.e.s qui sont l'objet de ces études ne font pas partie du canon de notre histoire littéraire, signalant que les préoccupations critiques et esthétiques des jeunes chercheurs et chercheuses qui sont les nouveaux visages de la recherche semblent aller vers les corpus plus transversaux. Il faut à cet égard souligner que le dossier est sur ce plan tout à fait représentatif de l'ensemble des textes qui ont été soumis en vue de sa constitution : des corpus d'autrices comme France Théorêt, Louise Dupré, Catherine Mavrikakis et Audrée Wilhelmy figurent au sommaire des manuscrits ayant été évalués pour publication aux côtés de corpus formés du roman homosexuel québécois pour la jeunesse ou, encore, des *Cendres bleues* de Jean-Paul Daoust. Pour le dire autrement : le processus d'évaluation n'a pas eu d'effets patents quant à une éventuelle restriction des corpus abordés.

Envisagées à partir de leurs objets, ces études témoignent d'un recadrage certain de la perspective qui semble s'opérer actuellement au sein des études littéraires québécoises. D'évidence, elles n'en couvrent pas tous les aspects : aucun manuscrit portant sur les écrits des Premières Nations n'a par exemple été soumis. Pour autant,

---

16 Un appel de textes a aussi été lancé sur les réseaux sociaux et les autres plateformes pertinentes en vue de la constitution finale de ce dossier qui était alors provisoirement intitulé «Les voix émergentes de la recherche sur la littérature québécoise».

et cela qu'il s'agisse de s'arrêter à ce que Frédérique Collette nomme un contre-féminin pour penser la dynamique de réappropriation et d'*empowerment* chez Chloé Savoie-Bernard, de réfléchir comme le fait Martin Hervé aux schèmes d'exception et d'exclusion qui marquent l'écriture mélancolique de Jean Basile ou, encore, d'articuler comme le propose Sacha Tremblay une réflexion autour des effets de mise en abyme qui lient l'expérience littéraire à celle de la maternité chez Martyne Rondeau, ce dossier permet de repenser les angles morts des paradigmes qui régissent nos habitudes critiques justement parce que « [...] *we are not likely to locate truths unequivocally establishing values a canon can reflect, we must learn to negotiate the endless circles that constitute cultural traditions*<sup>17</sup> ». C'est ainsi qu'un auteur largement étudié comme Garneau est ici envisagé à travers le prisme de ce qu'Olivier Séguin-Brault nomme l'*ethos* architectural de sa correspondance et de son journal, ce qui permet en retour de lire autrement sa poésie, alors qu'Alex Gagnon scrute le long « poème badin<sup>18</sup> » d'un écrivain aujourd'hui complètement oublié, Arthur Cassegrain, pour en souligner les enjeux réflexifs de la dérision face au discours social qui lui est contemporain.

+

En guise de conclusion, notons que les jeunes chercheurs et chercheuses qu'on lira ici sont présentement tou.te.s inscrit.e.s dans un programme de doctorat au sein d'une université canadienne. Le spectre couvert par ces voix critiques montre toutefois que le vocable « jeune chercheur. cheuse » recouvre un ensemble assez large d'expériences : au moment où ils et elles ont soumis leurs contributions, l'un d'entre eux, Alex Gagnon, était déjà docteur en littérature, discipline dans laquelle il a poursuivi des stages postdoctoraux avant de rejoindre le programme doctoral en histoire de l'Université du Québec à Trois-Rivières, où il est toujours inscrit, alors qu'un autre, Olivier Séguin-Brault, était étudiant à la maîtrise à l'Université McGill, et est maintenant doctorant à l'Université du Québec à Rimouski.

Enfin, une remarque plus ponctuelle sur la composition globale de ce numéro s'impose. Nos lecteurs et nos lectrices savent qu'un numéro de *Voix et Images* est ordinairement composé de trois rubriques, soit un dossier, une section « Études » et des chroniques. Fonctionnant sur le mode du recueil, forme à propos de laquelle François Ricard notait qu'elle se pense et se lit « [...] non comme la simple réunion de fragments isolés, mais bien comme un objet nouveau, produit par l'assemblage de ces fragments mais agissant en retour sur eux et leur communiquant une de leurs dimensions capitales<sup>19</sup> », un dossier de *Voix et Images* articule généralement sa cohérence autour d'un objet, un corpus ou un thème précis. Le dossier « Nouveaux visages de la recherche » tire quant à lui sa cohérence de la spécificité des voix critiques qu'il

---

17 Charles Altieri, « An Idea and Ideal of a Literary Canon », Robert von Hallberg (dir.), *Canons*, Chicago, University of Chicago Press, 1984, p. 41 : « [...] il est périlleux d'établir des vérités univoques quant aux valeurs qu'un canon peut refléter, nous devons apprendre à négocier les cercles sans fin que constituent les traditions culturelles »; je traduis.

18 Conformément au sous-titre de la couverture de l'édition originale du texte.

19 François Ricard, « Le recueil », *Études françaises*, vol. XII, n<sup>os</sup> 1-2, avril 1976, p. 114.

donne à lire. Sa « cheville de coordination<sup>20</sup> » étant énonciative plutôt que thématique, il a été jugé plus profitable de reporter la publication d'études au prochain numéro afin d'éviter tout effet de subrogation qui pourrait découler de l'ajout d'une autre voix critique, extérieure à celles de ces « Nouveaux visages ». Il s'agissait en fin de compte d'éviter que ce qui a été pensé comme un recueil puisse être lu comme un assemblage plus disparate.

---

20 *Ibid.*, p. 123.



## CHOISIR LE REVERS

Subversion et resignification de l'idéal féminin dans  
*Royaume scotch tape* de Chloé Savoie-Bernard

+ + +

FRÉDÉRIQUE COLLETTE

Université de Toronto

Si le féminisme au Québec, en France et ailleurs en Occident continue de se déployer tout en renouant avec les revendications des générations précédentes ou en en modifiant les perspectives<sup>1</sup>, Lucie Joubert affirme néanmoins : « On entend plus et mieux les revendications des (jeunes) féministes sur la place publique, dans les médias sociaux, qu'en littérature, où l'on assiste au contraire, même chez la nouvelle génération, à une sorte de repli sur soi<sup>2</sup>. » Bien que l'intimisme, tant en poésie que dans les genres narratifs, imprègne la littérature québécoise depuis les années 1980<sup>3</sup>, les textes littéraires d'aujourd'hui ne sont pas moins traversés par des revendications féministes qui font écho aux écrivaines des années 1970 et du début des années 1980<sup>4</sup>. « Le

- 
- 1 Dans leur ouvrage collectif, Julie Beaulieu, Adrien Rannaud et Lori Saint-Martin ont bien démontré comment les recherches et travaux actuels en études féministes s'intéressent grandement aux « questions liées à la filiation, à l'héritage, aux générations et aux tentatives de réinvention et de réappropriation ». Voir *Génération(s) au féminin et nouvelles perspectives féministes*, Québec, Codicille éditeur, coll. « Prénance », 2018, p. 6. Cette entreprise de réappropriation n'est pas absente de la littérature, comme en témoigne l'article de Chloé Savoie-Bernard contenu dans le même ouvrage et intitulé « Les femmes comme au musée. Communauté et temps suspendu dans la littérature québécoise contemporaine », *ibid.*, p. 241-263. Voir aussi l'article de Lise Gauvin, « Écrire/Réécrire le/au féminin : notes sur une pratique », *Études françaises*, vol. XL, n° 1, 2004, p. 11-28, dans lequel elle analyse les diverses façons dont certaines écrivaines françaises, francophones et britanniques, depuis les années 1970, (se) réécrivent en élaborant des contre-discours par rapport aux modèles culturels et institutionnels, en déplaçant ces derniers ou encore en établissant des filiations avec d'autres écrivaines.
  - 2 Lucie Joubert, « (Re)prendre racine? », *Voix et Images*, vol. XL, n° 2, hiver 2015, p. 153.
  - 3 Sur l'intime en littérature québécoise contemporaine, voir par exemple Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2010, p. 604-612; Nicoletta Dolce, « Parcours intimes dans la poésie québécoise contemporaine », 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 », 2012, p. 95-114; Carmen Mata Barreiro, « L'écriture au féminin actuelle : la mémoire, l'intime, l'éthique, l'écriture comme recherche », Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *Que devient la littérature québécoise? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990*, Montréal, Nota bene, 2017, p. 167-195.
  - 4 En 2001, Louise Dupré avance : « La poésie récente des femmes me semble portée par une intention éthique, à peine différente de celle de la première période féministe, résolument engagée. » Voir « Mémoire et écriture : l'inscription du féminin dans l'histoire », *Quebec Studies*, vol. XXXI, printemps-été 2001, p. 24-25. Ce

féminisme, c'était hier, et par conséquent, c'est aujourd'hui<sup>5</sup>», pour citer les mots de France Théoret qui résonnent encore de nos jours.

*Royaume scotch tape*, le premier recueil de poésie de Chloé Savoie-Bernard, fait preuve d'un tel legs de la pensée féministe. Affichant les mots de Josée Yvon en exergue<sup>6</sup>, ce recueil se situe moins du côté d'un formalisme à la Nicole Brossard que de ce que Roger Chamberland définit, concernant l'écriture au féminin des années 1970-1980, comme «une écriture qui prend en compte l'existential, la souffrance, la folie, l'amour, la maternité, la réalité du quotidien, le sentiment<sup>7</sup>». Portant en leur centre des sujets féminins tout à la fois fragiles et solides, ambigus et résistants; des identités, relations et héritages qui se voient mis à mal, les poèmes de *Royaume scotch tape*, tout comme le reste de l'œuvre de Savoie-Bernard, sont, pour emprunter les mots de Nicole Brossard, «tramés par une conscience féministe<sup>8</sup>»: un féminisme qui, empruntant aux voix du passé mais restant bien ancré dans les discours contemporains, se déploie aux confluences de l'individualité et de la sororité, du désir et de la blessure, du genre et de la race<sup>9</sup>; un féminisme qui réfléchit de pair la désubjectivation et la reconstruction de soi, mettant à nu des souffrances subies aux mains de normes sexistes et d'héritages imposés. Plus précisément, la poète dévoile des femmes qui subvertissent le modèle patriarcal de l'identité féminine pour en proposer une version désarticulée, désaccordée, désenchantée. C'est en effet le «revers» de l'image d'un éternel féminin dont le socle serait la beauté, la maternité, la douceur et la passivité qu'investit l'autrice: «moi je choisis le revers/de la médaille les filles<sup>10</sup>», peut-on lire dans le recueil. Afin d'investir l'endos d'un féminin tel que décrit dans les livres de contes<sup>11</sup>, le sujet poétique se doit de défoncer les murs du royaume dans lequel il était enfermé et d'en recoller les morceaux, si ce n'est d'en reconstruire de nouveaux. C'est donc dans ce double mouvement de déconstruction et de reconstruction, de fragmentation et de collage, que le «royaume scotch tape» peut s'élever.

---

constat d'une écriture qui, bien qu'intime, demeure engagée, me semble aussi pertinent en ce qui a trait à la poésie de l'extrême contemporain, et plus précisément aux textes de Chloé Savoie-Bernard.

- 5 France Théoret, «Éloge de la mémoire des femmes», Louky Bersianik, Nicole Brossard, Louise Cotnoir, Louise Dupré, Gail Scott et France Théoret, *La théorie, un dimanche*, Montréal, Éditions du remue-ménage, coll. «Itinéraires féministes», 1988, p. 177.
- 6 Josée Yvon figure aussi dans *Fastes* (2018), le dernier recueil de poésie de Savoie-Bernard, aux côtés d'autres écrivaines telles Carole Massé et Nicole Brossard. On retrouve également France Théoret, dont une citation est en exergue des *Femmes savantes* (2016), le recueil de nouvelles de Savoie-Bernard.
- 7 Roger Chamberland, «Les voies/voix multiples de la poésie québécoise contemporaine», *Recherches sociographiques*, vol. 33, n° 2, 1992, p. 286.
- 8 Nicole Brossard, «Liminaire», Louky Bersianik, Nicole Brossard, Louise Cotnoir, Louise Dupré, Gail Scott et France Théoret, *La théorie, un dimanche*, p. 7.
- 9 Pour une lecture féministe intersectionnelle de l'œuvre de Savoie-Bernard, voir l'article de Joëlle Papillon, «Les lignes de désir de Chloé Savoie-Bernard et de Marilou Craft: féminisme rabat-joie et travail de la diversité dans la littérature québécoise», *@analyses. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, vol. XIV, n° 1, 2019, p. 126-147.
- 10 Chloé Savoie-Bernard, *Royaume scotch tape*, Montréal, l'Hexagone, 2015, p. 50. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle RST suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
- 11 On peut penser notamment au schéma actantiel de Vladimir Propp, au sein duquel les personnages féminins occupent une position passive, un statut d'objet. Voir *Morphologie du conte*, traduit du russe par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points Essais», 1973 [1928], 254 p.

Diverses stratégies discursives sont employées par la poète afin de mettre en avant cet envers féminin. La déconstruction de certains stéréotypes, notamment en ce qui concerne la maternité, apparaît parmi les principales. Ce renversement ne va pas sans violence, laquelle est décelable dans une langue triviale et crue, une poétique de la rupture et de l'éclatement. Or, si la déconstruction semble le mot d'ordre du recueil, c'est pour mieux laisser se dégager un mouvement de reconstruction de ce féminin à travers une stratégie de subversion et de resignification.

## DÉCONSTRUIRE : STÉRÉOTYPIE ET IRONIE

L'éclatement du genre féminin reste un enjeu phare des théoriciennes et autrices féministes, qui n'ont de cesse de s'éloigner d'une définition fixe ou essentialiste de ce que signifie « être femme<sup>12</sup> ». Si le féminin – qui n'a toujours été qu'une construction socioculturelle, politique et discursive définie comme le pendant négatif du masculin – fait depuis plusieurs décennies l'objet de diverses stratégies déconstructives, la littérature s'avère un lieu fécond où les catégories de genre se voient remises en question. Les textes littéraires proposent de nouveaux modèles par lesquels les genres apparaissent fluides et performatifs<sup>13</sup>, plutôt qu'ancrés au sein de ce que Teresa de Lauretis nomme le « *sex-gender system*<sup>14</sup> » : système où les genres – définis comme étant strictement binaires – correspondent immanquablement au sexe biologique qui leur est accolé dans l'imaginaire patriarcal et hétéronormatif. L'altération de cette loi symbolique se voit également mise en œuvre dans de nombreux textes littéraires grâce à une entreprise de déconstruction des stéréotypes de genre, lesquels renforcent les idées de binarité et de différence sexuelle.

En effet, les stéréotypes constituent des « représentations collectives à travers lesquelles nous appréhendons la réalité quotidienne et faisons signifier le monde<sup>15</sup> ». Il s'agit d'une image<sup>16</sup> que l'on a d'un groupe social donné, qui accole à ce dernier des caractéristiques et attributs fixes. La publicité, le cinéma, la littérature populaire,

---

12 Il suffit de penser à des ouvrages comme ceux de Denise Riley, « *Am I that Name?: Feminism and the Category of « Women » in History*, Minneapolis, University of Minnesota, 1988, 126 p., ou de Judith Butler, notamment à ce passage de *Trouble dans le genre* : « [L]e féminisme bute sur le même problème politique chaque fois que le terme *femme* est supposé dénoter une seule et même identité. [...] "Être" une femme ne définit certainement pas tout un être; le terme n'arrive pas à l'exhaustivité. » Judith Butler, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005, p. 62.

13 « [I]l n'y a pas d'identité de genre cachée derrière les expressions du genre; cette identité est constituée sur un mode performatif par ces expressions » (*ibid.*, p. 96), écrit Judith Butler, pour qui le genre n'est jamais fixe. Il s'avère, au contraire, mouvant, en constant devenir.

14 Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 5 : « système de sexe et de genre »; je traduis.

15 Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1991, p. 9. Voir aussi Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Nathan, coll. « Université. Lettres et sciences sociales », 1997, 128 p.

16 Ruth Amossy qualifie le stéréotype d'« image mentale héritée de seconde main », afin d'illustrer l'idée de vision préconçue ou préconstruite qui nous est transmise. Voir « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », *Littérature*, vol. LXXIII, n° 1, 1989, p. 30; l'autrice souligne.

etc., sont autant de médias qui nous renvoient des représentations stéréotypées. En outre, plus que la simple perpétuation de visions réductrices et étouffantes<sup>17</sup> de certains groupes sociaux, les stéréotypes « doivent être compris comme des éléments de jeux de pouvoir et de domination<sup>18</sup> ». C'est dire qu'ils sont imbriqués à certaines hiérarchies qu'ils renforcent et auxquelles ils obéissent : ils en constituent, en d'autres termes, la manifestation. La dénonciation et le renversement de telles représentations collectives s'inscrivent alors dans une entreprise vraisemblablement politique : les souligner et les invalider, c'est s'immiscer au sein de ces relations de pouvoir dans le but d'offrir une nouvelle vision des différents groupes sociaux et d'en signaler les inégalités. Il n'apparaît donc pas anodin que la dénonciation des stéréotypes soit encore si récurrente au sein du mouvement féministe : « Dans cette perspective, le féminisme se présente comme une gigantesque entreprise de démythification de tous les schèmes collectifs figés dans lesquels ont été, et sont encore, enfermées les femmes<sup>19</sup>. » Si, d'une manière analogue au genre sexuel, les stéréotypes sont perçus comme des « construction[s] artificielle[s]<sup>20</sup> », leur déconstruction représente alors un moyen efficace pour défiger l'image et la catégorie « Femme » : il s'agit d'une voie permettant de remettre en cause les codes et les impératifs sociaux liés au genre féminin.

L'idéal de la maternité se voit particulièrement renversé dans *Royaume scotch tape*. En plus de présenter une relation mère-fille qui est loin d'être rose<sup>21</sup>, le recueil de Chloé Savoie-Bernard comporte un grand nombre d'expériences abortives et d'infanticides qui, par leur récurrence extrême, s'avèrent moins traumatiques que quasi banals. C'est carrément un refus de la maternité – un refus du déterminisme biologique –, ou encore « l'envers du landau<sup>22</sup> », qui semble constituer la pierre angulaire du recueil. La poète emploie souvent un registre ironique pour remettre en question cette maternité idéalisée que transmettent les revues féminines, les blogues, ou encore les manuels de maternité. La répétition ironique de tels discours compose même le titre de certains poèmes comme celui-ci : « p. 43 se préparer pour la venue du bébé » (*RST*, 38), ou encore le suivant : « p. 8 un nouveau bébé ! accueillir l'enfant qui vient en quatre étapes faciles » (*RST*, 70). Si la présence de ces phrases se fait surprenante, voire incongrue dans un recueil de poèmes qui traitent d'avortements et d'infanticides à répétition, leur ton ironique est encore plus accentué par les numéros des pages dont elles sont accompagnées, qui permettent à l'autrice de marquer sa propre distanciation par rapport à ces discours. Non seulement ces phrases sont-elles tournées en dérision par la poète, mais elles témoignent surtout d'une conscience aiguë du rôle que le sujet féminin est censé occuper dans « une société qui met la maternité

17 Dans son texte intitulé « Quatre esquisses pour une morphologie », Louise Dupré dénonce les « stéréotypes étouffants » dans lesquels sont maintenues les femmes. Voir Louky Bersianik, Nicole Brossard, Louise Cotnoir, Louise Dupré, Gail Scott et France Théoret, *La théorie, un dimanche*, p. 126.

18 Pascaline Gaborit, « Les stéréotypes de genre », Pascaline Gaborit (dir.), *Les stéréotypes de genre. Identités, rôles sociaux et politiques publiques*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 18.

19 Ruth Amossy, *Les idées reçues*, p. 169-170.

20 *Ibid.*, p. 25.

21 En témoigne le poème intitulé « je t'avais dit laide laide laide » (*RST*, 61-64).

22 Je fais ici référence au titre d'un ouvrage de Lucie Joubert, *L'envers du landau. Regard extérieur sur la maternité et ses débordements*, Montréal, Triptyque, 2010, 104 p.

au centre de l'identité féminine<sup>23</sup>». Ces phrases empruntées sont porteuses, autrement dit, de ce discours social à l'encontre duquel les aléas du féminin se dessinent dans *Royaume scotch tape*.

C'est d'ailleurs ce que rend possible l'ironie, qui doit être comprise en tant qu'une « *important strategy of oppositional rhetoric*<sup>24</sup> ». Dans son ouvrage intitulé *Irony's Edge*, Linda Hutcheon explique en quoi cette stratégie rhétorique permet l'élaboration, entre le dit et le non-dit, d'un véritable contre-discours. Selon la théoricienne, l'ironie ne représente pas qu'une simple figure de style par laquelle un sujet énonce le contraire de ce qu'il pense. Si la « scène » de l'ironie est bel et bien formelle, elle s'avère également sociale et politique<sup>25</sup> : sur elle peuvent se faire entendre les groupes marginalisés dont les propositions s'éloignent des discours hégémoniques. L'ironie, au même titre que la parodie, devient une voie par laquelle les sujets parviennent à répliquer à l'autorité ou aux discours dominants qu'ils cherchent à réfuter : « *The double-talking natures of irony and parody do not only signify a duplicity to be distrusted as insincere today; for many they represent a way to talk back to authority, to subvert from within, to be heard (because they use the dominant's discourses, even if against itself)*<sup>26</sup>. » L'ironie peut ainsi être définie comme une stratégie stylistique et discursive double, voire sournoise et insidieuse, que peuvent investir les communautés marginales pour se faire entendre sans nécessairement brutaliser le *statu quo*. Cela, plusieurs écrivaines féministes, appartenant à des époques et horizons différents, l'ont bien compris : de Jane Austen à Virginie Despentes, en passant par Hélène Cixous, Louky Bersianik, France Théoret, Nelly Arcan et Chloé Delaume, nombreuses sont celles qui ont eu recours à cette stratégie rhétorique qu'est l'ironie, ou encore à l'auto-ironie, la parodie, la satire et l'humour – parfois grinçant et noir – vers lesquels elle dérive souvent<sup>27</sup>.

Dans le recueil de Savoie-Bernard, si l'ironie est entre autres notable dans les discours sur la maternité cités plus haut, elle est flagrante dès la dédicace du livre. À l'instar de l'ironie, cette dédicace se fait double et réversible : « À mes amies ; à Mike Tyson », peut-on lire sans empêcher un léger sourire de s'esquisser aux coins de nos lèvres. Alors que la première partie de la dédicace est réservée aux amies, mettant en avant l'idée d'une solidarité féminine qui traversera tout le recueil, la seconde partie est plutôt consacrée au boxeur américain qui a été jugé coupable de viol en 1992 et disqualifié d'un match quelques années plus tard pour avoir mordu l'oreille de son adversaire. La présence en dédicace de cet athlète, dont le nom propre connote une

23 *Ibid.*, p. 21.

24 Linda Hutcheon, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, Londres/New York, Routledge, 1995, p. 11 : « importante stratégie de rhétorique oppositionnelle » ; je traduis.

25 *Ibid.*, p. 4.

26 *Ibid.*, p. 10 : « La double parole propre à l'ironie et à la parodie ne signifie pas seulement une duplicité trompeuse ou fallacieuse ; pour plusieurs, elle représente un moyen de répliquer à l'autorité, de la subvertir de l'intérieur, de se faire entendre (parce que cette parole double utilise la voie des discours dominants, bien qu'elle les rejette). » Je traduis.

27 Lucie Joubert, qui s'est intéressée à l'ironie au féminin, a justement mis l'accent sur le « potentiel que recèle l'ironie comme moyen de dénonciation » chez les femmes écrivaines. Voir *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise, 1960-1980*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1998, p. 31.

animosité indéniable, se fait sans contredit sur le mode ironique compte tenu du contexte dans lequel il est inséré : celui d'un recueil de poèmes mettant en avant des expériences au féminin qui se heurtent à la dureté du monde patriarcal. Par cette dédicace, qui trouve son origine dans une opposition pour le moins surprenante, la poète dénonce cette agressivité tout en se l'appropriant afin de la détourner vers le royaume lui-même. Ainsi le recueil de Savoie-Bernard s'inscrit-il sous le signe d'une violence tant thématique qu'esthétique et langagière, tout en adhérant à une stratégie ironique qui s'avère, d'entrée de jeu, bien affichée.

## DE L'IRONIE AU MORBIDE : METTRE À MORT LES CODES DE LA FÉMINITÉ

Si le registre ironique est remarquable dans plusieurs poèmes, il se mêle souvent à un ton plus morbide qui parcourt également le recueil. Le thème de l'avortement est particulièrement récurrent dans *Royaume scotch tape* : en témoigne le poème intitulé « beauté formol », dans lequel le sujet poétique féminin se trouve dans une clinique d'avortement et se fait dire à maintes reprises, par les membres du personnel, qu'elle est belle :

alors vraiment je suis belle grand bien m'en fasse/ça me fait une belle jambe les chevilles coincées/dans les étriers un bébé mort en petits morceaux/entre les jambes tombe-t-il/qui le rattrape je suis belle le nez/qui coule les yeux qui braillent/il meurt il meurt je suis belle/est-ce que cela m'absout est-ce que/cela me sauve (RST, 23).

La répétition ironique du « je suis belle », qui revient scander les vers du poème, rend futile ce compliment dont le sujet féminin serait normalement – dans l'imaginaire social – flatté. Se voient alors repoussés non seulement l'idéal de la maternité, mais aussi celui de la beauté féminine : cette dernière s'avère mise à mort simultanément au rejet du fœtus. Ainsi le sujet poétique avorte-t-il de cette beauté qui, bien que chérie dans les discours ambiants, est loin d'être salvatrice. C'est aussi ce que la fin de ce poème met en lumière. En faisant toujours référence à la beauté, le sujet poétique mentionne : « mettez-la dans le même formol que mon enfant mort [...] / je vous les laisse ils sont à vous je suis bien plus légère/sans eux » (RST, 24). Le refus de la beauté, tout comme de la maternité, se voit ici doublement accentué par le rejet – au sens poétique du terme – du syntagme « sans eux », qui se trouve relégué au tout dernier vers du poème et qui exacerbe une volonté de rompre avec ces codes du féminin, que les stéréotypes nourrissent. La maternité et la beauté gisent ainsi, chez Savoie-Bernard, dans la même solution aqueuse, dont la fonction serait moins celle d'une conservation que d'une dissolution<sup>28</sup>.

---

28 Le thème de l'infanticide revient également à plusieurs reprises dans le recueil, notamment dans le poème intitulé « au large », où mise en beauté et mise à mort d'un enfant sont encore entrelacées, renforçant l'idée d'une beauté réversible, morbide : « nous avons l'assassinat/cosmétique avec la même/laque j'ai coloré le bout de mes doigts/les ai glissés/dans l'eau où personne/n'a vu l'enfant se noyer » (RST, 16).

Une mise à mort à la fois symbolique et littérale de la maternité est également à l'œuvre dans le poème intitulé «shower (parents et amis rsvp)», où la fameuse fête prénatale se transmue en empoisonnement généralisé de tous les convives, y compris de celle qui reçoit : « avec précaution assaisonner de mort-aux-rats/le potage parmentier/saupoudrer délicatement de clous les entrées/au saumon fumé/et pour dessert si vous/vous y rendez/le mascarpone du tiramisu/est tendrement/oui/amoureuusement fouetté au windex » (*RST*, 59). Si l'utilisation de verbes à l'infinifitif évoque, au début de l'extrait, la forme d'une recette à suivre, il s'agit sans nul doute d'une recette subvertie qui, comme le shower lui-même, n'aboutira pas au résultat escompté. Ce sont donc, encore une fois, les codes traditionnellement associés au genre féminin qui se trouvent renversés. La maternité étant de nouveau la cible de Savoie-Bernard, il en va de même pour la domesticité et les attributs comportementaux typiquement associés aux femmes. D'une part, les produits ménagers sont détournés de leur fonction première pour envahir l'espace de la cuisine : c'est ce qu'indiquent le champ lexical alimentaire et les verbes relatifs aux actions d'assaisonner, de saupoudrer, de fouetter, qui sont mélangés aux termes relevant de l'entretien ménager tels « mort-aux-rats », « clous », « windex ». D'autre part, les adverbes « délicatement », « tendrement » et « amoureuusement » rendent compte des attributs d'un idéal féminin<sup>29</sup>. Une réversibilité est donc également notable dans ce poème, où un univers répondant à une féminité stéréotypée se voit d'emblée troublé et retourné, pour ne pas dire condamné à mort. Ce renversement se fait encore plus évident dans la seconde partie du poème, alors que le sujet poétique décommande ses invités, et inurgite lui-même la potion qu'il avait concoctée.

## RECONSTRUIRE : RESIGNIFIER LE FÉMININ

La violence et la trivialité sont évidentes au sein des thèmes convoqués par Chloé Savoie-Bernard, mais aussi sur le plan de l'écriture elle-même. La langue est désirée impure et ébréchée, parsemée d'anglicismes et de québécoïsmes, déchirée de paroles injurieuses et de blasphèmes. Cette violence se reflète surtout dans l'isotopie de la chair et du corps meurtris : les poèmes sont jonchés de « corps bleui[s] » (*RST*, 16), de « corps accidentés » (*RST*, 22), de « débris de chair » (*RST*, 28), de « bébé[s] cadavre[s] » (*RST*, 42), de « gale[s] inlassablement arrachée[s] » (*RST*, 43)<sup>30</sup>, etc. La forme même des poèmes participe également à cette esthétique du morcellement et de l'éclatement. Hétéroclites, les textes incorporent des discours de blogues, de forums, de revues, en plus de compter plusieurs allusions aux univers de la chanson,

29 Les stéréotypes relatifs au comportement des femmes sont effectivement ceux de la soumission, de la douceur, de la passivité. On s'attend des femmes qu'elles soient non pas brutales, agressives ou décidées, mais patientes, aimantes et affectueuses. Voir Ruth Amossy, *Les idées reçues*, p. 170-171, et Pascaline Gaborit, « Les stéréotypes de genre », p. 19.

30 Il s'agit de champs lexicaux que la poète réinvestit à répétition dans *Fastes*, où le démembrement et la fragmentation des corps, réduits en morceaux, sont au centre des poèmes, donnant lieu à une véritable « chorégraphie des pertes ». Voir Chloé Savoie-Bernard, *Fastes*, Montréal, l'Hexagone, 2018, p. 18.

de la culture populaire et des contes pour enfants<sup>31</sup>. La parataxe est également reine dans *Royaume scotch tape*, recueil qui ne comporte ni majuscules ni signes de ponctuation. Lorsqu'ils se présentent sous forme de prose, les poèmes prennent une allure cimentée, tandis qu'en vers, ils apparaissent dans une version morcelée, défaite. Cette dualité formelle est par ailleurs exemplaire du double mouvement de déconstruction et de reconstruction à l'œuvre dans le recueil; reconstruction qui a lieu à partir d'un bris, d'une fissure, d'une faille. Les poèmes du recueil de Chloé Savoie-Bernard s'érigent ainsi à l'image du royaume que le sujet poétique cherche à se créer: un royaume violemment mis en miettes puis reconstruit; un «royaume scotch tape» bâti sur une base éclatée. C'est bien cet éclatement que met en évidence le titre du recueil, qui cherche à rendre visible tout à la fois cette fragmentation du royaume, le (re)collage de ses morceaux et la vulnérabilité d'une telle reconstruction, qui est tout sauf coulée dans le béton.

Le poème liminaire, intitulé «à l'agent d'immeuble», met d'emblée en avant ce motif de la reconstruction. La maison dont il est question dans le texte – maison qui pourrait bien représenter un héritage familial ou patriarcal, et qui est rejetée par le sujet poétique, lequel semble s'exprimer au nom d'une communauté de femmes – tombe en ruines et nécessite une reconstruction depuis ses assises: «on ne l'achètera pas votre maison/l'expert a dit que les fondations étaient atteintes/gangrenées/par ici la terre est meuble/argileuse on ne peut pas s'y fier sauf pour les fissures/dans les murs/il faudrait tout reconstruire bientôt//on ne prendra pas ce risque-là» (RST, 9). Dès le début du recueil nous est donc suggérée une dialectique de la déconstruction et de la reconstruction, c'est-à-dire d'une réédification qui semble ne pouvoir avoir lieu qu'à partir d'une base pulvérisée. L'idée d'avoir un lieu ou un «royaume» à soi est également notable dans ce premier poème: c'est ce qu'évoque le premier vers, dans lequel l'opposition entre le pronom personnel «on» et l'adjectif possessif «votre» établit une distance entre le sujet de l'énonciation et la maison à laquelle il fait référence. Ce même processus de distanciation est observable dans plusieurs autres poèmes, notamment dans les vers suivants, qui tirent toute leur force d'une esthétique itérative et d'une opposition pronominale: «votre loi/n'est pas ma loi» (RST, 55), «mon royaume scotch tape/n'est pas ton royaume» (RST, 62).

Si le désir de se construire un lieu à soi – pour ne pas dire une chambre à soi<sup>32</sup> – est évident chez Savoie-Bernard, le nouveau royaume ne s'avère cependant pas plus solide: il s'agit d'un royaume chambranlant, mouvant, non fixe; un royaume qui risque de se défaire à l'image du sujet poétique féminin, qui n'est pas «tricotée serrée» (RST, 27); un royaume susceptible de tomber, comme les filles qui peuplent les poèmes:

31 Savoie-Bernard mentionne à ce propos: «Il y a des références à des contes, des chansons, à un univers très pop; j'ai voulu "polluer" les vers, créer de l'interférence. [...] J'ai voulu intégrer des bribes de cela dans les poèmes, un peu comme des vers d'oreille.» Voir Vanessa Courville, «*Royaume scotch tape*. Entrevue avec Chloé Savoie-Bernard», *Les méconnus*, 23 avril 2015, en ligne: <https://lesmeconnus.net/royaume-scotch-tape-entrevue-avec-chloe-savoie-bernard/> (page consultée le 31 mai 2021).

32 Savoie-Bernard fait d'ailleurs référence à Virginia Woolf dans *Royaume scotch tape*, notamment dans le poème intitulé «mes sœurs sont des perles irrégulières» (RST, 48-51), ainsi que dans «Tu baignes dans la lumière», la première nouvelle du recueil *Des femmes savantes*, Montréal, Triptyque, 2016, p. 7-14.

des filles fleurs en manque de pollen/qui s'étiolent pétale après pétale/des filles  
tomberont des fenêtres [...]elles s'écraseront lourdement au sol [...]les jambes  
tordues par l'impact/les coudes les genoux/les paumes en sang/de la garnotte/plein  
leurs blessures/elles remonteront quand même... (RST, 22)

Les termes renvoyant à la dégradation sont évidents dans ce passage, tout comme dans la structure poétique elle-même : les filles « s'étiolent pétale après pétale », puis elles « tomberont » et « s'écraseront lourdement au sol », morcelant leurs corps qui se voient, par synecdoque, désarticulés par la scansion des vers eux-mêmes. Bien que cette fragmentation soit omniprésente dans ce poème, c'est encore le mouvement antithétique de la chute et de la remontée qui y est mis en avant, soit cette possibilité d'une reconstruction sur la base d'une brèche.

De la même manière, c'est en éclatant l'idéal féminin que Chloé Savoie-Bernard parvient à en ériger un revers, cette poétique de l'éclatement et du morcellement ouvrant à la poète la voie d'une resignification du féminin. Ce concept, emprunté à Judith Butler, désigne le fait de s'appropriier des discours, des paroles, des langages, en les déplaçant de leur contexte d'énonciation d'origine afin d'en changer la signification. La resignification peut donc se concevoir comme « une répétition dans le langage qui impose le changement<sup>33</sup> ». Pour exemplifier ce concept, la critique américaine s'appuie sur les discours de haine et les injures, qu'il est possible de renvoyer à leurs auteurs en se les appropriant. C'est grâce à ce que Butler nomme la « performativité discursive<sup>34</sup> », qui constitue le propre de la resignification, qu'un terme peut « être cité à l'encontre de ses buts premiers, accomplissant ainsi un renversement de ses effets<sup>35</sup> ». Un lien s'esquisse alors entre cette stratégie de resignification et l'emploi de l'ironie, dont il a été question plus haut. Un tel rapprochement devient évident à la lecture de l'ouvrage de Hutcheon lorsque cette dernière utilise, comme Butler, l'injure « *queer* » pour expliquer l'objectif du discours ironique : « *Its very name – Queer – took what was a negative term of abuse and ironically turned it into a proud self-nomination, reappropriating and thus controlling the history of word*<sup>36</sup>. » Si l'ironie peut permettre l'élaboration d'un contre-discours, il en va de même pour la resignification dans laquelle est inhérente, selon Butler, « la possibilité d'un acte de discours insurrectionnel<sup>37</sup> ». Ainsi la resignification représente-t-elle une stratégie discursive oppositionnelle – pouvant prendre la forme d'une reprise ironique – dont le but premier est de s'approprier des termes ou des propos en les faisant dévier du sens qu'on leur accorde usuellement. En reprenant à son compte et en ironisant certains stéréotypes de la féminité, Chloé Savoie-Bernard s'insère au sein d'une chaîne discursive

33 Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2004, p. 214.

34 *Ibid.*, p. 35.

35 *Ibid.*

36 Linda Hutcheon, « Introduction : "There Will Always Be Parody and Irony" », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 35-36 [dossier « Ironie/parodie 1. Réflexions théoriques »], 2004, p. 9 : « Le nom lui-même – *Queer* – était un terme abusif et négatif, et a été ironiquement transformé en une autonomination fière, faisant l'objet d'une réappropriation et d'un contrôle de l'histoire du langage. » Je traduis.

37 Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, p. 211.

itérative dans le but de la détourner et, ultimement, d’y mettre fin. Au-delà de cette déconstruction des stéréotypes, l’entreprise de resignification du féminin qui travaille *Royaume scotch tape* se manifeste également dans les réécritures de contes pour enfants et dans les allusions à certains éléments caractéristiques des contes merveilleux, soit l’univers du royaume, les figures de la reine et de la sorcière, etc. Après tout, tel que le mentionne Ruth Amossy : « C’est à travers ses livres que la petite fille entrevoit tout d’abord sa vocation de ménagère et son être de femme<sup>38</sup>. » La mise en œuvre d’un royaume désenchanté permet alors l’exposition d’un féminin à son image.

## DÉSENCHANTER LE ROYAUME DE LA FÉMINITÉ

Le *leitmotiv* du royaume transformé en « royaume scotch tape » apparaît d’emblée comme une façon de rompre avec l’univers du conte, où les personnages féminins détiennent surtout un rôle passif. Dans *Royaume scotch tape*, les femmes sont au contraire déterminées à se créer d’autres histoires qui leur conviendront, aussi sordides soient-elles : « s’il ne reste plus de tronçons/d’histoires pour nous tenir au chaud/nous découperons la peau des morts/du même carnage qui nous charge [...] / nous dresserons nos friables palaces de gencives et de dentelles » (*RST*, 14-15). La communauté rassemblée autour de ce « nous » apparaît pour le moins résolue à se fabriquer de nouvelles histoires, comme en témoigne l’utilisation du futur simple des verbes « découperons » et « dresserons ». L’antithèse – voire le paradoxe – créée par les termes « dresserons » et « friables », dans le dernier vers, illustre une fois de plus l’idée d’ériger un bâtiment vulnérable, susceptible de s’effriter. À la fin de ce même vers, le choix du vocabulaire alliant le féminin à un registre plus glauque (la combinaison des « gencives » et des « dentelles ») est d’autant plus intéressant qu’il évoque l’idée de désenchantement du palace lui-même. Car si le terme « palace » renvoie d’abord à un palais royal, il s’abaisse littéralement, dans ce poème, au palais buccal fait de gencives, lesquelles supportent la dentition tout en se caractérisant par une extrême sensibilité. Par ce jeu de langage homonymique, Savoie-Bernard fait dévier le royal dans le trivial, parvenant alors à subvertir et à resignifier l’imaginaire du conte.

La reprise de cet univers dans le but de symboliser un désenchantement du féminin est encore plus explicite dans le poème intitulé « i put a spell on you », qui fait lui aussi dériver le conte de fées dans un autre espace : celui de la culture populaire, tel que l’indique le titre du poème, éponyme de la chanson écrite par Jay Hawkins – et reprise, entre autres, par Nina Simone –, dans laquelle l’homme jette un sort à une femme pour qu’elle soit sienne<sup>39</sup>. Chanson populaire et imaginaire enfantin

38 Ruth Amossy, *Les idées reçues*, p. 9.

39 On peut également déceler, dans ce poème mais aussi tout au long du recueil, une intertextualité avec certaines œuvres québécoises des années 1970, comme le mentionne d’ailleurs Savoie-Bernard lors d’un entretien : « J’ai eu envie de faire un devoir de mémoire vis-à-vis de plusieurs textes phares de la littérature féministe québécoise, en amalgamant à mes poèmes des citations de *La nef des sorcières* ou des *Fées ont soif*, par exemple. En les réutilisant à même mes textes, en me les appropriant, j’ai eu envie de faire voir que les propos qu’ils véhiculent restent contemporains. » Voir Marie-Andrée Bergeron, « Dé/construire les

s'imbriquent alors que le sujet poétique se voit, telle la Belle au bois dormant, marquée d'un mauvais sort : « toutes les fées se sont penchées sur mon berceau//[...] mais si elles étaient toutes là à veiller sur mon sommeil/certaines avaient-elles le cœur noirci » (RST, 10). Le poème établit ainsi des liens intertextuels et puise dans certains lieux communs du conte pour mettre en avant un sujet féminin qui se revêt du personnage de la sorcière : « ai craché dans la soupe du miroir au lieu de lui demander qui était la plus belle/[...]//oui me faire sorcière pour construire/mon propre royaume et en découdre avec le vôtre » (RST, 10-11). L'absence de « je » dans le premier vers témoigne d'un sujet qui, crachant plutôt que de prononcer le cliché faisant la promotion de la beauté – « miroir, miroir, dis-moi qui est la plus belle » –, ne semble pas constituer une femme à part entière. Une fois de plus l'idéal féminin apparaît ici détourné, subverti. Dans la même lignée, les vers suivants marquent une volonté de rompre avec l'ancien royaume, voire de s'en prendre à lui ; royaume que l'on peut encore une fois interpréter comme représentant l'héritage du sujet. La locution « en découdre » exprime ce désir de rupture violente tout en renfermant une autre stratégie de resignification du féminin. En effet, Savoie-Bernard reprend un terme désignant une activité typiquement associée à la féminité – la couture – pour mettre en avant une scission avec ce féminin traditionnel renforcée par le préfixe « dé- ». Le verbe « découdre », dans sa forme intransitive, prend alors une dimension symbolique dans ce recueil qui travaille à la mise en œuvre de ce que l'on pourrait appeler un contre-féminin.

D'une manière analogue, la métaphore du tricot traverse d'autres poèmes, comme celui intitulé « camping de pauvre » : « je ne suis pas tricotée serrée//une maille à l'endroit/joindre le paxil de ma grand-mère/en brodant autour la névrose de ma tante/deux mailles à l'envers une jetée/la schizophrénie de ma cousine » (RST, 27). Ces activités de tricot et de broderie, traditionnellement pratiquées par les femmes, sont ici reprises afin de mettre l'accent sur les « mailles à l'envers », personnifiées par les sujets féminins qui parcourent le poème. Il s'agit, effectivement, de femmes schizophrènes, névrotiques, suicidaires, dont on n'offre que peu de représentations dans les discours sociaux. Car c'est également le tissage d'une communauté de femmes souvent blessées et marginalisées que met en œuvre Savoie-Bernard dans son recueil ; une sororité de femmes unies par un état de souffrance autant que de solidarité : ainsi la poète enfile-t-elle ses « perles irrégulières » (RST, 48) que représentent notamment Virginia Woolf, Sylvia Plath et Nelly Arcan, écrivaines qui se sont toutes enlevé la vie et que Savoie-Bernard réunit dans les mailles de ses poèmes. La métaphore du tricot revient par ailleurs dans les textes où il est question d'avortement tel qu'en témoignent les vers suivants : « ta chair en lambeau/j'en ai fait/un tricot » (RST, 42), « des aiguilles à tricoter qui rentrent dedans/comme dans un open house » (RST, 68). Si l'activité de tricot se voit ainsi convoquée à plusieurs reprises, ce n'est que pour être détournée presque instantanément, afin de mettre en avant des expériences au féminin taboues, voire « déviantes<sup>40</sup> ».

---

royaumes. L'idée de résistance dans *Royaume scotch tape* de Chloé Savoie-Bernard, suivi d'un entretien avec l'autrice », @analyses. *Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, vol. XIV, n° 2, 2019, p. 44.

40 Pascaline Gaborit souligne à ce propos que les stéréotypes ont un effet de stigmatisation : « En ce sens, les stéréotypes présentent une fonction normative en stigmatisant les déviances qui pourraient exister dans les

Tout en nouant ensemble des expériences féminines invisibilisées ou stigmatisées par les discours ambiants, Chloé Savoie-Bernard propose un véritable «dénouement<sup>41</sup>» dans son recueil, qui met en œuvre un féminin dont le «schéma narratif» est différent, voire contraire à celui d'un idéal féminin. Cette métaphore du dénouement doit effectivement être comprise dans son sens narratif, mais surtout dans le sens du verbe «dénouer», duquel le terme dérive étymologiquement. *Royaume scotch tape* met donc en œuvre ce que Nancy K. Miller définit comme «*an untying of the knot*<sup>42</sup>», qui nous amène à voir «*beyond the female plot*<sup>43</sup>», c'est-à-dire au-delà d'un code genré traditionnel et stéréotypé. La présence des métaphores de la couture et du tricot n'apparaît donc pas anodine dans ce recueil, puisque comme le soulignait déjà Elaine Showalter dans les années 1980, elles sont très souvent convoquées par les écrivaines et critiques féministes: «*The patchwork quilt has become one of the most central images in this new feminist lexicon*<sup>44</sup>.» Chez Chloé Savoie-Bernard, si ces métaphores du textile servent la revendication d'un héritage proprement féminin, c'est aussi à un subvertissement de ces pratiques qu'elles travaillent, c'est-à-dire à un «découdre», à la mise en œuvre de «mailles à l'envers», pour reprendre les exemples cités plus haut. En d'autres termes, la poète convoque ces activités féminines traditionnelles – qu'Elaine Showalter a qualifiées de «*creative manipulation of conventions*<sup>45</sup>» – pour se détourner d'une féminité typique et la resignifier. Ainsi la courtepoinette se transmue-t-elle en collage fait de *scotch tape*; ainsi les stéréotypes du genre féminin sont-ils confrontés à leur «envers»; ainsi le royaume n'a-t-il rien d'un palace de conte de fées. La formule magique, dans *Royaume scotch tape*, reste bel et bien la subversion.

## CONCLUSION : POUR UN «SPACE-OFF» DU FÉMININ

Dans *Les idées reçues*, Ruth Amossy mentionne que les différents mouvements féministes se sont malgré tout regroupés autour de ce qui est «devenu un lieu privilégié de ralliement: la dénonciation des images stéréotypées qui dans notre culture définissent l'«éternel féminin»<sup>46</sup>». *Royaume scotch tape* de Chloé Savoie-Bernard rejoint sans contredire ces entreprises de renversement des stéréotypes du genre. En faisant preuve de ce qu'Amossy nomme une «conscience de la stéréotypie<sup>47</sup>», la poète

---

comportements d'hommes ou de femmes qui ne correspondraient pas au stéréotype dominant.» Voir «Les stéréotypes de genre», p. 22. Par rapport à la non-maternité plus particulièrement, Lucie Joubert mentionne aussi cette idée de déviance en écrivant que «la femme sans enfant est toujours perçue comme une déviante et sent sur elle, même s'il se modifie peu à peu, le regard critique et interrogateur de la société». Voir *L'envers du landau*, p. 16.

41 Nancy K. Miller, «The Knot, the Letter, and the Book: Graffigny's *Peruvian Letters*», Nancy K. Miller (dir.), *Subject to Change: Reading Feminist Writing*, New York, Columbia University Press, 1988, p. 126.

42 *Ibid.*: «un déliement du nœud»; je traduis.

43 *Ibid.*: «au-delà de l'intrigue féminine»; je traduis.

44 Elaine Showalter, «Piecing and Writing», Nancy K. Miller (dir.), *The Poetics of Gender*, New York, Columbia University Press, coll. «Gender and Culture», 1986, p. 225: «La courtepoinette est devenue l'une des images les plus centrales de ce nouveau lexique féministe.» Je traduis.

45 *Ibid.*, p. 228: «manipulation créative des conventions»; je traduis.

46 Ruth Amossy, *Les idées reçues*, p. 170.

47 *Ibid.*, p. 10.

renverse l'idéalisation de la maternité et de la beauté, préférant mettre au centre du recueil des expériences abortives, des infanticides, des sujets féminins vulnérables, qui se désagrègent et dont les aléas sont violents, douloureux. Savoie-Bernard met ainsi en œuvre « des tensions entre idéal et réalité<sup>48</sup> » ; entre image préconçue et image inconforme ; entre hégémonie et tabou, faisant « sauter, voler en éclats les représentations régnantes<sup>49</sup> ». Si l'autrice entend ainsi offrir une version du genre féminin qui s'éloigne de ses images idéalisées, il va sans dire que ces dernières constituent pour elle de véritables « ferment[s] actif[s]<sup>50</sup> » : une mine créative où puiser différentes resignifications du féminin.

En transgressant la frontière entre ce qui peut ou non être dit, entre le représentable et l'irreprésentable, la poète met en lumière ce que Teresa de Lauretis appelle le « *space-off*<sup>51</sup> » du genre féminin, c'est-à-dire les angles morts de ses représentations usuelles, traditionnelles, stéréotypées. C'est effectivement un féminin qui contrevient aux codes sociaux qu'on lui impose qu'expose, sans filtre, Chloé Savoie-Bernard : un féminin subversif qui se calque à une esthétique du cru, du brut et du trivial ; un féminin que l'on pourrait qualifier de *trash*, c'est-à-dire qui se situe dans « le hors-champ, ce qui est exclu du domaine du représenté<sup>52</sup> ». Au même titre que cette voix poétique qui décape tous les tabous, le sujet féminin trace sa voie dans les interstices des discours hégémoniques et normatifs. Ainsi, plutôt que de se faire princesse d'un royaume doré, le sujet poétique choisit le revers en devenant sorcière d'un « royaume scotch tape » : lieu désenchanté et chambranlant qui constitue dorénavant un nouvel espace de représentations et de discours.

---

48 Pascaline Gaborit, « Les stéréotypes de genre », p. 16.

49 Louise Cotnoir, « Des rêves pour cervelles humaines », Louky Bersianik, Nicole Brossard, Louise Cotnoir, Louise Dupré, Gail Scott et France Théoret, *La théorie, un dimanche*, p. 150.

50 Ruth Amossy, *Les idées reçues*, p. 12.

51 Le « *space-off* » est un concept cinématographique qui désigne « *the space not visible in the frame but inferable from what the frame makes visible* ». Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender*, p. 26 : « L'espace non visible dans le cadre, mais déductible de ce que le cadre rend visible » ; je traduis.

52 Isabelle Kirouac Massicotte, « Le visage *trash* de la relève romanesque franco-ontarienne au féminin : le cas de Véronique-Marie Kaye et de Catherine Bellemare », *Francophonies d'Amérique*, n° 51, printemps 2021, p. 45. Par esthétique du *trash*, j'entends non seulement une volonté de mettre en avant le cru et l'abject, mais aussi, à la suite d'Isabelle Kirouac Massicotte, un dévoilement de ce qui est habituellement dévalorisé et que l'on préfère dissimuler. Une telle esthétique est à inscrire dans le contexte de la troisième vague du féminisme occidental, dont l'une des visées est justement de prendre en compte l'éclatement, l'hybridité et la diversité des expériences des femmes : le féminin dans tous ses états.



# L'ENFER DE JEAN BASILE : DÉTAIL OU DESSOUS DE L'HISTOIRE ?

+ + +

MARTIN HERVÉ

Université du Québec à Montréal

La réédition depuis 2014 de la « trilogie des Mongols », assortie de la publication de *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile*, texte inédit, monumental et inachevé, nous invite à considérer l'étrange réception de l'œuvre littéraire de Jean Basile<sup>1</sup>. Étrange parce que Jean Basile Bezroudnoff, dit Jean Basile, né en France en 1932 d'un père russe et d'une mère française, arrivé au Québec à l'âge de vingt-huit ans et mort à Montréal à l'âge de soixante ans, reste surtout connu pour son travail de journaliste au *Devoir*, ainsi que pour son implication dans les mouvements de la contre-culture québécoise. Il a créé en 1970, aux côtés de Georges Khal et de Christian Allègre, la revue *Mainmise*, dont le sous-titre relève déjà d'un véritable programme éditorial : *Organe québécois du rock international, de la pensée magique et du gay savoir*. Le constat s'avère cependant différent pour Basile écrivain, puisque ses textes n'ont suscité que de rares commentaires de la part de la critique savante, tout comme ils ne semblent pas avoir été reçus comme un héritage potentiel par une majorité d'écrivains<sup>2</sup>. De son vivant déjà, Basile déplorait l'oubli relatif dans lequel

- 
- 1 La « trilogie des Mongols » est composée de *La jument des Mongols* (1964), *Le Grand Khan* (1967) et *Les voyages d'Irkoutsk* (1970). Elle sera éditée en France aux éditions Grasset, le dernier volume paraissant sous le titre *L'acide*.
  - 2 Si Basile est souvent mentionné dans les manuels et dictionnaires d'histoire littéraire, et bien qu'on retrouve son nom sous la plume de Pierre Nepveu (*L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1988, 243 p.), de Dominique Garand (*Accès d'origine ou pourquoi je lis encore Groulx, Basile, Ferron...*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Constantes », 2004, 450 p.) et de Gilles Marcotte (voir entre autres *La littérature est inutile. Exercices de lecture*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2009, 233 p.), il se fait par contre presque absent du domaine de la recherche scientifique, puisqu'on compte seulement deux articles « récents » qui lui sont (en partie) consacrés : Jean-François Chassay, « Montréal et les États-Unis : idéologie et interdiscursivité chez Jean Basile et Réjean Ducharme », *Voix et Images*, vol. XVI, n° 3, printemps 1991, p. 503-513, et Simon Harel, « Les marges de la ville : identité et cosmopolitisme dans le roman montréalais », Gilles Marcotte (dir.), *Lire Montréal. Actes du colloque tenu le 21 octobre 1988 à l'Université de Montréal*, Montréal, Université de Montréal, Groupe de recherche Montréal imaginaire, 1989, p. 21-36. À ces articles, il faut ajouter trois travaux de recherche de deuxième cycle qui remontent, au mieux, à près de trente ans : Murielle Fifils, *Le Montréal romanesque de Jean Basile*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1994, 107 f. ; Jean-Bernard Jobin, *L'œuvre romanesque de Jean Basile*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1973, 150 f., et Denis Schneider, *Le rôle des arts visuels dans la Trilogie des Mongols de Jean Basile*, mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 1979, 188 f.

était tombée son œuvre littéraire. Au cours d'un entretien fictif accordé à la revue *Mœbius* en 1989, il va jusqu'à dire : « [M]on travail de journaliste et mes activités publiques au temps de *Mainmise* ont largement éclipsé mon travail d'écrivain. [...] J'en suis venu à croire que le métier que je fais le moins bien est celui d'écrivain<sup>3</sup>. »

Sur les raisons d'un tel oubli, Michel Biron a fourni récemment une autre piste d'élucidation, en prenant pour point de départ la « trilogie des Mongols », sans contester le plus gros succès public et critique de Basile. Car si celle-ci se compose de « trois des romans majeurs quoique méconnus de la Révolution tranquille », il n'en reste pas moins que pour les personnages désinvoltes et hédonistes de Basile, « [l]a question du Québec, si obsédante dans les années 1960, ne les intéresse pas, ce qui explique sans doute pourquoi cette trilogie n'a pas frappé l'imaginaire national comme l'ont fait les romans d'Aquin ou de Ducharme<sup>4</sup> ». Impossible, donc, de concevoir à l'époque une consécration esthétique qui n'en passe pas par un engagement nationaliste, et plus largement politique ? C'était là d'ailleurs, à peu de choses près, la conclusion que Basile tirait de l'équivoque entourant ses textes quant à leur apparente « légèreté », pour ne pas dire leur inconséquence : « En fait, mes romans paraissent légers quand on les compare avec ceux de mes collègues qui écrivent "sérieux" dans ces années où tout devait être teinté de pessimisme politique<sup>5</sup>. » Chez Basile romancier, l'histoire resterait trop souvent de l'ordre du détail. Tenus à distance des soubresauts politiques et du vent de changement social qui caractérisent la Révolution tranquille, ses textes n'auraient pas pu être intégrés dans le corpus canonique d'une histoire littéraire, alors entièrement braquée sur des enjeux idéologiques et politiques. C'est pourtant oublier, comme l'a rappelé Élisabeth Nardout-Lafarge, dans le sillage des travaux de Martine-Emmanuelle Lapointe, que « la soumission de la littérature à l'idéologie néonationaliste constitue davantage un effet de lecture, dû à la force d'un paradigme d'interprétation bientôt figé en orthodoxie critique, qu'une caractéristique des textes eux-mêmes<sup>6</sup> ». Si bien qu'on en est réduit à conjecturer, sans assurance de pouvoir jamais trancher, sur les raisons qui justifient que Basile se trouve encore cantonné dans les marges de l'histoire littéraire du Québec.

---

3 Raymond Martin, « Interview de Jean Basile », *Mœbius*, n° 39, hiver 1989, p. 19. Ce n'est toutefois pas l'avis de certains historiens de la littérature québécoise, qui vont souligner la place que tient Basile dans les années 1960, tant d'un point de vue commercial – il fait en effet partie des rares écrivains québécois bénéficiant d'un accueil enviable en France, aux côtés d'Anne Hébert, de Marie-Claire Blais, de Réjean Ducharme ou encore d'Hubert Aquin –, que d'un point de vue formel, puisque Basile est reconnu parmi les « écrivains qui vont bouleverser le langage romanesque », expérimentant dans un style tantôt élégant et ironique, tantôt souple et cru, les possibles ouverts dans le champ de la modernité littéraire. Voir Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2010 [2007], p. 365 et p. 421.

4 Michel Biron, « Une grande œuvre ratée », *L'Inconvénient*, n° 68, printemps 2017, p. 45. C'était déjà le constat posé par Claude Robitaille lors d'un hommage rendu à Basile à l'occasion de sa mort, en 1992, dans les pages de *Québec français* : « Or, dans la trilogie du romancier, largement autobiographique, dont l'action se déroule durant les mêmes années troubles (1964-1970), le climat politique est absent. » Claude Robitaille, « Jean Basile et la révolution intérieure », *Québec français*, n° 86, été 1992, p. 98.

5 Raymond Martin, « Interview de Jean Basile », p. 21.

6 Élisabeth Nardout-Lafarge, « La valeur "modernité" en littérature québécoise : notes pour un bilan critique », Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Constructions de la modernité au Québec*, Outremont, Lanctôt éditeur, 2004, p. 294-295.

## EXISTE-T-IL UN DESSOUS À L'ENFER ?

Il semble toutefois que la parution de *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile* – fragment d'une œuvre rêvée titanesque de près de trois mille pages, dont la version publiée n'en compte finalement que la moitié; roman amorcé en 1983-1984, dans la foulée du retour de Basile à la littérature (après dix années où la contre-culture et le journalisme paraissent avoir occupé toute son attention), qui sera plusieurs fois repris avant d'être définitivement abandonné en 1987 – puisse nous indiquer une autre de ces raisons, qui touche encore au champ du politique, bien qu'il s'agisse cette fois plutôt de son envers ou de son enfer. *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile* est une vaste fresque de la vie homosexuelle montréalaise, entre 1957 et la fin des années 1960, présentée à travers les biographies intercalées de quatre personnages, quatre «types» d'homosexuel, saisis dans la vingtaine: Julien Perrot, fils de la bonne bourgeoise outremontaise, parti faire ses classes intellectuelles et sexuelles à Paris, journaliste au *Devoir* et adepte des rencontres crapuleuses; Isabel Müller, originaire du Plateau Mont-Royal, commis le jour à la Banque Nationale et «homme de cuir» la nuit, appartenant à une société secrète régie par un érotisme cruel et codifié à l'extrême; Adolphe von Klein, vendeur de drogues cultivé et raffiné, qui est aussi un pédophile hanté par les images d'une Grèce antique pure et idéalisée; enfin Marcellin Gastineau, un peintre tourmenté né à Plessisville, éclopé et plutôt laid, noyant sa mélancolie et ses échecs tant créatifs que sexuels dans l'alcool et l'amertume. Tous évoluent autour du narrateur, un vieil esthète misanthrope et érudit répondant au nom de Jean Dupont, opiomane patenté reclus la plupart du temps dans son appartement du ghetto McGill, qui s'est donné pour mission de rapporter le destin de chacun de ses jeunes amis. Il s'avère pourtant que les biographies, rédigées au gré des souvenirs, des divagations et des jeux associatifs d'un narrateur obsédé par la perversion, l'immoralisme et l'occultisme, recèlent toutes une dimension diabolique, car le désir homosexuel, et l'issue tragique qu'il dessine pour les quatre héros du roman, tous morts «à l'approche de la quarantaine<sup>7</sup>», renvoient à une forme irrémédiable de damnation, qui, de l'aveu même de Dupont, est «au fond le sujet de ce livre» (*MD*, 179).

Pour toute raison donnée à l'abandon de son grand roman, Basile affirma que «[l]a force [lui] manqua<sup>8</sup>». À quoi tient cette impuissance à finir une œuvre dont l'ambition et la démesure ne font aucun doute? «Est-ce parce qu'il a pris conscience, comme l'avance Biron, que son projet était insensé que Jean Basile s'est arrêté en cours de route, "victime de la discontinuité absolue"<sup>9</sup>?» Est-ce à cause du scandale

7 Jean Basile, *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile*, Anjou, Fides, 2016, p. 34. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MD* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

8 «Par bravade, je me suis lancé dans un trois mille pages. Ce devait être un immense roman, qui se terminerait, pensais-je, par une immense pièce de théâtre, le tout entrecoupé d'un immense journal et d'immenses intermèdes poétiques, comme l'apparition de Vénus sur le Saint-Laurent, en face de la maison de Gatien Lapointe qui en mourrait d'une crise cardiaque, etc. La force me manqua et je n'ai, pour l'instant, que mille trois cents pages, plus les annexes. Cela restera en fragments, je suppose.» Raymond Martin, «Interview de Jean Basile», p. 24.

9 Michel Biron, «Une grande œuvre ratée», p. 47.

qu'aurait pu provoquer cette peinture souvent obscène de l'homosexualité et de ses marges les plus troublantes, allant jusqu'aux ritualités sadomasochistes et, par un rapprochement encore courant à l'époque (il n'y a qu'à voir, en France, les réactions que suscitérent les positions de Tony Duvert, René Schérer et Guy Hocquenghem), à la pédophilie ? Doit-on penser plutôt, comme le suggère son préfacier Robert Lèvesque, que devant « l'apocalypse » que fut, au moment de la rédaction du roman, l'épidémie du sida, Basile « s'arrêta, découragé, terrifié, aux portes de l'Enfer<sup>10</sup> » ? Les motifs qui purent le pousser à mettre un terme à ce vaste projet nous ramènent encore une fois à l'ordre des conjectures. Toujours est-il qu'on peut constater, avec *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile*, combien gagnèrent en importance deux champs d'intérêt et de spéculation que Basile avait explorés, en dehors du registre littéraire, au cours de ces années 1970 qui furent marquées par son complet silence du point de vue romanesque et théâtral. Ces années correspondent en effet à une période de grandes découvertes sociales et d'expérimentations spirituelles pour celui qui se trouve alors à la barre de *Mainmise*, et qui est, par ailleurs, très engagé dans les milieux *beatniks* québécois, ainsi qu'en attestent ses essais de vulgarisation sur l'usage des stupéfiants ou sur les pratiques cryptoésotériques et sexuelles. Or, ces deux champs d'intérêt, Basile allait les mettre directement à l'épreuve dans les textes annonçant son retour à la littérature en 1983 : d'une part, avec *Le piano-trompette*, la magie, l'alchimie, le chamanisme et les influences spirituelles orientales ; d'autre part, avec *Iconostase pour Pier Paolo Pasolini*, l'homosexualité, les rapports entre érotisme et pouvoir, ainsi que les nouvelles configurations morales du monde – ce qui n'empêche pas, à l'occasion, l'un et l'autre de se confondre, comme au sein du *Piano-trompette*, ce roman qui, pour Basile, se tient « à la limite du crapuleux ésotérique », parce qu'une belle part y est notamment taillée à « la pédérasie mystique<sup>11</sup> ». *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile* viendrait donc associer et amplifier ce qui se présentait alors, pour l'écrivain, comme une condition éminemment subjective et comme un nœud de réflexion et de fascination, fondant un horizon d'expérience et de rêverie où l'homosexualité et le surnaturel se trouvent être inséparables<sup>12</sup>. En son temps, Basile n'était

10 Robert Lèvesque, « *Andante con moto* » [préface] (*MD*, 8). Un détail fourni par l'écrivain nous inviterait d'ailleurs à aller en ce sens, mais il faut pour cela se rappeler qu'après avoir renoncé à son « immense » projet, Basile entame l'écriture d'une dernière œuvre littéraire au titre testamentaire, *Adieu... je pars pour Viazma!*, qu'il décrit de la sorte : « un hommage à Tchekhov comme symptôme de l'acte créateur tuberculeux en ce tournant du siècle hanté par cette maladie, comme nous le sommes, aujourd'hui, par le sida » (Raymond Martin, « Interview de Jean Basile », p. 24-25). Tout se passe comme si, dans le présent tragique du sida, Basile n'avait pas réussi à mener à bien son propre travail sur l'acte créateur, envisagé non pas cette fois comme un « symptôme », mais comme une « damnation », c'est-à-dire comme un mal incurable et un drame sans retour – de même que la maladie ou le « cancer » des homosexuels, ainsi qu'était couramment désigné le sida, se présentait alors pour toute une communauté d'hommes (et pour ses contempteurs) comme une malédiction ou un châtiment surnaturel. Face à ce que recelait d'impossible cette entreprise, l'écrivain aurait peut-être décidé de se tourner vers le XIX<sup>e</sup> siècle dominé par une autre maladie, un mal ancien et romantique, source à la fois du génie de l'artiste et de sa mélancolie : la tuberculose. On verra d'ailleurs que la mélancolie est toujours en question dans le rapport qu'entretient Basile avec l'écriture.

11 Raymond Martin, « Interview de Jean Basile », p. 23.

12 C'est ce que confirme son acolyte Allègre, selon qui les livres d'Henry Corbin ont joué un rôle déterminant dans la formation intellectuelle de Basile, particulièrement en ce qui concerne son intérêt pour l'alchimie et l'hermétisme. Allègre ajoute d'ailleurs que cette fascination pour l'occulte put se marier chez Basile une

d'ailleurs pas le seul à chercher à interroger le devenir politique de l'homosexualité en repartant d'une construction culturelle et historique aussi bien réelle que fantasmée, au sein de laquelle le sodomite, le bougre ou l'inverti devenaient des figures de résistance séculaires d'un monde païen, archaïque et enchanté, cette réflexion étant bien sûr largement nourrie par la découverte des substances hallucinogènes, les utopies *new age* du désir et l'intérêt massif pour des formes de spiritualités alternatives. Qu'on songe à l'essai retentissant, aux États-Unis, d'Arthur Evans, *Witchcraft And The Gay Counterculture* (1978), ou, dans le registre romanesque, à William Burroughs qui, dans *The Soft Machine* (1968), aborde l'homosexualité comme une forme singulière d'invasion surnaturelle, ressaisie sous les termes d'une possession diabolique.

En cela, il est troublant de constater que l'intérêt marqué et nouveau de Basile pour la question sociale de l'homosexualité et les pratiques ésotériques, ce dont fait foi sa production littéraire du début des années 1980, coïncide avec son ostracisation progressive. Une coïncidence dont l'écrivain lui-même semble avoir eu conscience, au moment de rappeler combien son retour à la littérature – après l'«énorme effort» que lui demanda la rédaction du *Piano-trompette* et d'*Iconostase pour Pier Paolo Pasolini* – suscita incompréhension et désapprobation de la part de ses lecteurs et de ses soutiens habituels (à l'exception de son éditeur, Victor-Lévy Beaulieu, et de Gilles Marcotte). Loin d'être l'année du triomphe espéré, 1983 resta ainsi pour Basile l'année où il finit comme un «homme abattu, laissé à sa solitude<sup>13</sup>». Quoi qu'affirme pour sa part Basile, peut-on objectivement penser que c'est la place prise par les thèmes de l'homosexualité et de l'occultisme qui explique l'échec du *Piano-trompette* et d'*Iconostase pour Pier Paolo Pasolini*? Irait-on jusqu'à croire que, par un effet pervers et rétrospectif du processus de canonisation esthétique, ce «crapuleux ésotérique» et inverti aurait en partie condamné toute son œuvre à végéter dans les marges de l'histoire littéraire du Québec? Plus raisonnablement, doit-on croire que l'abandon de son *magnum opus* romanesque tienne à l'intuition de ce caractère doublement (et trop) sulfureux, homosexuel et surnaturel; autrement dit à la prédilection de Basile pour les enfers de la littérature – ce qui se tait ou se sait, mais qu'on écarte d'un revers de main ou qu'on minorise? Pour une large part, l'homosexualité et le surnaturel en tant que thèmes narratifs et paradigmes esthétiques sont en effet restés jusqu'à peu des «détails» de l'histoire littéraire, soit au nom d'un universalisme de la littérature neutralisant d'emblée toute forme d'écriture de la différence, soit parce qu'une fois reconnus et qualifiés comme tels, ces thèmes et paradigmes ont conduit invariablement les œuvres qui les portaient à être reléguées dans les bas-fonds d'une *paralittérature* au préfixe éloquent, considérée comme rien d'autre qu'une littérature de «genre» pour un lectorat marginal, captif et sans doute un peu soupçonneux<sup>14</sup>.

---

première fois à la question de l'homosexualité à travers un ouvrage collectif qu'il codirigea aux Éditions de l'Aurore, *Sortir* (1978), dans lequel il publia un essai inspiré par l'alchimie : «Fragments d'un précis pour une homosexualité archaïque». Christian Allègre, «Avant-propos» (*MD*, 18).

13 Raymond Martin, «Interview de Jean Basile», p. 24.

14 Au sujet du débat entre universalisme et communautarisme, essentialisme et différentialisme, voir l'article éclairant d'Éric Bordas : «Style gay?», *Littérature*, vol. III, n° 147, 2007, p. 115-116. Si, au nom de l'universalisme de la littérature, l'idée d'une «littérature gaie» ou d'une «écriture homosexuelle» semble pour certains n'avoir aucun sens – notamment pour des écrivains homosexuels aspirant à ne pas voir leurs

À cet égard, le changement de titre assumé par les éditeurs de l'œuvre posthume de Basile n'a donc rien pour nous étonner. Au titre établi de longue date par l'écrivain, *Opus 666*, ceux-ci ont en effet préféré *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile*. Christian Allègre justifie ce choix en affirmant que «l'œuvre du Malin, du Diable, à laquelle ce titre, *Opus 666*, fait référence, même si elle est évoquée et donnée à craindre en plusieurs endroits, ne s'accomplit pas et ne devient pas une réalité littéraire à l'intérieure des quarante-trois chapitres (trente et un plus leurs suites) publiés ici<sup>15</sup>». «Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile» est en réalité la phrase sur laquelle s'amorce le texte de Basile, une phrase dont le rythme et la composition en huit mots font, selon Robert Lévesque, irrésistiblement penser à l'ouverture célèbre d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Renommer de la sorte le texte inachevé de Basile s'inscrit bien entendu dans une stratégie éditoriale visant à faire reconnaître sa pleine valeur esthétique, afin qu'il gagne ce qu'on estime être sa juste place au sein de l'histoire de la littérature québécoise; quand il ne s'agit pas, avec la référence proustienne (et à l'occasion mannienne), de hisser Basile au rang des écrivains illustres et homosexuels. Bien qu'un tel remaniement a forcément toute sa pertinence du point de vue de l'institution littéraire et de l'établissement de son canon, il a néanmoins pour inconvénient de rabattre le caractère diabolique d'un roman, sur lequel, de l'aveu même d'Allègre, Basile n'a jamais transigé. Or, loin d'être seulement un «détail» de l'histoire, voire une lubie douteuse de l'auteur, l'enfer se reconnaît dans *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile* comme un motif majeur grâce auquel il me semble qu'on puisse ressaisir toute sa portée esthétique et politique, le thème narratif du surnaturel se montrant étroitement solidaire d'un système de valeurs sociales, morales et symboliques. Il faudrait donc plutôt y discerner à mon sens un dessous essentiel de l'œuvre («enfer», *inferus* en latin, soit ce qui «est dessous, au plus bas, inférieur»), parce que c'est au travers de l'enfer que la politique s'impose chez Basile, non comme un «détail», ainsi qu'on l'a trop souvent affirmé, mais bien plutôt comme une conception résolument singulière et expressive des rapports d'un sujet au monde social et à son propre univers intérieur, tous ces rapports ne semblant pouvoir être appréhendés qu'au moyen de forces invisibles et irrationnelles qui déjouent les logiques habituelles d'intellection: celles du mythe, du *fatum* et de la magie.

## UNE PERVERSION MYTHIQUE

On se doit d'insister sur la dimension diabolique de *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile*, parce qu'au-delà de son titre refoulé, c'est l'ouverture même du roman qui se trouve placée sous son signe. Dupont y expose son projet d'écrire la biographie

---

œuvres marginalisées à la limite du canon littéraire –, le phénomène apparaît comparable pour cette autre *paralittérature* qui englobe le fantastique, l'ésotérique ou le surnaturel, cantonnée encore trop souvent (si l'on excepte l'âge d'or que furent le XIX<sup>e</sup> siècle et ses surgesons surréels ou parodiques de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle) à un genre spécifique, dédié à un cercle d'amateurs, qui ne peut dès lors prétendre à une pleine légitimation de sa «valeur» littéraire.

15 Christian Allègre, «Avant-propos» (*MD*, 20).

de ses quatre défunts amis, connus à plus de vingt ans de distance. À l'instar de Proust, il fait montre d'une prédilection pour les réflexions au lit et les dérives de la pensée, en particulier à la faveur de la nuit et de la drogue :

Parfois, je laisse ouverts les grands rideaux de velours vert. Je ne m'attarde pas aux ombres mystérieuses qui rôdent dans la pièce. Mon regard, par les vitres de la fenêtre, erre dans la grande cosmographie de la nuit. [...] Comme elles sont lointaines, et si romantiques, ces images de vieilles sorcières en oripeaux multicolores, rotant, bavant, jetant des sorts et se nourrissant de plantes délétères et de crapauds. Ou encore ces jeunes possédées dansant, les seins nus, les reins arqués, en chantant des péans sauvages à un maître qu'elles ne connaissaient que par leur imagination débridée. On peine à ne pas sourire en se remémorant cet attirail d'opéra, ces clairières nocturnes, entourées de chênes et de bouleaux, habitées de lutins, hantées d'animaux maléfiques qui grignotent des champignons vénéneux, au centre desquelles bout le célèbre chaudron sur un feu de cèdre. Et de même – ce n'est plus qu'une peinture de mauvais goût –, la présence obligatoire du bouc démoniaque, assis sur son rocher, les jambes velues écartées à loisir pour que l'on puisse voir, pendant entre ses cuisses maigres, la double bourse de ses testicules générateurs du monde inversé, avec sa barbiche ridicule de vieux bourgeois, ses cornes de cocus, ses pieds fourchus, ses yeux mi-clos sur un rêve fatigué de puissance et l'étoile de Belzébuth au-dessus du nez. (*MD*, 26-27)

Pour le lecteur, peut-être circonspect devant ces évocations de sabbat et de messe noire, il ne faudra attendre que quelques pages avant de découvrir qu'au milieu du mobilier de la chambre du narrateur, dont celui-ci dresse minutieusement la liste, entre une pipe d'ivoire à opium, le précieux « Bechstein », une boule de cristal, des livres d'astrologie orientale, trône « [s]a plus belle possession », un « tableau d'un maître flamand » (*MD*, 33) – Cranach ou Bosch, le récit varie plusieurs fois sur ce point – illustrant les célèbres tentations de saint Antoine. D'emblée, la scène infernale se présente donc comme la toile de fond du texte, puisque tout du long, elle s'impose comme un objet pour le regard du narrateur au travail. Arrière-plan visuel et surface de rêverie et d'imagination, l'enfer constitue en ce sens un axe privilégié de lecture, tant pour le lecteur du roman que pour celui dont l'exercice littéraire est aussi bien un exercice de remémoration que d'invention, si ce n'est même une véritable pratique herméneutique, en particulier lorsqu'il lui semble nécessaire de déchiffrer le sens profond, irrésistible et terrible que cache chacune des trajectoires de ses quatre amis. La démonstration en est donnée dès ces premières lignes, où derrière l'« attirail d'opéra » du démoniaque, derrière l'image usée du bouc infernal aux génitoires proéminents, se dévoile une figure duelle, à la fois tragique et comique. Tragique, parce qu'elle s'impose déjà comme la figure tutélaire d'un « monde inversé », interlope et majoritairement nocturne, peuplé d'invertis, c'est-à-dire d'hommes aimant d'autres hommes, nouveaux sbires de Satan prenant la relève des sorcières et des possédées hallucinées par Dupont. De la sorte, on pourrait dire que Basile vient s'inscrire au sein d'une permanence transhistorique (bien que souterraine) associant étroitement l'homosexualité et le surnaturel, telle qu'elle a d'abord été évoquée par Georges

Dumézil au sujet du dieu nordique Loki en 1948, avant d'être reprise et développée par Didier Eribon qui y fait se rejoindre, d'une part, des écrivains homosexuels fascinés par les sciences occultes, comme Marguerite Yourcenar, Marcel Jouhandeau et François Augiéras, et d'autre part – en élargissant l'horizon au «goût pour l'obscur et le secret<sup>16</sup>», les sociétés cachées et le dessous des choses –, ceux qui, comme Marcel Proust, Jean Genet et Michel Foucault, «ont eu partie liée avec l'audace, avec l'aventure, avec l'irrationnel<sup>17</sup>». Tous ont en effet élevé la déraison au rang d'une passion pour les marges et les folies d'un savoir dominant, dont l'assise repose entièrement sur une rationalité normative et excluante, aussi bien dans les domaines épistémologique et discursif que dans le domaine sexuel. Cependant, la généalogie du diable chez Basile ne tire pas seulement vers un versant sombre et écrasant de l'histoire. Fidèle à la longue tradition janusienne du démoniaque, où dévoiler sa face d'horreur revient toujours à découvrir derrière celle-ci une face goguenarde ou ironique, le Satan rêvé par Dupont porte en lui sa propre négation : il apparaît dès le départ également comme une figure grotesque, à travers cette métaphore de «vieux bourgeois» essoufflé «sur un rêve fatigué de puissance». Tout cela porte à croire que «l'étoile de Belzébuth» qui se lève sur le roman s'avérera toujours ambiguë, trompeuse, et que l'horizon d'interprétation qu'elle y dessine le sera tout autant. L'étoile satanique est donc aussi bien l'emblème d'un monde situé hors du monde et régi par d'autres lois qu'une réplique «de mauvais goût», le symbole éculé et plutôt pitoyable d'un patriarcat à bout de souffle, dont les quatre héros du roman dévoileront d'ailleurs bientôt les impasses, les échecs et les petites perversions.

Chez Isabel Müller, le goût des rites initiatiques et des liturgies sadiques le conduit à rencontrer un inquiétant garçon de Shawinigan, surnommé «l'homme-diable», notamment parce que «sa tante était une sorcière» (*MD*, 680), et qui fera connaître à ce petit employé de banque les mystères des invocations nocturnes et des grimoires légendaires comme *Le Grand Albert* et *Le Dragon rouge*. Pour celui qui a fait de la tyrannie de la loi la condition de sa jouissance, le diabolique ne s'apparente pas cependant à un objet de curiosité passager ; il désigne plutôt le sens dernier à donner à une vie obscurément aiguillée par le désir de son propre anéantissement, c'est-à-dire le désir d'«une damnation éternelle<sup>18</sup>». En ce qui concerne Marcellin Gastineau, c'est lors d'un séjour à Provincetown que ce jeune boiteux ensorcelle,

16 Didier Eribon, *Hérésies. Essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Fayard, coll. «Histoire de la pensée», 2003, p. 27.

17 *Ibid.*, p. 30-31.

18 Après avoir appartenu brièvement à un club sadomasochiste, Müller fonde un ordre plus réglementé, la «Voûte Denis-Quevillon», du nom d'un jeune bourreau de Nouvelle-France, condamné pour un louche «crime de sodomie» (*MD*, 254) – personnage historique dont Basile a fait d'ailleurs le sujet de sa pièce *Joli tambour* en 1966. Contrairement à tous les autres «hommes de cuir» qui l'entourent, Müller apparaît au narrateur comme «un croisé de l'horreur prêt à enfourcher sa monture d'enfer au premier signe pour partir explorer l'Orient mystérieux, surchauffé, angoissé de ses désirs les plus cachés dont le plus fin, le mieux aiguisé, le plus vrai aussi était le désir de sa propre mort, une mort bien réelle, une mort de fait qui n'avait rien à voir avec un quelconque totem chic en passementerie cousu sur l'épaulette d'un blouson, que dis-je une mort : une damnation éternelle. Mais bien sûr, on ne saurait construire et maintenir en exercice un «club de pêche», selon l'expression outrée d'Isabel Müller, sur une volonté de damnation, car damnation ou salut, le choix n'est jamais qu'individuel» (*MD*, 613).

sans y prendre garde, un New-Yorkais du nom de Bruce Elliott, comme s'il « avait en somme puisé dans le magnétisme des quatre éléments qui l'entouraient [...] quelque chose de l'esprit de l'un de ces mousses, venus de nulle part, un peu maléfiques, un peu impertinents », si bien qu'on pourrait croire qu'il s'agissait « d'une "habitation" d'un corps banal par une âme qui errait et qui errerait toujours, à la recherche d'un amusement sur le Herring Cove de Cape Cod et cet amusement consistait précisément tout autant à donner cette apparence presque magique à Marcellin Gastineau, qu'à aveugler Bruce Elliott » (*MD*, 196). Après sa saison « magique » américaine, Gastineau, déçu, va se faire la promesse de ne plus aimer quiconque. Cette promesse, il la portera dorénavant à même sa boucle de ceinture, à l'instar de « ce que les anciens sorciers appelaient l'"aiguillette" qu'il [sic] nouaient, sous la forme d'une cordelette de lin, autour de la taille de leurs victimes pour les rendre impuissants » (*MD*, 310). Ce qui rappelle, évidemment, l'enfance de Gastineau au pensionnat, où il lui fallait se protéger des religieuses détestées, au point de ramasser tout ce qui pouvait tomber de sa personne, même ses restes de nourriture et ses rognures d'ongles, « comme s'il y avait quelque chose de réellement dangereux à laisser ses bribes de moi traîner dans le pensionnat honni. C'était là, vous en conviendrez, presque un geste de magie noire primitive » (*MD*, 77). Tout ceci pourrait simplement ressortir du registre de la métaphore, si on ne constatait pas que, derrière l'image, se dessine pour Gastineau le sentiment mystérieux mais tenace d'une dimension surnaturelle des événements, qui exige de sa part conjurations et obsessions. Depuis toujours, la « magie » pour Gastineau ne semble être en effet qu'un autre mot pour dire une menace au dehors ou une hantise vécue du dedans, face auxquelles se réaffirment les précaires limites d'un sujet toujours sur le point de s'évaporer. Il faudra alors au peintre se barricader, se replier toujours plus loin dans son impuissance constitutive, qui moulera aussi bien son univers social que sa pratique artistique et sa vie érotique. Entièrement tendu vers un fantasme de pureté, le désir des enfants prépubères nécessite, pour Adolphe von Klein, une ascèse rigoureuse. Les exercices physiques et spirituels auxquels il s'astreint s'apparentent ainsi à « "la voie humide" des alchimistes », une voie qui « a le mérite de la patience et de la mélancolie » (*MD*, 561) puisqu'elle implique la rétention du plaisir<sup>19</sup>. Tenant du gouvernement de soi et de la décantation morale, la sexualité relève chez Klein du domaine de l'impossible, sa réalisation étant renvoyée à un futur constamment hypothéqué ou reporté. On ne s'étonne donc pas que son attirance pour les jeunes garçons repose en grande partie sur leur absence de poils, autrement dit sur le mépris d'une pilosité qui finira *fatalement* par arriver, inscrivant l'amour dans une logique où le temps est toujours déjà compté. Dans la tradition antique que révère Klein, l'apparition de la pilosité signifie pour le pubère la perte de

19 Sur cette voie de la suspension du désir, cette « voie humide » et alchimique de l'amour, les autres héros du roman tracent d'ailleurs chacun une route originale – Perrot à travers un rapport unilatéral à la sodomie et Gastineau au moyen de son abstinence. Mais c'est Isabel Müller qui va peut-être le plus loin, en rédigeant dans une sorte de transe masturbatoire des « Patentes écrites avec du sperme », sorte de code sacré pour sa nouvelle société sadomasochiste, où il sera toujours question de retenir l'orgasme, de voir le sexe du partenaire sans pouvoir le toucher, de faire venir graduellement le plaisir, mais afin de mieux le contrecarrer *in fine*, etc. Si bien qu'on pourrait croire que la « voie humide », royale et rétentrice de l'alchimie est caractéristique pour Basile du désir homosexuel et participerait de son exception.

l'innocence, car derrière elle se profile déjà son devenir bestial, dont le « bouc », nous précise Dupont, offre l'image la plus saisissante. Or, par un jeu d'associations auquel le narrateur de Basile a habitué son lecteur, ce premier bouc attaque, cet « animal dionysiaque » (*MD*, 181) à travers lequel on retrouve le symbole de la tragédie, se dévoile bientôt sous un aspect satanique, à savoir l'aspect du « bouc de Mendès » si cher aux occultistes, « la représentation même et parfaite de tout ce qui est insupportable, puant dans le monde des adultes, si ténébreuse, si affolante pour certains qu'ils en perdent le sommeil et parfois la raison, si dégoûtante pour d'autres qui y décèlent sans doute, déjà, les premières manifestations vaporeuses du cadavre à venir » (*MD*, 481). C'est dire que toute tragédie, chez Basile, tout *fatum* qui transcende la raison intérieure ou la loi sociale, a inévitablement partie liée avec l'enfer. Mais c'est dire aussi que, tant pour Müller que pour Gastineau et Klein, les différentes expressions de l'homosexualité, d'où découleraient des configurations érotiques « typiques », s'inscrivent toutes, et malgré leurs spécificités, dans une aventure non pas affective, morale ou esthétique, mais pleinement métaphysique et extrasensible, dont les manifestations affectives, morales et esthétiques dévoilent progressivement le secret.

Il faut dire ici que la conception tripartite de l'*homo magicus* que porte *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile* s'adosse à toute une anthropologie de l'homosexualité évoquée (sans jamais être développée en détail) par Basile au fil de son *Iconostase pour Pier Paolo Pasolini*. Avec ce court essai en forme de poème rhétorique, ressemblant par certains égards à un nouveau *Corydon*, il ne s'agit pas seulement de pointer ce qui lui apparaît comme les contradictions et les insupportables compromis des mouvements de libération sexuelle des années 1960-1980, mais bien plus largement de bâtir un projet d'intégration totale de l'homosexuel dans la société contemporaine, qui en passe par la reconnaissance pleine et entière de sa « perversion », à entendre non pas comme une déviation morale, une pathologie morbide ni même un narcissisme psychique et sexuel, mais comme une véritable forme de vie spirituelle ou mystique :

J'entends par cette expression ambiguë un érotisme qui, déjouant plus ou moins les plans de la psychologie, s'aventure sur le chemin du mythe. Mon premier travail fut de constituer un modèle nouveau, si possible viable et organique de l'homosexualité. Pourquoi l'homosexualité ? C'est le cas type de la déviance perverse, du moins dans notre société<sup>20</sup>.

Si le mot « pervers » est nettement préférable pour Basile à « homosexuel », c'est parce qu'il revient à signifier chaque fois son caractère d'exclusion – qui en implique un d'exception : « La normalité de l'homosexualité tient pour moi dans sa différence. La tolérer est hors de question. L'important est de l'intégrer. Je veux dire qu'il faut lui donner non pas un sens, mais un rôle<sup>21</sup>. » On comprend pourquoi une esthétique homosexuelle ou « perverse » ne pouvait chez Basile qu'adopter les traits du

20 Jean Basile, *Iconostase pour Pier Paolo Pasolini. Discours poétique sur les gays, le féminisme et les nouveaux mâles*, Montréal, VLB éditeur, 1983, p. 11.

21 *Ibid.*, p. 12.

chamanisme, de la sorcellerie diabolique ou du taoïsme alchimique, en somme de tout ce qui relève d'une voie «mythique», hors donc de tout déterminisme purement biologique, psychologique ou social, à rebours de toute causalité rationnelle. L'écrivain propose pour ce faire trois «rôles» distincts, trois modèles permettant de mettre en œuvre son projet d'intégration structurelle de l'homosexualité : «Le chamane. Le pédagogue. Le soldat. Voilà, selon nous, les domaines où peut s'illustrer l'homosexuel intégré, pour le profit de tous et selon des normes à établir pour le consensus social. Ce sont les *Trois élévations*<sup>22</sup>.» On aura bien entendu reconnu ici respectivement Marcellin Gastineau, Adolphe von Klein et Isabel Müller. Si le personnage de Julien Perrot manque à l'appel, sans doute la raison est à trouver dans l'autre «voie» que lui fait emprunter Basile, plus en rapport avec «la tolérance» qu'il critique vertement ; une «voie» qui mènera ce petit-bourgeois d'Outremont à avouer son homosexualité à ses parents, à se faire un temps activiste politique, pour finir par former un couple exclusif et relativement assumé avec le danseur Vincent Warren. Étant donné l'inachèvement du roman, impossible de savoir jusqu'où cette différence entre Perrot et les «*Trois élévations*» aurait pu conduire. Toujours est-il que *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile* propose comme aucun autre des textes fictionnels de Basile une conception sociale de l'homosexualité (autant dans ses rapports au monde hétérosexuel que dans ses socialités et trajectoires singulières), qui engage une véritable politique du surnaturel. Par politique du surnaturel, je veux parler de cette manière qu'a, pour l'auteur du *Grand Khan*, l'homosexualité de toujours renvoyer à un au-delà inatteignable ne pouvant s'appréhender à partir des seuls cadres et outils fournis par un savoir construit sur un idéal de raison. Revendiquer le surnaturel, ce serait donc tenter, au moyen d'un imaginaire occulte et suspect, de fournir les signes d'une reconnaissance, si ce n'est même les prémices d'une histoire (celle des diaboliques, des possédés, des hérétiques et des persécutés), à des sujets eux-mêmes encore trop souvent occultés ou suspectés. En ce sens, par politique du surnaturel, il faut comprendre une politique qui, en empruntant de façon syncrétique sa logique, ses dispositifs et ses symboles au mythe, au récit du sabbat et à la tradition ésotérique ou chamanique, finalement à tous les discours et à tous les imaginaires tenus en marge des épistémologies de la modernité occidentale, permettrait d'y réinscrire, d'y intégrer par la négative, l'homosexualité. Et cela toujours en affirmant sa «différence» ou son caractère foncièrement irrécupérable, qui sont, chez l'écrivain, la condition *sine qua non* de son intégration. Le diabolisme de Basile apparaît donc autant comme la mémoire d'une histoire hérétique et abjecte de l'homosexualité que comme une manière de faire de l'hérésie et de l'abjection sa fonction sociale et symbolique au présent<sup>23</sup>. Plus largement, on pourrait dire qu'il en

22 *Ibid.*, p. 14.

23 Comme le suggère Kevin Lambert dans «Peut-on écrire l'histoire littéraire à rebours?» (*Spirale*, n° 261, été 2017, p. 72), il y aurait tout à fait lieu d'appliquer une lecture *queer* au roman de Basile, notamment en raison de la relecture homosexualisante que le narrateur entreprend lui-même de l'histoire et de la culture occidentales, mais aussi, ajouterais-je, étant donné que Basile a une manière tout à fait *queer* de se réapproprier l'injure et la honte d'un point de vue poétique et politique. Une seule réserve toutefois : *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile* ne semble pas avoir pour objectif de dépasser ou d'annuler l'abjection – c'est même, on va le voir, tout le contraire.

va pour Basile d'une certaine philosophie de l'histoire, qui invite à prendre enfin *au sérieux* les marges, les impasses et les impensés d'un ordre rationnel, matérialiste et sexué, peut-être afin de mieux rappeler à ses zéloteurs que pas même eux ne sont soustraits à ce jeu des forces invisibles, autrement plus irrésistibles que celles que les sciences (largement positives) de l'homme ont balisées. Sur ce chapitre, sans doute est-ce le personnage de Müller qui nous fournit l'exemple le plus mordant, lorsque se découvre chez lui un certain penchant pour la superstition et l'astrologie : « Personne n'est libre. Quitte à choisir des maîtres, je préfère encore les astres aux hommes politiques. » (*MD*, 579)

Au-delà de son « attirail d'opéra » toujours un peu clinquant ou fumeux, on voit donc que l'enfer de Basile est une affaire des plus essentielles, car c'est depuis un tel enfer que peuvent s'inventer un véritable projet politique et une vision du monde auxquels s'articule d'ailleurs aussi une vision de la littérature :

Ma tâche, déjà assez ardue, est celle du biographe, je le répète, non celle du romancier habilité par la technique de son art à imaginer des situations diverses dans le but de les faire paraître vraies, qui sont vraies puisque ce qui est dit existe. [...] Quoi que l'on pense, le travail du biographe n'est pas de chercher le vrai, l'illusion des mots et des faits, mais de fouiller dans le Réel qui est toujours devenir en mouvement, je l'ai déjà dit, vers le Vide. Je ne puis dire si tout ce que je dis est vrai, mais je sais que je tente le Réel, ce que je vois, moi, ce que je sens au-delà de la façade et cela tout à fait subjectivement [...]. Au fond, romanciers et occultistes se ressemblent et il est un moyen facile de les débusquer dans leur retraite, c'est de leur demander de montrer leurs fesses et leurs bites, voilà qu'ils sortent leur crucifix, car ils ne savent pas que Dieu, dans le Réel de sa plénitude infinie, sans compter les regards moroses, tout à fait justifiables, qu'il jette sur la création, vit aussi par le stupre et l'ironie, sinon pourquoi existerais-je ? (*MD*, 263)

Défendre pareille vision, c'est pour le narrateur basilien assimiler l'écriture biographique à une pratique scripturaire qui « tente » le Réel, en tant que le biographe est celui qui cherche au-delà de la pure apparence et de la *mimêsis* non pas la « vérité » d'un fait, d'un trait ou d'un individu, mais ce qui fait droit à une représentation sensible, éminemment subjective, où son imaginaire a partie liée. C'est donc défendre une conception de l'écriture entièrement déterminée par un regard, ce « moi » qui se réclame toujours de la puissance de ses rêves et de son désir. Enfin, c'est essayer, à l'inverse des « romanciers et occultistes », tous ces fabricants de « vérités » qui, par la seule magie de leurs mots, parviennent à les faire « exister », de bâtir un projet littéraire s'affirmant dans un rapport tout à fait autre à la langue et au « Réel ». Car ce « Réel », le biographe n'estime réussir à le toucher que du moment où, d'un destin, il rapporte ce qui le fonde en sens et non pas en vérité, même s'il faut pour cela en passer par une lecture mythique ou mystificatrice, voire parfois par « le stupre et l'ironie ». Peut-être est-ce d'ailleurs à travers l'obscénité et la comédie que l'infléchissement tragique d'une existence peut être le plus subtilement ressaisi. De là donc ce que j'appellerai la mélancolie du biographe, parce que prétendre « fouiller le Réel » par le truchement des drogues, des puissances occultes

ou du fantasme, ce n'est jamais que s'attarder à ce qui dérive fatalement vers le «Vide». C'est retenir encore un peu ce qu'on sait déjà gagné par l'ombre de la ruine et de la perte. C'est faire du deuil une manière d'écrire, c'est écrire *avec* et non pas *contre* le «Vide» – ce qui n'a rien pour nous étonner, quand on se souvient que, pour Basile, écrivain «est un métier mélancolique<sup>24</sup>». En cela, on peut dire que cohabitent chez Basile une vision enchantée et une vision mélancolique de la vie et de la littérature, comme si enchanter la vie par les moyens du langage, jusqu'à lui prêter les caractères d'une aventure magique, ne pouvait hélas faire oublier la certitude que le fond proprement obscène de cette vie, sa réelle gravité comique, tient à ce qu'elle s'apparente de tout temps à une course perdue contre le néant. Aussi, l'enfer de Jean Basile, loin d'être un «détail de l'histoire», tend peut-être finalement à l'intégrer de la manière la plus significative qui soit au sein d'une mouvance de la modernité littéraire du Québec qui, de Anne Hébert à Hubert Aquin, Jacques Ferron et Victor-Lévy Beaulieu, se reconnaît par son entreprise mélancolique de «réenchantement» du monde et de l'écriture, les pouvoirs de la parole n'y étant célébrés que pour être, dans le même temps, exposés dans leur nullité foncière, au moyen de la parodie ou de l'ironie<sup>25</sup>.

## LE SAINT EN ORDURE

À quoi tient, dans *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile*, l'érotisation du déchet et l'imaginaire excrémental de l'homosexualité? Est-ce là marque du tragique ou masque du comique? Voilà en tout cas que se trouve contrecarrée toute assimilation un peu trop rapide de l'entreprise romanesque de Basile à une tentative d'idéalisation ou de valorisation de l'homosexualité. Nulle trace d'un héroïsme de l'inverti chez lui, si ce n'est peut-être sous la forme d'un héroïsme de l'abject, profondément comique car inversé. En ces matières, il ne fait aucun doute que le personnage de Marcellin Gastineau est celui que Basile pousse le plus loin. Entre l'adolescent ramassant scrupuleusement ses rebuts au pensionnat des Sœurs de la Charité et l'adulte

---

24 Raymond Martin, «Interview de Jean Basile», p. 26.

25 À noter que le «mousse maléfique» possédant Marcellin Gastineau à Provincetown est sans doute une référence au marin danseur, un peu sorcier, un peu esprit de l'air, séduisant la jeune Dominique dans la nouvelle «L'ange de Dominique» d'Hébert, publiée dans *Le torrent*. Ce mouvement de «réenchantement» de la littérature, qui cohabite avec une certaine forme de mélancolie ou de soupçon portant sur les limites de ses pouvoirs, mouvement qui semble s'amorcer au Québec autour des années 1960, mériterait assurément une étude transversale. Nul doute qu'une telle étude permettrait de nuancer une vision trop unilatéralement désenchantée de la modernité littéraire, tout comme elle inviterait à repenser les rapports de toute une génération d'écrivains avec le surnaturel et la transcendance, et plus particulièrement avec son héritage chrétien, un héritage que ces écrivains semblent moins abandonner que remettre en scène dans ses formes les plus transgressives et les plus satiriques. Voir à ce sujet notamment: Isabelle Miron, David Courtemanche et Marie Parent (dir.), *L'expérience américaine du corps. Sens et sacré en littérature québécoise moderne*, Montréal, UQAM/Figura, centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. «Figura», 2012, 138 p.; le dossier «La littérature québécoise et le sacré», sous la direction de Marie-Andrée Bergeron et Vincent Lambert, *Québec français*, n° 172, 2014, p. 28-56; le dossier «Destins de l'héritage catholique», sous la direction d'Anne-Élaine Cliche et Céline Philippe, *Voix et Images*, vol. XLI, n° 3, printemps-été 2016, p. 7-159.

débarqué dans un sauna miteux du New York *gay*, ne pouvant s'empêcher d'uriner et de déféquer de joie devant le spectacle de tous les beaux corps d'hommes qui s'y exhibent, peu de différence en vérité. Il s'agit toujours pour Gastineau d'une expérience liminaire de purification, tout comme autrefois à Provincetown l'océan lui accorda la grâce de ses eaux afin de l'ouvrir à l'amour. C'est ainsi toute son existence qui semble avoir conduit le jeune homme de Plessisville vers cette nuit new-yorkaise, vécue à l'image d'un sacre de l'abject. Il y apprend d'ailleurs que sa laideur et sa difformité le condamnent à occuper le dernier échelon du canon esthétique homosexuel de son époque. Révélé à sa pure condition de déchet parmi les déchets, Gastineau tire de son escapade américaine une « théorie de l'embryon, l'être semi-formé, entre le poulpe et l'astérie » (*MD*, 235), d'où découle très vite une théorie générale de la beauté, à savoir une conception de l'art comme « merde », dont les modèles sont à trouver parmi les culs exhibitionnistes de Bosch. Il y a chez Basile une aspiration à esthétiser l'horreur et à fonder un nouveau « romantisme noir » – romantisme de chiottes et de ruelles douteuses – dont l'inverti aurait seul le secret. On ne s'étonne donc pas que même le plus policé de ses personnages, Julien Perrot, s'y complaise à l'occasion. Les cabinets du YMCA se transforment pour lui en un « opéra fabuleux » (*MD*, 461) et rimbaldien de la drague, où il jouit et consigne d'un même mouvement un poème sur du papier hygiénique. Son père, à qui il montre ses vers, les dénigrera pour son plus grand plaisir : « Au fond, tu écris des ordures. » (*MD*, 466) Véritables hétérotopies homosexuelles, les toilettes publiques sont chez Basile des lieux de désir moins en raison de leurs conditions matérielles, renvoyant à la promiscuité des rapports entre hommes, que parce qu'elles sont des espaces symboliques de l'infâme, où la saleté retrouve une part de visibilité, ailleurs hautement refoulée. Entre Perrot et les lieux qu'il traverse se noue ainsi une forme de relation spéculaire où ce qui se trouve projeté sur la scène du monde ne s'avère, en définitive, que le reflet de la marque d'infamie que le journaliste sait inscrite au plus intime de sa vie intérieure. Et ce qui est vrai pour les espaces physiques l'est également pour les corps amoureux – ceux des rustres et des voyous « auxquels, de quelque façon, il [Perrot] s'identifiait ou, plutôt, identifiait non lui, mais son soi sexuel, de telle sorte qu'il [...] serait facile de conclure que par ce soi sexuel s'identifiant à des inférieurs, c'est lui en fait qu'il rabaisait, qu'il méprisait à cause précisément de ce désir » (*MD*, 457) – et pour le langage de la séduction dont on use avec eux, car « dans le domaine du charme, il y a une étroite corrélation entre faire le mal et parler mal » (*MD*, 503). À travers le déchet et l'ordure, dans l'image de la merde comme dans celle du paria, ce n'est jamais que lui-même que l'homosexuel basilien retrouve. Par l'opération de la métaphore, l'érotique et le politique se trouvent noués inextricablement. La « damnation » des héros de *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile*, cette « perversion mythique » à laquelle renvoie leur subjectivité homosexuelle, traduite historiquement sous les espèces du mépris et du rejet social, ne pouvait donc trouver que dans la jouissance de l'ordure son expression la plus signifiante.

Or le déchet se découvre également chez Basile à la racine d'un certain abord mélancolique de l'écriture. N'est-ce pas ce que le narrateur de son roman laisse entendre, au moment où il s'adresse à lui-même comme celui qui, à l'instar de l'artiste, use des matières sales et des rebuts de l'existence, afin de faire jaillir la

substantifique moelle du « Réel » ? « Toi qui te nourris de nature en putréfaction qui ainsi révèle ses esprits alcaloïdes, ses sels mystérieux qui sont, littéralement, le chant des choses en évolution. » (MD, 574) Car c'est bien en fouillant ses souvenirs, en remuant une mémoire où surnagent les corps morts de ses quatre amis, que Dupont peut se mettre à l'ouvrage. Non pas seulement pour dresser un tombeau, ou se faire le légataire de leur histoire, mais aussi dans le but de rappeler comment la mort a toujours eu chez eux les dimensions d'un destin ou, pour paraphraser Basile, d'un « mythe ». La mort n'est en effet que l'aboutissement logique (et tragique) d'une existence depuis toujours condamnée, d'une part parce qu'elle est *comme damnée*, d'autre part parce c'est toujours à partir d'un deuil inaugural que le texte s'écrit. Tant et si bien d'ailleurs qu'on pourrait affirmer que la passion de l'ordure est, pour les héros du roman, certes une passion mimétique où le déchet matériel renvoie à une condition sociale et symbolique, mais plus étroitement encore, elle est une passion de la décomposition. Une passion pour une mort en devenir qu'on peut définir à la fois comme la cause et l'effet, sachant que les quatre héros sont promis dès les premières lignes du texte à la putréfaction, ce que les rebuts et la pourriture incorporés à leurs modes de jouissance ne cessent de réinscrire à l'horizon. À la confluence de la vision politique et de la théorie esthétique, de l'objet érotique et du programme poétique, le déchet selon Basile finit même par acquérir une dimension métaphysique. Pour s'en convaincre, il faut se reporter à la mystérieuse théorie de l'exception que Dupont oppose à l'élitisme traditionnel de la logeuse de Müller :

D'ailleurs, à la différence de Leni Schultz qui croyait fermement à l'existence d'une élite, à des êtres-mieux par rapport à la moyenne sociale, donc à des êtres qui montraient vers l'idéal, quel qu'il fût, ma conception dès cette époque était que les personnes exceptionnelles, loin d'être une « élite », étaient des déchets, qu'ils tombaient et que la société, loin de les admirer, loin de les louer, loin de les aimer, les rejetait avec horreur. Les anges sont les étrons du monde. (MD, 589)

Mystérieuse théorie en effet, où l'exception s'apparente à une négativité irrémédiable dont la fonction ne peut être qu'aporétique. Sans doute Basile retrouve ici sa « fascination pour la sainteté impossible<sup>26</sup> », dont il avait déjà fait le fond secret de son roman *Le Grand Khan*, quinze ans auparavant. Car qu'est-ce qu'un saint, si ce n'est celui qui assume une position de déchet en accueillant le scandale et l'opprobre ? Qu'est-ce qu'un saint pour Basile, sinon un ange excrémental, un homosexuel désigné comme un « étron », et qui a fait de l'étron le sens d'une vie à bâtir ? Un saint, comme le dit Jacques Lacan, « ça décharite<sup>27</sup> ». Le saint accepte l'horreur que sa présence tend à révéler et prend sur lui la souillure. Rebut de l'histoire, le saint est celui qui « éprouve l'inhumain dans l'homme<sup>28</sup> ». Cet inhumain, il le reconnaît et le fait sien

26 Raymond Martin, « Interview de Jean Basile », p. 22.

27 « Un saint, pour me faire comprendre, ne fait pas la charité. Plutôt se met-il à faire le déchet : il décharite. » Jacques Lacan, « Télévision » (1974), *Autres écrits*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Champ freudien », 2001, p. 519.

28 Philippe Lacoue-Labarthe, *Pasolini, une improvisation. (D'une sainteté)*, Bordeaux, William Blake & Co., coll. « La pharmacie de Platon », 1995, p. 14.

au nom de tous, pour finir par le soutenir en son nom seul, permettant alors à une institution ou à un corps social de se constituer à partir de son propre refoulement. On comprend alors l'insistance du narrateur de Basile à rappeler l'insignifiance de ses personnages, comme s'il fallait qu'Isabel Müller, Julien Perrot, Marcellin Gastineau et Adolphe von Klein soient tous des individus sans « rien d'exceptionnel, de remarquable » (*MD*, 34), autrement dit de simples « détails » de la grande histoire, pour leur assurer une exceptionnalité par le biais de cette voie négative. On comprend aussi pourquoi l'homosexualité devait rester ici « différente » et intolérable, marquée du sceau de sa malédiction, étant donné qu'une condition avilissante, un statut inférieur ou immonde, lui permettait de gagner une « sainteté » en effet « impossible ». Cette fonction sociale et symbolique inédite de l'homosexualité, à laquelle Basile avait longuement rêvé, ne semblait pouvoir se payer que de ce tarif exorbitant.

Telle est en définitive la paradoxale « valeur » qu'accorde *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile* à l'homosexualité. Cathédrale baroque, bancale car pour toujours en chantier, le roman de Basile articule à son arrière-plan métaphysique (la damnation) une politique du surnaturel où il s'agit finalement de faire advenir la « pédérasie mystique » à une place inédite, en la cherchant non pas dans les hauteurs d'un ciel hypothétique, mais dans le fond fétide du caniveau, là où des siècles de stigmatisation et de persécution l'ont rivée. C'est uniquement dans la fosse que l'ordure peut dévoiler son odeur de sainteté, même si cela suppose encore horreur, dégoût et mépris. Là encore, cette forme d'inversion des valeurs n'est pas qu'ironique, elle est en outre métaphysique, ce que Basile annonçait très clairement dans l'un des poèmes d'inspiration ésotérique composant son *Iconostase pour Pier Paolo Pasolini* : « ET CE QUI EST EN HAUT EST CE QUI EST EN BAS<sup>29</sup> » – formule qu'on retrouve dans la *Table d'émeraude* d'Hermès Trismégiste, un texte fameux pour les alchimistes et les herméneutes. Dans cette perspective, on peut donc affirmer que Basile s'inscrit à sa manière au sein d'un engagement esthétique et philosophique de la littérature moderne qui, de Marcel Jouhandeau à Jean Genet, Hervé Guibert, et bien entendu Pier Paolo Pasolini, pervertit, voire *invertit* l'ordre de la sainteté, afin de montrer combien l'abjection homosexuelle y révèle mieux qu'aucune autre sa véritable trajectoire négative. Pour tous ces écrivains, l'homosexualité n'est jamais affaire de rachat ou de rédemption, tout comme elle ne se limite pas au petit théâtre de la transgression. Tenue à distance de toute culpabilité, l'homosexualité impose chez eux, au contraire, l'assomption d'un caractère immonde (hors monde) en lequel se fonde sa « différence » essentielle, ainsi que sa véritable puissance fantasmatique et politique. De là le sens diabolique de sa grandeur, grandeur à laquelle a pu rêver toute une frange intellectuelle de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, de Lacan à Foucault, en passant par Roland Barthes, sans se montrer quitte parfois d'un certain romantisme

---

29 Cette formule est suivie d'un appel à créer un univers nouveau sous l'égide du diable : « Le voilà/Il surgit/vidé de son essence fétide/le trou noir où s'engouffrent les générations à venir/LE PENTAGRAMME DE LA MERDE/Il vivait dans ce monde de ténèbres depuis/des myriades d'années et nul ne sut jamais/qu'il était là/HEIL SATAN/Il te faut maintenant reconstruire un monde. » (Jean Basile, *Iconostase pour Pier Paolo Pasolini*, p. 102.) Difficile de ne pas voir dans le monde infernal qu'annonce la voix du poème le monde excrémental et surnaturel de l'homosexualité inventé par Basile avec *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile*.

de la perversion. En ce qui concerne Basile, si tel est bien aussi pour lui le sens de sa grandeur, tel est néanmoins en même temps le sens de sa damnation, au point que le projet de son roman n'y survécut pas. La damnation, qui, rappelons-le, est « au fond le sujet de ce livre », ne renvoie alors peut-être pas au seul thème narratif, mais plus intimement encore au pressentiment qu'écrire méthodiquement sur une insignifiante et paradoxale exception ne pouvait ouvrir que sur l'abîme. À quelle issue pouvait en effet s'attendre l'écrivain « mélancolique », prétendant se mesurer à ce qui était, pour lui, la dernière, sublime et dérisoire incarnation de la sainteté ? Il ne pouvait en aller ici autrement que de « l'impossible ».



**LE ROMAN GIGOGNE**  
Cannibalisme et maternité  
dans *Ravaler* de Martyne Rondeau

+ + +

SACHA TREMBLAY  
Université du Québec à Montréal

On a dit peu de choses sur l'œuvre de Martyne Rondeau<sup>1</sup>. Et c'est un portrait plutôt triste qu'on obtient lorsqu'on consulte les quelques critiques parues dans les journaux à l'occasion de la publication de ses différents romans. Concernant son premier livre, *Ultimes battements d'eau*, le critique littéraire Christian Desmeules soutient qu'à « l'esthétique du crachoir, incantatoire et convulsive, se greffe une architecture du roman qui semble obéir davantage au fourre-tout qu'à l'œuvre maîtrisée<sup>2</sup> ». Déplorant encore le « récit fragmentaire et décousu », Desmeules ajoute qu'une « forme plus linéaire et compacte aurait sans doute mieux atteint sa cible ». De son plus récent roman, *Je suivrai tes yeux noirs*, le critique Dominic Tardif retient surtout le caractère « sibyllin<sup>3</sup> » et s'interroge : « Vous avez tout compris ? Nous non plus. »

Pourtant, lorsqu'au terme de ses quarante années d'activités éditoriales on demande à André Vanasse s'il a des regrets, l'éditeur répond : « Martyne Rondeau et Marie Auger *alias* Mario Girard. J'ai vraiment été subjugué par leurs livres. À mon avis, ils n'ont pas reçu l'attention qu'ils méritaient<sup>4</sup>. » De même, lorsqu'on invite Catherine Mavrikakis à réchapper des romans de l'oubli, l'écrivaine inscrit en tête de liste « *Game over* (2009) et *Ravaler* (2008) de Martyne Rondeau. Deux livres, dit-elle, que j'adore<sup>5</sup> ».

Dans sa lecture de *Game over*, seule étude savante consacrée exclusivement à un roman de Rondeau, Lori Saint-Martin note que le livre obéit à un « principe de réitération : l'ensemble est formé d'un petit nombre de "motifs ressassés" et chaque

- 
- 1 L'écrivaine a d'abord publié trois romans chez XYZ éditeur, soit *Ultimes battements d'eau* (2005), *Ravaler* (2008) et *Game over* (2009), et plus récemment, chez Triptyque, *Garde-fous* (2016) ainsi que *Je suivrai tes yeux noirs* (2018).
  - 2 Christian Desmeules, « Coups d'épée dans l'eau », *Le Devoir*, samedi 19 et dimanche 20 février 2005, p. F4.
  - 3 Dominic Tardif, « *Je suivrai tes yeux noirs* : fantasmer la violence avec Martyne Rondeau », *Le Devoir*, 31 mars 2018, en ligne : <https://www.ledevoir.com/lire/524069/fantasmer-la-violence-avec-martyne-rondeau> (page consultée le 1<sup>er</sup> février 2022).
  - 4 Jean-François Nadeau, « Un athée béni des dieux », *Le Devoir*, samedi 28 et dimanche 29 janvier 2012, p. F2.
  - 5 Chantal Guy, « Vingt romans québécois à sauver de l'oubli », *La Presse*, vendredi 11 novembre 2011, section « Arts », p. 3.

“nouvelle” partie reprend ce qu’a dit la précédente sans pouvoir aller ailleurs<sup>6</sup>». Si *Game over*, comme son titre l’indique, est véritablement l’œuvre où la puissance mortifère est la plus manifeste, chaque roman de la trilogie initiale est habité par une pulsion de mort invincible. Les histoires sont respectivement celles d’un amant se donnant la mort, d’une mère dévorant son enfant, d’une sœur assassinant son frère incestueux. Suicide, infanticide, fratricide; histoire chaque fois d’une pulsion de mort à travers laquelle se raconte la stérilité, cette condition dont chaque tome porte le deuil à sa manière.

De fait, outre ces éléments poétiques, ce sont pareillement les « motifs » mêmes dont parle Saint-Martin qui reviennent d’un roman à l’autre, par lesquels la stérilité se manifeste dans le ressassement de l’œuvre elle-même : sang, maternité, musique, eau, nourriture, folie, trou, etc., constituent quelques-uns de ces motifs récurrents, la trilogie formant une sorte de palimpseste. Dans *Ultimes battements d’eau*, la protagoniste expose la relation particulière d’Arto, son amant, à ses menstruations : « Le sang de façon générale l’intriguait, le mien lui donnait naissance. Renaissance mensuelle. [...] Il se roulait pendant l’amour dans mon sang qui devenait sien, mon sang qui marquait mon propre désespoir<sup>7</sup>. » Dans *Game over*, Polytox, afin de maintenir son emprise incestueuse sur sa sœur Anticore, et parce que les premières menstruations de celle-ci sont promesse de grossesses, entreprend, se faisant « sangsue<sup>8</sup> » et « Dracula » (*GO*, 76), de sucer le « sang champion du sperme » (*GO*, 45). Tandis qu’Arto la « tête comme un glouton » et qu’elle « rêve de bébé, un p’tit gars tout blond à allaiter » (*UB*, 108), la protagoniste réalise une sorte de maternité, alors que les mêmes signifiants reviennent dans *Game over*, mais cette fois pour inscrire le vol de cette maternité.

Saint-Martin soutient également que « lorsqu’Anticore “joue dans le sang de son frère” sur le sol et “trace avec un doigt des formes, des lettres, son testament” [*GO*, 71], nous sommes devant une mise en abyme de l’œuvre elle-même et de son fonctionnement<sup>9</sup> ». La remarque, encore une fois, est vraie pour l’ensemble de la trilogie, dont chaque roman s’énonce au présent de l’écriture : « Savoir inventer l’amour. La mort. Écrire un testament de maman éperdue dans la narration de son fils<sup>10</sup>. » *Ultimes battements d’eau* met en scène une enseignante au collégial, dont les commentaires sur la littérature sont commentaires sur l’œuvre; *Game over* prend quant à lui la forme d’une pièce de théâtre qui devient mise en scène du drame fratricide.

---

6 Lori Saint-Martin, « “Je m’appelle Anticore” : *Game over* de Martyne Rondeau ou la sœur assassine », *MuseMedusa*, n° 4, 2016, en ligne : [http://musemedusa.com/dossier\\_4/lori-saint-martin/](http://musemedusa.com/dossier_4/lori-saint-martin/) (page consultée le 1<sup>er</sup> février 2022).

7 Martyne Rondeau, *Ultimes battements d’eau*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels », 2005, p. 58. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *UB*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

8 Martyne Rondeau, *Game over*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels », 2009, p. 26. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *GO*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

9 Lori Saint-Martin, « “Je m’appelle Anticore”... ».

10 Martyne Rondeau, *Ravaler*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels », 2008, p. 102. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *R*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Chaque roman offre un traitement particulier de ces différents aspects poétiques propres à l'ensemble de l'œuvre. *Ravaler* est à cet égard celui qui porte à son paroxysme le problème de l'infertilité et de la métafiction, les deux étant justement traitées en abyme. Toute la poétique du roman repose sur un simple jeu de lettres : l'enfant de Marina Foley, la protagoniste, se nomme en effet Roman, et ne cesse d'être confondu avec l'objet homonyme ; en fait de jeu identificatoire entre l'œuvre et l'enfant, entre la création et la procréation, *Ravaler* constitue même peut-être, selon Saint-Martin, le cas « le plus extravagant<sup>11</sup> » de notre littérature. Le présent article n'aspire pas à dégager un quelconque savoir sur la maternité ni non plus à la traiter comme thème, étant entendu que Rondeau ne semble pas y prétendre elle-même. Mais partant du fait que se repèrent dans le désir de Marina pour son enfant les principales lignes de tension de la poétique de *Ravaler*, je souhaite voir comment, à travers l'expérience littéraire de la maternité, l'œuvre fait l'épreuve de sa propre possibilité comme roman.

*Ravaler* se découpe en un corps principal, titré « Jusqu'au bout », auquel s'ajoutent un prologue et un épilogue. Bien que le prologue, « Écrire », annonce dès le début le caractère performatif de l'écriture rondeaunienne, c'est l'épilogue, « Cicatrice », qui en révèle la portée, lorsque la narratrice avoue qu'elle ne s'« appelle pas Marina », qu'elle est « stérile », et qu'elle a « croqué du faux » (R, 127). Enfin se dévoile la narratrice, voix sans nom, et dont le corps est marqué au sceau de l'infertilité comme à celui d'une loi – indigeste. La lecture du roman est à reprendre.

## MÈRE EN ABYME

Le récit, tout en fragments, est celui de Marina Foley, de son rapport à sa mère, à son amant Saint-Laurent, sorte de libre penseur, marin et scientifique, à son enfant enfin. Les brisures d'histoires s'entredévorent, sans transition aucune, au fil des associations, et composent la trame d'une « pulsion dévorante » (R, 122). En parallèle de Marina qui cuisine, qui dévore, qui vomit son enfant – sa maternité –, la narratrice saisit l'écriture elle-même comme acte de rumination et de mastication, de déglutition, de régurgitation ; ultime tentative afin de digérer sa stérilité, ce morceau anhistorique qui frappe le corps hors de tout effet de parole. Chez Rondeau justement, la protagoniste tend toujours à inscrire son infertilité dans une filiation. Dans *Ravaler*, c'est la mère de Marina qui lui interdit la maternité. Dans *Game over*, c'est Polytox, par son emprise incestueuse. Autrement dit, la stérilité sera digérée du fait d'être inscrite dans une filiation.

*Ravaler* se lit ainsi comme la tentative, par la narratrice, d'inscrire dans un corps symbolique, c'est-à-dire de langage, ce qui s'éprouve comme réel du corps. La

---

11 Lori Saint-Martin, « Noms de mères, noms de filles : maternité et rapport mère-enfant dans la littérature québécoise depuis 2000 », Julie Beaulieu, Adrien Rannaud et Lori Saint-Martin (dir.), *Génération(s) au féminin et nouvelles perspectives féministes*, Québec, Codicille éditeur, coll. « Prénance », 2018, p. 301. Ce travail poursuit les recherches amorcées dans *Le Nom de la mère* sur le traitement de la maternité dans la littérature québécoise du xx<sup>e</sup> siècle. Voir Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota bene, coll. « Essais critiques », 1999, 331 p.



vomissures, le sang en caillots.» (R, 15) *Ravaler* se propose en somme, différant son destin accompli (infanticide de Marina, stérilité de la narratrice : dans les deux cas, impossibilité de la maternité), de retracer par l'écriture le parcours de sa loi.

La loi dont il est question, qui fonde la jouissance mortifère de Marina – son amour dévorant –, trouve son origine dans le rapport de celle-ci, enfant, à sa propre mère ; la maternité, de *Ravaler* comme de *Game over* s'écrivant de la tresse de trois générations. *Ravaler* relate la lutte de Marina afin de ne pas accomplir la loi promulguée par sa mère, les fausses couches comme la dévoration de l'enfant. L'histoire débute en effet sur une ultime fausse couche de Marina, « petit caillot dans l'eau » (R, 18), « ultime instant » (R, 18), ultimes battements d'eau à partir desquels la narratrice entreprend de raconter son indigestion. Marina peut bien souhaiter que Roman vive, la loi de sa jouissance est sans appel : « J'ai osé croire à une autre fin. Pour lui. Mais j'avais faim. » (R, 87) Si la dévoration est apparemment déjà accomplie, le récit se donne néanmoins à lire comme le parcours de cet accomplissement ; circuit des ingurgitations et régurgitations compulsives de Marina.

À travers la maternité fictionnelle de Marina – « Être mère c'est ma fiction finalement. » (R, 66) –, la narratrice, par le roman, entreprend de symboliser son indigestion – sa stérilité –, mais celle-ci, loi du corps transposée dans la pulsion dévorante de Marina, menace le projet : le roman, en effet, peut s'anéantir par autophagie à tout instant, dès que dans le récit Marina dévore Roman. Là se saisit la radicalité de la mise en abyme que propose *Ravaler*, de Roman et du roman. Le roman court vers sa formule – la dévoration de l'enfant –, mais ne doit pas la rejoindre trop vite ni y renoncer. Car, en somme, si Marina réalise sa jouissance et dévore l'enfant, pareillement, le roman avorte, comme dévoré par sa propre loi, et signe l'échec de la narratrice à symboliser son indigestion. Mais à rebours, si Marina régurgite l'enfant, le laisse vivre, parvient à subvertir la loi mortifère issue de sa mère, c'est de même le désir de maternité de la narratrice qui survit, et marque l'échec de sa digestion.

*Ravaler* révèle encore par un autre moyen l'absolu de sa loi. Car malgré toutes les confusions, la distinction tient bon, et Roman n'est pas *Romain* ; lors des aveux finaux de l'épilogue, la narratrice dévoile en effet la source des noms aussi bien de son amant Saint-Laurent que de Roman : « Pourtant je racontais au travail, aux collègues, aux amis d'enfance que mon mari s'appelait Laurent, qu'on sortait la fin de semaine en ski ou en randonnée pédestre. Que mon fils Romain m'éblouissait constamment. » (R, 127-128) Le passage est significatif, puisque par lui s'affirme la capacité de la narratrice à distinguer réel et symbolique ; son infertilité est définitive, et la condamne à seulement imiter, Roman n'étant jamais Romain : « Écrire du connu n'est pas écrire. Alors je n'écris pas. Je raconte seulement, simplement mes vomissements, mon état de mère poubelle. De femme incapable de quoi que ce soit. Pauvre imitatrice sans talents. » (R, 87)

Dès l'ouverture du récit, la question de Marina devient celle de savoir si elle peut déjouer le destin : « [V]ais-je devenir autre chose que la mer morte ? » (R, 17) C'est la narratrice, par le fait même, qui s'interroge. Le roman qu'elle se propose d'écrire est-il seulement possible ? Comment parvenir à lui donner vie quand la loi qui en soutient l'écriture est éminemment mortifère ? « Jusqu'au bout » est l'histoire de cette tension ; aller au bout de la dévoration de Roman, mais la retardant

suffisamment pour aller au bout de l'indigestion du roman. *Ravaler* est en somme l'histoire des stratégies littéraires retardant dans le symbolique l'ultime bouchée déjà prise dans le réel.

## DES NOMS DU ROMAN

Le rapport de Marina à son enfant et à l'écriture s'énonce principalement au présent de l'indicatif. À l'inverse, ses relations avec sa mère et Saint-Laurent sont ressassées à l'imparfait; précédant Roman et surdéterminant sa place dans l'ordre des générations, elles organisent toutes deux le destin de l'enfant. Pourtant, Marina est la seule qui ait un contact avec Roman, la seule encore qui lui parle. La filiation, dans *Ravaler*, passe de Saint-Laurent et de la mère vers Marina, avant de rejoindre par celle-ci Roman. Le roman ne contient aucun dialogue, presque aucun discours rapporté à partir desquels marquer le passage de la filiation. Cette dernière se repère au travers des motifs associés respectivement à ces deux personnages.

Les motifs issus du rapport de Marina à sa mère sont ceux du ménage, de la prière et de la nourriture :

Je me rappelle un matin d'enfance où elle m'avait dit que j'étais assez grande maintenant pour faire le ménage de la maison. [...] J'ai commencé à prier là. Les cheveux dans les yeux et la peine dans tout mon corps. Parfois je priais des horreurs ou des joies impossibles. Prier m'aidait à ne pas me fracasser la joue sur le tisonnier. Parler dans ma tête pour croire en l'amour à venir. J'ai appris à prier toute seule. Avec la poussière et dans l'assourdissement ménager. Après je pouvais manger et faire ce que je voulais. (R, 20)

Ces motifs organisent ensuite le rapport de Marina à la maternité. Lorsqu'elle quitte Montréal pour la banlieue, c'est par exemple le motif du ménage qui se déploie : « Mère qui nettoie sa maison tous les matins. Mère qui ne pense qu'aux machines à laver, aux lave-vaisselle, aux fenêtres à faire briller. » (R, 35) Or, les motifs rondeauniens ont surtout la particularité de se concaténer mutuellement, surdéterminant les associations du roman. Marina, comme on le verra, est une « mère orale » (R, 69). Lorsque ce motif de nourriture et de dévoration redouble celui du ménage, l'amour cannibale de la jeune mère ressurgit dans le nettoyage de l'enfant : « Ses fesses je les veux blanches, douces, propres, au sec. Je suis nettoyeuse. Ma langue. Mes lèvres. Ma bouche. Sur ses petites fesses raclette. » (R, 70) Le motif du ménage s'étayant sur celui de la nourriture, le corps de l'enfant, d'abord convoqué comme « fesse », apparaît au terme du nettoyage oral comme nourriture, dans les fesses devenues « raclette ». Si l'ajout de l'adjectif place surtout Roman dans l'horizon d'une dévoration possible, les phrases font plus : elles-mêmes hachurées et formant comme des morceaux, des bouchées, elles accomplissent syntaxiquement ce que le récit ne fait qu'évoquer.

De son côté, Saint-Laurent fédère les motifs de l'eau et de la musique. Tandis que Marina est prise du « désir initial de mourir noyée » (R, 24), Saint-Laurent est cet

être qui lui permet de « croire en l'impossible : marcher sur l'eau » (R, 25). *Ravaler* établit à partir de leur homophonie une certaine équivalence entre la mer et la mère : « j'ai le mal de mère » (R, 25) ; « je suis maintenant la mère rouge » (R, 116). De fait, le rapport de Marina à la mer, et à l'eau en général, concerne sa maternité, la mer se présentant comme alternative à la mère : « Saint-Laurent m'a permis de croire en la mer. D'étendre mes bras pour hisser la voile, de tourner la tête pour éviter la vague sournoise, d'étreindre le mât pour aller au bout du monde. » (R, 21) Voguer sur l'eau sans sombrer revient d'abord comme la possibilité d'aller au bout de la vie, du récit, sans succomber à la folie de la maternité, qui doit selon Marina s'achever dans le meurtre et la dévoration.

Saint-Laurent encourage toutefois Marina à aller au bout de son désir, au bout de la maternité, et rend possible cette perspective d'une singulière façon : « J'aurais passé ma vie à croire que mon destin était mère quand le fleuve m'ouvrait ses bras. Me criait de rester sur l'eau, mon paradis. J'aurais dû garder le voilier et nous accoster ailleurs qu'en mon nom. » (R, 124) Accoster ailleurs qu'en son nom, c'est-à-dire ailleurs qu'à la « marina » comme port, comme « naufrage terrestre » (R, 108), mais ailleurs encore que dans la maternité promulguée par la mère, inscrite en son nom, Marina, celle de « l'enfant mariné » (R, 33), destiné à la consommation. Saint-Laurent, « marin téméraire » (R, 22), se situe dans l'horizon aquatique de la « marina » tout en s'en présentant comme l'opposé. Il agit comme une force médiatrice, qui tempère la pulsion dévorante de Marina :

Il me sauvait du crime prochain. Enfanter. Malédiction. Se réaliser, s'accomplir, se troubler, se relocaliser sur la *map*. Sans. Je taisais mes instincts macabres. Mais il les avalait en silence. Me rinçait. Langue de chamois. La musique coup-de-poing pour contenir mes faiblesses. La bière froide pour engourdir ma bouche cannibale. Saint-Laurent fou de mon désir pour me pousser vers ma fin. (R, 78)

C'est ici Saint-Laurent qui avale, qui nettoie, qui fournit encore une nourriture neutralisant la pulsion de dévoration, comme s'il battait en brèche tous les signifiants légués à Marina par sa mère, lui permettant ainsi d'aller jusqu'au bout, vers sa « fin ».

Saint-Laurent va en fait jusqu'à resignifier le nom de Marina en un compromis : « Être dans cet espace avec lui : île marine. » (R, 24) Le bateau, île marine, se situe entre terre et mer, et devient promesse d'une maternité sans dévoration, sans enfant « mariné » ; l'île « marine », sorte de « marina », pacifie le destin cannibale du nom en situant ce port au milieu de la mer. Un autre passage est significatif : « La mer entre nous. Sa coque étendue et mes lèvres marines. » (R, 21) La coque, ici assurance de flottaison, évoque à certains égards le sexe masculin rencontrant celui de Marina, lèvres marines ; la mer entre eux, comme la mère en devenir, est maintenue entre noyade et flottaison.

Que ces jeux sur la lettre s'effectuent autour de Saint-Laurent n'est pas un hasard. Le sens créé à même la matérialité des mots est le fait du motif de la musique, comme lorsque Marina écoute parler Saint-Laurent : « Le plus souvent, j'aimais ne pas le comprendre. Car je comprenais autre chose. Portée par une sonorité, un élan de consonnes, une bouche-guitare qui m'électrise tout le corps. » (R, 23) On verra

en effet que *Ravaler* doit souvent être écouté à la lettre ; refusant de comprendre ce qui se dit, et écoutant plutôt le dire, le lecteur peut entendre autre chose, comme j'ai commencé à le démontrer<sup>14</sup>.

On retrouve la transmission du legs de la musique lorsque le motif rejoint Roman : « Ses orteils qui pianotent » (R, 48) ; et encore : « Entre nos corps, petit paquet, tu tapais du pied. Le sens du rythme tu avais. » (R, 86) Marina raconte par moments, au futur simple, la vie possible de Roman, s'il lui survit. L'un de ces récits éclaire la portée de la musique :

Mettre au monde un fils acoustique. Rapidement me rendre compte que mon Roman sera terriblement électrique. Version post-rock. Il se mettra à faire des choses inadmissibles, à voler le bois de chauffage des voisins, à péter les pneus de son prof [...], etc. (R, 107)

La profanation de la loi civile par Roman, fils acoustique, électrique et post-rock, liée donc à la musique, revient comme un legs de Saint-Laurent à l'enfant, lui permettant de subvertir son destin. Roman qui renverse la loi par la musique, c'est encore le roman qui, profanant la syntaxe et autres lois grammaticales, s'écrit et s'engendre par une poétique où c'est le signifiant – sa sonorité, sa musique – qui dicte le sens et les effets de signifiés :

Quand j'étais parfois en forme, je rêvais à un prof de primaire que je n'ai pas eu. Il lisait des passages d'Artaud ou de Gauvreau. Sa voix imparfaite, loin de la visée des poètes : des solos de guitare électrique. Et leurs mots, leurs vers : du sens à ressentir d'une syllabe à une consonne, d'une rime à un son, d'un mot à une phrase. Ainsi, je rencontrais la musique littéraire tout simplement. (R, 89)

La musique littéraire, loin de la visée, c'est-à-dire du destin comme « CD en boucle » (R, 33), subvertit la loi de construire le sens à partir de la « musique » des signifiants plutôt que de leur signifié. Les musiciens savent justement « créer autre chose que la suite connue du CD. Ils réinventent pour la foule les chansons, les allongent, les rockifient, les allègent, les transforment. Voilà la force du musicien créateur qui s'amuse avec son instrument » (R, 77). Si Marina et Saint-Laurent dérivent sur l'eau « en train de faire et de refaire la musique fatale » (R, 32), par quoi s'entend le destin de l'enfant là conçu, Saint-Laurent est aussi comparé à « un CD en concert de Björk » (R, 36). Compromis encore entre la musique fatale, faite de répétitions mortifères et stériles parce qu'elle dicte la dévoration de l'enfant, et la musique qui sauve, ludique, en concert.

Marina Foley a bien sûr reçu son nom de sa mère ; les motifs hérités de celle-ci dictent surtout de fait la dévoration de l'enfant, le retour à l'infertilité qu'elle a

---

14 La formule de Jacques Lacan permet d'éclairer l'importance de ce passage : « Qu'on dise reste oublié derrière ce qui se dit dans ce qui s'entend. » (Jacques Lacan, « L'étourdit », *Autres écrits*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Champ freudien », 2001, p. 446.) Marina qui arrête d'essayer de comprendre, pour ne plus écouter que le dire de Saint-Laurent, compose un commentaire en abyme, le lecteur étant invité à en faire de même.

ordonnée: «Ma mère m'avait pourtant prévenue d'avance: ne fais pas d'enfant. La guerre plutôt.» (R, 15) Et plus tard: «Quand ta mère te supplie de ne pas faire d'enfant. Quand une mère te dit que l'enfant te ressemblera trop. [...] Quand ta mère te dit qu'elle ne veut pas être grand-maman, tu saisis toute l'horreur de ta propre vie.» (R, 108) À l'inverse, les motifs liés à Saint-Laurent réécrivent le nom de Marina, aménageant un destin différent à l'enfant: «Et je sais pertinemment que si ton papa vivait encore nous aurions fait les choses marinement.» (R, 75) Le passage, au conditionnel, est suivi de leur vie à trois, heureuse. Que cet ultime avatar du nom, «marinement», soit un néologisme insiste bien sur l'impossibilité de cette vie, qui restera en effet pur fantasme. La mort de Saint-Laurent, emporté par la malaria, laisse Marina aux prises avec les legs de la grand-mère et du père; suivant les motifs qui leur sont associés, notamment la nourriture et la musique, on tentera de voir comment Marina opère leur passage vers Roman et parvient à négocier leur rapport.

## LA PÂTE DU DÉSIR

De tous les motifs, le plus important demeure sans conteste celui de la nourriture. S'il se dissémine en d'innombrables réseaux de sens, une rigoureuse logique les rassemble qui a son origine dans la parole de la mère, parole qui ne passe pas: «Manger du macaroni. Voilà. Manger plutôt que parler. Lui parler. Impossible.» (R, 26) À l'impossible passage de la parole se substitue l'avalement de la nourriture, ravalement de l'amour impossible à communiquer:

Le four m'était interdit comme beaucoup de choses. Mais ce sont les lèvres de ma maman que je voulais voler. Je voulais tellement les embrasser, à les user. Mais elle détournait la tête, se caressait la nuque en disant «tu es pénible cesse donc tu n'es plus un bébé». Je ravalais mon chagrin de cinq ans. Et j'allais écrire mon livre de recettes dures. Méchantes. Toujours sa tête dans le foyer. (R, 27)

À défaut de recevoir des lèvres de sa mère la parole espérée, Marina se saisit d'elles littéralement, par métonymie; le corps dans son potentiel nutritif remplace déjà l'amour absent. Rédigeant des recettes qui prennent le corps de la mère pour objet, Marina établit à partir de son rapport à cette dernière la loi selon laquelle, dans sa logique déjà, «l'incorporation est une forme, excessive mais vraie, de l'amour<sup>15</sup>».

Par ses silences et ses rejets, la mère n'inscrit pas Marina dans l'ordre des générations; tentant d'organiser sa place, la jeune fille imagine sa mère «rongée par une maladie de la bouche [...]. Trou dans le visage. Trou à embrasser. Sauvagement» (R, 27). La bouche de la mère comme trou, comme absence de parole maternelle, détermine de fait Marina à s'inscrire dans la filiation et les effets de corps de son «trou familial» (R, 20). Le trou de la bouche revient comme trou de la généalogie; trou en indigestion, en souffrance, à engendrer.

---

15 Lori Saint-Martin, «Araignées, vers et vaches...», p. 42.

Ayant déjà substitué le « manger » au « parler », Marina entreprend de symboliser son rapport à sa mère à travers les jeux de sa cuisine :

Petite, j'inventais des recettes. À faire enfler ma pâte à modeler. [...] Avec ma pâte bleue, je construisais un phare aux raisins, avec ma cuiller de bois, j'aplatissais un pont une crêpe à l'ananas, avec une fourchette, je forais avec fermeté une boule une grotte rouillée. Ce que je préférais après toute cette joie manuelle, de doigts collés, de langue salée, de joues tachées : le four. Imaginer le feu dans mes pâtes. Une démolition de saveurs. Le four comme bombe à retardement. Regarder par la vitre mes plats sur les grilles. Mitaines à fleurs sur mon ventre, je me recueillais. (R, 26)

La pâte à modeler s'offre comme un premier alphabet où l'enfant pétrit la pâte de son manque d'amour dans la tentative de lui donner forme et de l'articuler. Substitut de la dictée maternelle qui n'est jamais venue, la recette structure le désir de Marina. Elle scande les étapes d'un faire permettant au désir, jusque-là informe, d'entrer dans les limites d'un objet de désir, d'un plat, et conséquemment dans un certain rapport avec la satiété et le manque d'amour. Se recueillant mains sur le ventre devant le four, on devine que l'enfant espère que s'opère une sorte de transsubstantiation, comme si l'amour maternel était susceptible de s'incarner dans la nourriture.

Le jeu autour de la cuisine ne remplace pas la parole maternelle, qui assigne Marina au trou, mais s'y superposant, et la redoublant, il lui permet d'en repérer la logique. À travers la cuisine, sorte de proto-maternité, Marina, comme en rapport avec l'Autre, engendre sa place dans la filiation, symbolise son rapport au désir. La nourriture revient justement comme une voix extérieure, qui parle, macule et marque le corps de Marina en lieu et place de sa mère – doigts collés, langue salée, joues tachées. Aussi est-ce son anatomie que Marina symbolise là, le ventre étant déjà, comme le four, une bombe à retardement : « Mes talents de cuisinière commencent et s'achèvent au four. » (R, 56) On pourrait dire la même chose de sa maternité, Roman commençant au four, au ventre, et devant y retourner. La cuisine structure également l'anatomie du roman, le texte prenant ponctuellement la forme de strophes qui évoquent formellement une recette :

Il m'aura évidemment sauvée du suicide. Mon Roman puissant.  
Mon nom est Marina.  
Mon marin scientifique s'appelait Saint-Laurent.  
La fille que je n'aurai pas : Nadja.  
Tout l'amour du monde dans mes bras aussi pesant qu'un cadavre : mon fils Roman.  
(R, 96)

Les vers sont ici comme des morceaux d'histoire éminemment structurants, mais dis-joints, et dont la scansion symbolise le passage, de sorte que l'impossible digestion est figurée à même le corps du roman qui jouxte les paragraphes désassemblés et permet à la bouchée de passer, au récit de se structurer.

Mais à l'inverse, cette mise en page de la recette évoque la loi qui frappe Roman, voire le roman, destinés l'un comme l'autre à être dévorés par Marina qui

doit suivre la « recette filiale » (R, 124), « filiation malade » (R, 102) : « Mon ventre : la part d'un monde désespéré. Mon ventre gros : l'enfance en travers de la gorge. Mon ventre pour déformer ma vision de l'amour. » (R, 39) Parole extérieure par définition, la recette revient comme la loi de l'Autre, scandant la dévoration de l'objet d'amour. Une rigoureuse équivalence associe par ailleurs la cuisine et l'écriture : « Manger, c'est tout ce que je savais faire. Là, écrire en mangeant. Ma rage passait ailleurs ; écriture du sucre. » (R, 26) Marina, avec laquelle se confond la narratrice, écrit comme elle cuisine, au présent de l'acte, pour engendrer, mais dévorer tout autant. Aussi l'écriture est-elle elle-même dévorante, traversée comme on l'a vu par une syntaxe hachurée, une mise en page digestive.

## LA LOI DE L'APPÉTIT

Si Marina reconnaît la cuisine en tant qu'espace triomphal d'engendrement lui permettant de donner forme à l'indigestion qui la concerne, à son « trou familial » comme manque d'amour et de parole maternelle, dans la « pâte à modeler » de son désir se fige toutefois la loi d'un signifiant, « appétit », à la logique duquel succombe la pulsion dévorante de Marina. De fait, celle-ci a « surtout peur du mot : repu » (R, 19), lequel reprend à sa place l'attitude maternelle, énoncée en une strophe-recette : « Ma mère./N'aurait pas dû l'être./Je suis de trop. Trop pris de temps à cette femme occupée à tout. » (R, 20) La mère étant « repue », son désir – plein, saturé – désigne non seulement Marina au « trou », mais aussi au « trop ». Avoir faim, ne pas être repue, constitue ainsi l'envers du désir de la mère, place à laquelle celle-ci l'assigne par ses silences et son indifférence, de sorte que de « repu » à « appétit », c'est toute la généalogie de Marina, de son désir, qui est parvenue à se symboliser par la cuisine.

Pour Marina affamée par la mère, l'appétit devient condition du sens : « J'aurais dû être au moins obèse avec tout ce que j'avale. [...] Être grosse de partout. Avoir un ventre enceinte de gras. [...] Toute cette bouffe passait tout droit. Je rêvais de devenir grosse. [...] Me déformer, me transformer. » (R, 26) Devenir grosse, avoir un ventre gras, équivaut à remplir le trou laissé béant par l'absence d'amour maternel. Inversant la déclaration de Freud selon laquelle « l'anatomie, c'est le destin », Vincent Bourseul déclare que « le destin, c'est l'anatomie<sup>16</sup> ». Autrement dit, l'anatomie n'engendre pas la loi, mais s'offre comme surface de récit afin que vienne se raconter la loi. De fait, si Roman peut effectivement combler le « trou », ce n'est pas par une condition intrinsèque, mais en tant qu'il s'inscrit au sein d'une chaîne symbolique où le « ventre enceinte » survient comme une promesse d'enflure, de « gras », là où la nourriture a révélé son impuissance.

La nourriture qui permettrait l'enflure du corps manque en effet, comme l'amour maternel. Aussi Marina reste-t-elle « ficelle de pain » (R, 26) : « Je n'ai jamais gagné une livre. Perdu ma tête, oui, dans mes os. » (R, 26) Le sens des os, de la maigreur, compose une jouissance, c'est-à-dire que Marina est reconduite selon les

16 Vincent Bourseul, « Anatomie et destin du "genre" chez Freud et quelques contemporains », *Elsevier*, vol. LXXX, n° 1, 2015, p. 241.

coordonnées lancinantes d'une compulsion de répétition à retrouver le vide de l'estomac : « Avant d'écrire je vomissais souvent. Trop. » (R, 27) Engagée dans la logique boulimique, Marina, régurgitant, s'assure de n'être jamais repue, de pouvoir aimer à la démesure de son manque – qu'elle alimente.

Un passage d'*Ultimes battements d'eau* résume la logique dont il est question :

Je m'imagine énorme, déformée par l'amour, traversée par ce désir à vif de refaire le bébé, de lui faire entendre nos plaisirs d'amants fous, qu'il sache tout de suite que sa mère aime, à fond, que sa mère aime se perdre à le faire et à le défaire, [...] me laisser m'imaginer énorme, à ne pas le devenir, mais à en jouir. (UB, 76)

La jouissance de Marina dicte ce rapport à l'objet, où elle fait et défait l'enfant, devient grosse et ne le devient pas – c'est-à-dire se gave et régurgite. Si, avant d'écrire, Marina vomissait, et qu'écrivant maintenant, elle mange, c'est que les vomissements de Marina se sont transposés dans l'écriture ; celle-ci alterne en effet entre des épisodes assez ordonnés qui concernent distinctement l'évolution de l'histoire, et d'autres, beaucoup plus confus, où les associations sont libres, où le langage, en somme, produit une espèce de logorrhée, vomissures déportées dans l'écriture :

Toutes mes fausses couches : fosses louches. Ç'a creusé en moi, ces embryons éphémères. Munis de petites pelles de plage. Châteaux et gâteaux de sable. Rouge. Je sens qu'il vivra en lamelles aux cerises. Perdre le contrôle de sa pensée. Suivre la trajectoire des maux. (R, 100)

La logorrhée revient comme une parole d'évacuation creusant l'espace toujours trop étroit de l'estomac que le mot « repu » horrifie. Mais la logorrhée, si elle en est l'avatar, ne se confond pas avec les vomissements, puisque neutralisant la folie de Marina qui dicte la dévoration de Roman, elle engendre le roman en se répandant sur la page.

Comme dans *Ultimes battements d'eau*, où la narratrice fait et défait le bébé, dans *Ravaler*, Marina, enfant, fait et défait sa peluche : « [O]urson à embrasser. J'ai mangé ses yeux et son museau la nuit dans mon lit. Jeu d'amour. Et de bricolage : au matin je les lui recollais. » (R, 56) Plus tard, Marina reporte ce jeu d'amour sur Roman : « Vivre sans mémoire. Passer toute une nuit à commettre l'impardonnable. Comme si de rien n'était. Pouvoir recommencer. Quel délice alors. » (R, 120) En somme, Marina est à son enfant ce que Pénélope est à son tissage, l'une et l'autre défaisant la nuit ce qu'elles ont fait le jour.

Si la parole maternelle, en assignant Marina au manque, édicte la dévoration de l'enfant comme impératif, elle prohibe à l'inverse la satiété promise par son avalement, la place de la mère, « repue », étant interdite. L'impasse est totale, aussi Marina doit-elle le dévorer, puis le vomir à nouveau, ne se maintenant vraiment que dans ce perpétuel circuit de la pulsion orale. Dans *Ravaler*, c'est aussi le sens qui est constamment fait et refait, comme l'enfant, selon l'ordonnement des motifs et des fragments. En deux passages où Marina imagine son fils lui survivant, celui-ci a une « voix de fils morcelé » (R, 109) et parle « avec une syntaxe hachurée » (R, 65).

C'est de même la temporalité du récit qui se brouille dans la bouillie des morceaux d'histoire. Désorientant le lecteur, l'impossibilité d'établir la chronologie des événements emprisonne Roman entre dévoration et régurgitation. Un autre passage est significatif, lorsque Marina rêve de remplacer la consommation de nourriture par le consumérisme :

Préoccupée par l'achat précieux j'aurais oublié l'essentiel. L'engendrement de ma maladie. Focaliser sur un abat-jour, oui. Cela aurait été formidable pour moi, dans ma vie de femme à la maison. Aurais fait la parade des boutiques de meubles, de luminaires, de décoration. Aurait été mon enquête domestique. Apprivoiser la consommation obsessionnelle et cruciale. L'abat-jour conique, cylindrique, rectangulaire, ovale, texturé, gaufré, ligné, uni, à motifs, à fleurs, à vomir. Type de vomissements salutaires. Sauver son pied. Sauver du meurtre. Peut-être. (R, 113)

La surenchère d'attributs octroyés à l'abat-jour aboutit à un ultime qualificatif : « à vomir », qui réengendre Roman. Le sens du roman, qui se fait et se défait comme Marina engendre et dévore Roman, était déjà dans le titre, *Ravaler*. À l'infinif, le terme a une fonction impérative aussi bien qu'atemporelle. Le verbe survient de fait comme la loi promulguant un acte continu de ravalement.

Quoi qu'il en soit, Marina symbolise à même sa chair, dans la mise en récit de son anatomie, le trou de sa mère, qu'elle déporte dans son sexe comme lieu de filiation : « Peur de le mettre au monde par mon vagin, peur qu'il ait peur de mon trou désespéré. » (R, 42) La césarienne souhaitée n'a pourtant pas lieu :

Mon fils évacué par voie vaginale, mon fils si beau si doux ragoûtant m'a fait pleurer de joie les premiers mois. Mais cette espèce de bouée gonflable me manquait. Je cherchais mon ventre dégonflé de vingt livres. J'avais dans les bras mon Roman pour combler le trou. (R, 39)

Ayant arrondi le ventre, Roman incarne la bonne nourriture, répondant finalement au manque de Marina : « Je naissais enfin enceinte. [...] Devenir quelqu'un. Avoir une identité. Mère à temps fini. Avant, ai-je été autre chose qu'une pauvre fille trouée ? [...] Ce ventre me permettait d'exister. De prendre une place qui me revenait. » (R, 38) La jouissance de Marina dicte la dévoration de Roman, mais proscrit son retour dans le ventre. C'est ainsi à une autre sorte de dévoration que se livrera Marina : l'inceste.

## INCESTE « TROP » : LE ROT !

« Traverser le fleuve-mer. Je me sens mère du Saint-Laurent. C'est ton nom. Celui de ton père, celui de mes entrailles amoureuses. » (R, 63) Traversant le fleuve, de Montréal à la banlieue, Marina aboutit dans son nom, et institue une relation incestueuse avec Roman ; plutôt que de le manger, elle l'enferme dans son emprise : « Je serai tout. Pas de garderie, pas de cours d'écoles, je serai son terrain de jeux, sa source

de découvertes, les marges à habiter.» (R, 40) L'emprise maternelle<sup>17</sup> thématifiée ici met en échec l'émergence du désir chez l'enfant, dont la perspective fait horreur. En ce sens, le destin que la narratrice propose à Roman coïncide avec le néant : « Ne rien devenir. Venir de là, du ventre de sa mère, et y retourner. » (R, 72) En étant tout pour lui, « trop », elle l'empêche d'éprouver le manque, le « trou », et d'entrer dans la dialectique du désir. Le quotidien devient ainsi un perpétuel combat opposant l'enfant à sa mère, celle-ci réprimant toute expression subjective et indépendante de sa part : « Il commence à marcher à quinze mois : mes bras le font pour lui. » (R, 67)

Mais Roman s'émancipe : « Il me provoquait en se rendant seul aux toilettes. » (R, 72) Encore : « À 24 mois tu jouais avec ton pénis très souvent. » (R, 75) Cette lutte du quotidien, si elle est emprise avouée de Marina sur l'enfant, est aussi caractérisée par l'ambivalence de celle-ci. Marina désire que son garçon parle : « Ses joues me parlent. Il est vrai que j'aurais aimé qu'il me parle. Me murmure des mots. » (R, 54) Mais c'est oublier que toute parole est marque d'indépendance : « Maman, je ne peux pas envisager qu'il prenne la parole, qu'il me rejette verbalement, qu'il m'injurie avec ses mots de quatre ans un jour. » (R, 70) Et encore : « Quand Roman commence à parler c'est insupportable. Il doit se taire. Il doit m'obéir. Je suis la mère. Je choisis les avenues, les directions. Le dénouement. Parler c'est vivre. » (R, 100)

Marina souhaite le voir parler, mais refuse en même temps de reculer sur son emprise, ce qui produit un compromis : « Des phrases originales, sans verbe, sans complément. Mon Roman parataxique. » (R, 54) C'est la poétique du roman qui s'énonce là, en abyme qui plus est, les phrases produisant ce qu'elles proposent. Encore, la parataxe se repère dans les mots-morceaux, notamment avec les verbes à l'infinitif : « Manger ou langer ou nager » (R, 26) ; « Dégager. Transformer. Marquer. » (R, 51) ; « Me suicider. Me noyer. » (R, 65), etc. Mot-chose par excellence, les verbes à l'infinitif, non conjugués, reviennent, déliés, comme des bouchées. La parataxe engendre une poétique en manque de coordonnants et de subordonnants, comme devenue débile sous l'emprise de Marina.

Celle-ci voit en Roman une « bouche béante » (R, 48), à nourrir. De fait, le garçon, bientôt, « soupire, repu » (R, 48). Le signifiant est intolérable, aussi s'en débarresse-t-elle en gavant Roman :

C'est fatigant d'aimer comme j'aime. Sans limites. Sans questionnement. [...] C'est peut-être cela ses vomissements répétés après les biberons. Ou après le sein. J'alterne. Coup d'essai. Mon lait lui remonte dans la gorge. Mon mamelon trop dur. Mon aréole tache brune énorme affolante. Mon sein le fait régurgiter. Il a le mal de mer. S.O.S. biberons tout préparés. (R, 71)

Le garçon éructe le mamelon « trop » :

Mon corps s'effondre sous la pluie d'été. Des jours d'affilée à croupir dans l'eau.  
Roman s'amuse bien avec ses bottes de pompier marine mais moi je cherche

17 Voir sur cette question Françoise Couchard, *Emprise et violence maternelles*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1991, 272 p.

l'éclaircie dans ma tête qui se fêle de plus en plus. Et plouf le camion pimpon dans le trou d'eau [...]. Roman me dit « pas bon trou sale ». Je m'écroule au milieu de la rue. En larmes mais ça ne me paraît pas trop. Roman ajoute « veux jeu encore ». (R, 74)

De même que Marina a autrefois symbolisé son rapport à sa mère à travers les jeux de la cuisine, Roman, en bottes de pompier « marine », énonce par ses jeux son rapport à la sienne, et son refus d'occuper le « trou » d'eau : « Mon amour trop l'aurait projeté là-bas, à la recherche du nom de son père. Nageur médaillé aux jeux régionaux, il aurait voulu les bas-fonds comme creux funéraire. » (R, 123) Plutôt que la mort, Roman trouve dans la musique, avatar du nom de son père, le moyen de se soustraire au trop comme au trou. C'est cette musique qui revient dans les bottes de pompier « marine », lesquelles situent Roman entre le nom de sa mère, « Marina », et celui de son père, le « marin téméraire » : entre noyade et flottaison, engendrement et dévoration.

Le jeu, par lequel Roman échappe à Marina, se retrouve dans les jeux de mots, de lettres et autres :

Roman m'inspire l'amour déraisonnable, violent. Parfois, je l'embrasse. Et je l'embrasse. Ses cheveux persil, son front feta, ses joues nougat, son nez amande et sa bouche m'aspire. Il est mon fils et ses lèvres réécriront l'histoire. Il sera le nouvel original ou rien. J'ai appris des pages entières de cette écriture atypique. (R, 47)

Les lèvres de Roman réécriront l'histoire, celle des lèvres de la mère. Cette réécriture est suivie d'un jeu de mots, par ailleurs facile, entre « orignal » et « original ». Les nombreux jeux de mots de *Ravaler* n'ont pas pour but de produire un effet esthétique ; ils sont bien souvent de qualité relative, convenus, voire clichés. Leur fonction est pourtant capitale ; c'est en effet ce jeu de la lettre – orignal/original – qui fonde l'écriture atypique du roman, et le rend possible. Les jeux de mots, tels ceux entre sens littéral et figuré, reviennent comme ce qui échappe à l'intention, et soustraient Roman à l'emprise mortifère de Marina, le roman à celui de la narratrice<sup>18</sup>. La poétique rondeaunnienne, foncièrement surdéterminée, inquiète la maîtrise supposée du sujet sur les effets de signifiés.

## CACHE-CACHE ; JEUX DE CORPS ET DE LETTRES

Dans son article sur *Game over*, Lori Saint-Martin note que la poétique de ce tiers livre contient de « nombreuses confusions du sens propre et figuré<sup>19</sup> ». Ceci est peut-être plus vrai encore de *Ravaler*, dont l'écriture multiplie les jeux de mots, ainsi que ceux entre sens figuré et sens littéral. La notion de « lettre » me semble particulièrement

18 Comme le remarque Lacan, « la lettre [...] produit tous ses effets de vérité dans l'homme, sans que l'esprit ait le moins du monde à s'en mêler » ; Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud [9 mai 1957] », *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Champ freudien », 1966, p. 509.

19 Lori Saint-Martin, « "Je m'appelle Anticore" ... ».

apte à éclairer la poétique dont il est question. Dans son essai *Naissance et renaissance de l'écriture* (2017), le psychanalyste Gérard Pommier explicite les rapports qui existent, notamment chez les enfants, entre « lettre et corps psychique », lesquels possèdent selon lui « une consistance identique<sup>20</sup> ». Fondamentalement, la lettre est duplice, et porte « deux possibilités distinctes, selon qu'elle sera isolée, ou qu'au contraire, elle sera liée à d'autres lettres ». Aussi, lorsqu'elle

[...] reste isolée, elle constitue un réel sémiotique de la langue sans signification particulière, semblable au cri de l'enfant dont la demande d'amour forme le cœur de l'Autre, point vide ouvert à tous les sens. Lorsqu'elle s'associe à ses semblables et forme un mot, elle tombe dans une signification univoque. Cependant, les lettres isolées continueront d'insister à l'intérieur des mots<sup>21</sup>.

La lettre désigne aussi bien le trait calligraphique qui, caché au sein du mot, ressurgit qu'une syllabe s'isolant hors de tout signifié ; la lettre opère de fait à la manière d'une « peau toujours susceptible de se rompre, laissant apparaître à nouveau le son pur, celui du lapsus, du cri, ou de l'assonance<sup>22</sup> ».

La poétique de *Ravaler* offre une série de jeux sur la lettre qui, sans présenter pour autant d'équivalence avec la notion dont parle Pommier, se laissent éclairer par elle : « Bébé bleuet nappé. Beau à croquer » (R, 40) ; « Plus rien ne compte [...] que ses pieds à croquer » (R, 60). L'expression « à croquer » s'emploie avec la charge affective que l'on connaît ; or l'amour qu'elle transporte emmène avec lui son poids de dévoration, comme si, à prendre l'expression à la lettre, à bras le corps, c'est aussi le corps de l'enfant qui surgit, le littéral ramenant le corps caché derrière le figuré. Les divers effets d'assonance remplissent un rôle similaire, et convoquent la dévoration à la moindre occasion : « Il était encore menu. Appétissant et irrésistible comme un sept services chic. » (R, 57) L'adjectif « menu », désignant la faible corpulence de l'enfant, survient d'abord sans véritable menace. Mais brisant le voile de la signification, le corps « menu » se retrouve comme au menu d'un sept services chic, alors appétissant et irrésistible. Ce sens n'est pas engendré par le signifié de « menu », mais par le réel de la lettre, de l'assonance. Un autre passage procède de la même manière : « Je le chatouille avec mon nez avant de l'entendre rire plus fort quand je lèche son gland. Petite noix. » (R, 69) Le gland du garçon équivaut à celui du chêne, et fait ressurgir le potentiel nutritif du corps, basculer le nettoyage oral dans la dévoration.

Les jeux de mots se multiplient en fait tout au long de l'œuvre : « Début de la fin. Pour nous deux. À mijoter l'improbable faim. » (R, 44-45) ; « J'ai peur de la poudre qui traîne et de ma foudre. » (R, 93) ; « Il était pâle et visqueux. Il est pâte et parmesan. » (R, 102) ; « Je prépare mon festin./Mon destin se trouvait en lui. » (R, 115) Chaque fois, l'homophonie déchire le voile du sens et convoque, avec le concours du réel sonore des mots, le corps de Roman. Le garçon est de fait indissociable du

20 Gérard Pommier, *Naissance et renaissance de l'écriture*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 2017, p. 315.

21 *Ibid.*, p. 322.

22 *Ibid.*

jeu de la lettre ou du mot transmuté en morceau de nourriture. Dans la logique du récit, ces divers jeux réalisent la jouissance de Marina, faisant de Roman la texture où s'entendent l'amour et la dévoration.

La musique littéraire, comme on sait, opère à la manière d'une force libératrice qui n'obéit pas, ne suit pas la recette. Les divers jeux de la lettre peuvent à cet égard se comprendre en tant qu'ultime avatar de ce legs. Roman est en effet tout à la fois dévoré et sauvé. Par ces jeux sur la matière verbale, c'est aussi Roman qui joue, apparaissant puis disparaissant selon qu'on écoute le dire ou ce qui se dit. *Ravaler* peut ainsi se lire comme une sorte de jeu de cache-cache entre l'accomplissement du nom de la mère, « mariné », et celui de Saint-Laurent, « marin », l'ambivalence de Marina et l'ambiguïté du roman se superposant pleinement en ces jeux. Par ailleurs, la nourriture est encore l'occasion de métaphores culinaires, où bien sûr rôde la dévoration, mais où s'engendre aussi Roman selon le mode de composition de Marina : « Ses cheveux persil, son front feta, ses joues nougat, son nez amande » (R, 47); « Je caresse son duvet crémeux » (R, 43), etc.

Les deux derniers paragraphes de « Jusqu'au bout » proposent un dernier jeu de mots :

Le laisser rire, pédaler, profaner, vomir, penser, dessiner, éjaculer. Mort, j'avale sa chair, il rentre et reste au bercail.

Mon assiette déborde de ses bouts d'amour : boudin parfait. Je l'ai eu, l'ai aimé, l'ai câliné, l'ai fait rire, fait jouir, l'ai embrassé, l'ai dévoré tout cuit. (R, 125)

Dans le premier segment, Marina laisse vivre Roman, condition du roman, mais par une phrase dévorante, hachurée; aussi est-il, dans la phrase suivante, mort et avalé. La dernière phrase du second segment inverse la première, l'emprise de la mère entravant la liberté accordée à Roman, celle qui a permis au roman d'aller jusqu'au bout. Aussi l'enfant est-il dévoré tout « cuit », c'est-à-dire « produit » par la cuisine de l'écriture. Or, alors même qu'il est consommé en « boudin parfait », la lettre engendre une autre sonorité qui inverse le sens; Roman est effectivement « bouts d'amour : boudin parfait », de sorte qu'on entend en même temps *bouts d'imparfait*, comme si Marina, ayant rencontré sa jouissance, assumait le trou familial en tant que condition d'existence, et la scandait en un dernier jeu de mots où elle s'enferme avec « la bonne nourriture » en même temps qu'elle reconnaît que l'enfant ne peut pas la compléter.

+

Par le jeu de la lettre, Marina accomplit tout à la fois les deux versants de sa loi, pourtant antinomique, et dévore l'enfant sans pour autant être « repue ». Avalant l'enfant « trop », « boudin parfait », elle réintroduit le « trop » dans le lieu du « trou », l'enfant dans son ventre. Cette adéquation impossible entraînerait pourtant son anéantissement si, le décomplétant par la musique littéraire, elle ne le reconnaissait pas tout à la fois comme « bouts d'imparfait », comme castration, l'ambiguïté prévalant. Le boudin parfait comme bouts d'imparfait suggère qu'il s'agit là encore d'un jeu de cache-cache, l'enfant étant tout à la fois présent et absent, maintenu entre engendrement et

dévoration *jusqu'aux bouts*. Dans *Game over*, rien de tel ni aucune ambiguïté; le sang des premières menstruations forme d'abord « des phrases merveilleuses inconnues » (GO, 45). Pour autant, aucune conception ne survient; aussi, la présence « trop » du sang est-elle assimilée au frère pareillement « trop » là: « Puis après le sang toujours trop rouge, le sang trop là, comme toi. » (GO, 45) À la fin, le frère incestueux, « trop », est tué puis jeté par Anticore « dans le trou » (GO, 95) qu'elle a creusé dans une forêt, le « trop » coïncidant avec le « trou », mais justement en signant la mort d'Anticore qui se suicide aussitôt.

La mort, qui occupe tout l'horizon de *Ravaler*, n'est certes pas révoquée, mais plutôt accomplie en même temps que détournée par l'ambiguïté poétique de l'œuvre. À défaut de pouvoir se soustraire à son désir, Marina lègue à Roman la musique comme nom-du-père, lui permettant de se dérober à son étreinte. Entre « mariné » et « marin », Roman se situe comme entre deux destins. C'est de même le destin de Marina qui est en jeu, à la lettre: « Je prépare mon festin./Mon destin se trouvait en lui. » (R, 115) Marina met « du Desitin sur les fesses » (R, 81) de Roman, sorte de crème contre l'irritation provoquée par un contact prolongé de la peau avec de l'urine, voire, dans le cas de Roman et Marina, avec de la bave: « Ma langue. Mes lèvres. Ma bouche. Sur ses petites fesses raclette. Et il rit quand je trace un trait avec mes dents pour départager les portions fraîches. » (R, 70)

Plus tard justement, Marina est elle-même saisie tandis qu'elle saisit le corps du fils: « Le rire m'a saisie au moment où je saisissais dans la poêle une fesse coupée à la sauce marinara. » (R, 98) Dans la fesse coupée à la sauce marinara, c'est le nom de Marina, par assonance, qui s'entend. Et de la sorte, la bouchée, en cette fesse avalée pétrie de Desitin, véritable baptême de l'indigestion, provoque, par le festin du corps du fils, l'entrée de Marina dans son destin. Si « marinement » était ce nom d'une vie exclusivement heureuse avec Saint-Laurent, « marinara » est celui qui énonce le plus complètement la jouissance de l'œuvre, à savoir cette ambiguïté qui est à la poétique du roman ce que l'ambivalence est à la maternité de Roman, et qui seules permettent à l'œuvre d'aller jusqu'au bout. Roman et le roman, corps de jouissance d'une maternité gigogne, ne sont possibles que d'être constamment engendrés, constamment dévorés.

Bien que dans l'épilogue, « Cicatrice », la narratrice révèle ne pas s'appeler Marina, il apparaît clair qu'au travers de son récit elle est parvenue à symboliser les morceaux déliés, indigestes, de son histoire. Aussi la narratrice, parallèlement à Marina qui naît d'être enceinte, ressaisit-elle par le concours de cette maternité littéraire de Roman quelque chose de sa propre histoire. Au terme de l'œuvre, la jouissance mise à jour, comme enfin nommée, se renverse justement sur la narratrice, et désigne son corps propre comme objet de la pulsion, signant la possibilité d'une digestion de sa condition :

Je règle la question : je tranche et je mange. Ma poêle me reçoit en lambeaux. Ma réalité intérieure. Mon plaisir pervers. Je mets en boucle la chanson de Black Heart Procession *Not just words*. Je m'aime rôtie à la ciboulette. En bouillie avec des fèves jaunes. En purée avec du navet et des épinards. Grillée sur le barbecue en côtelette. En croûtons dans la salade. Je vais finir, en finir, toute nue, crue à vomir mon gâchis

ridicule. Moi : flaque urinaire ou ombre sanguinolente. Couper, manger, vomir, manger. Jusqu'à une griffe pleine de pattes de grenouilles. Jusqu'à l'ultime entaille. L'unique. Ma folie. Toutes les autres coupures, égratignures en vue de la funeste. L'incontournable : je m'ouvre. Sans ratures, sans ratés. Couteau semi-automatique. Derniers jets. Je signe ma propre césarienne. (R, 129)

Il convient souvent, lisant Rondeau, de s'attacher à la phrase la plus obscure. Ici, la griffe pleine de pattes de grenouilles, comme une signature pleine de pattes de mouches, convoque une scène préalable, elle-même hermétique :

À un moment précis, après des abus nocifs, j'étais incapable de continuer. Je craquais. Ce fait me ramenait au pied du fossé plein de moustiques : intruse démasquée. Signe indéniable. Je ne pouvais plus régler par chèque. Ma main tremblait trop. Je confondais le mois et l'année. Je commettais des erreurs entre le montant en chiffres et sa transcription en lettres. Je signalais si mal et si petit qu'on pensait que je ne m'appelais plus. (R, 91)

Tandis que le roman ne s'est révélé possible que par le concours d'une poétique ambiguë, la maternité, quant à elle, ne s'est maintenue que de reconnaître l'ambivalence comme loi. « *Marinara* » survient à cet égard aussi bien pour nommer la poétique de la narratrice que sa jouissance. Au travers du récit de Marina, la narratrice se nomme de nouveau, et signe son indigestion, le roman comme corps de digestion. Son propre corps est chaque fois l'objet d'un faire, d'une cuisson ou d'une mise en forme par lesquelles se ressaisit dans la cuisine de l'écriture l'anatomie douloureusement blessée. Se mangeant nue, elle accepte justement la condition de son corps : « Ma maladie que je reconnais enfin. » (R, 127) La circularité de la jouissance mise à jour fait retour sur son corps, dans la répétition des verbes à l'infinitif – manger, vomir, manger. L'ambiguïté de la dernière phrase est de fait totale, logée qu'elle est dans cet aller-retour entre manger et vomir, entre la vie et la mort. Signant sa propre césarienne, la narratrice se met tout à la fois au monde et à mort, selon qu'étant parvenue à nommer sa jouissance, elle signe sa renaissance, ou que se mettant à mort et renonçant à son emprise, le signant comme testament, elle met le roman au monde.



# L'ETHOS ARCHITECTURAL DE SAINT-DENYS GARNEAU

+ + +

OLIVIER SÉGUIN-BRAULT

Université du Québec à Rimouski/Centre d'études supérieures de la Renaissance

Il est une facette d'Hector de Saint-Denys Garneau que les commentateurs de son œuvre ont peu documentée : celle du poète-architecte<sup>1</sup>. Le journal et la correspondance de l'écrivain, considérablement augmentée par les lettres inédites récemment colligées par Michel Biron<sup>2</sup>, révèlent un intérêt pour l'architecture dont l'étendue est perceptible jusque dans les toiles et les croquis qui nous sont parvenus<sup>3</sup>. Les observations du poète sur l'architecture domestique et religieuse du Canada français, un domaine au sujet duquel il s'imagine même donner des conférences<sup>4</sup>, témoignent d'une pensée architecturale et d'une intuition pour les qualités du patrimoine inédites dans le Québec des années 1930. Son entreprise de documentation et de description des édifices patrimoniaux, appuyée de quelques croquis, évoque même à bien des égards la démarche ethnographique amorcée par Marius Barbeau à la même époque<sup>5</sup>. L'architecture constitue de ce fait un angle de lecture privilégié pour l'exégèse de l'œuvre de Saint-Denys Garneau qui permet non seulement de faire pont entre ses écrits, mais également entre les hypothèses formulées par la critique garnélienne<sup>6</sup>.

---

1 Je tiens à remercier chaleureusement Michel Biron pour son aide précieuse et sa relecture attentive.

2 Hector de Saint-Denys Garneau, *De Saint-Denys Garneau. Lettres*, édition préparée, présentée et annotée par Michel Biron, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2020, 918 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *L* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

3 Pour un survol des toiles de Saint-Denys Garneau, voir notamment la sélection préparée par France Gascon dans *L'univers de Saint-Denys Garneau : le peintre, le critique*, Montréal/Joliette, Boréal/Musée d'art de Joliette, 2001, 108 p.

4 « Je travaille à me documenter sur l'architecture grecque, latine, romane et gothique. Je ferai probablement des conférences là-dessus l'an prochain "si la noire tombe n'a pas ouvert toutefois son gouffre béant sous mes pieds débiles et chancelants déjà quoique jeunes!" Ce travail m'intéresse fort », écrit-il à Françoise Charest dans une lettre de mars 1930 (*L*, 102).

5 Sur cette question, voir Marius Barbeau, « Notre ancienne architecture », *Revue du Québec industriel*, vol. V, n° 2, 1940 ; « Types de maisons canadiennes », *Le Canada français*, vol. XXIX, 1941 ; et *Maîtres artisans de chez nous*, Montréal, Éditions du Zodiaque, coll. « Du Zodiaque deuxième », 1942, 220 p.

6 Voir notamment Yvon Rivard, « L'héritage de la pauvreté », *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2006, p. 130-141 ; et Frédérique Bernier, *La voix et l'os. Imaginaire de l'ascèse chez Saint-Denys Garneau et Samuel Beckett*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2010, 256 p.

C'est avant tout par les livres et la visite de bâtiments patrimoniaux que Saint-Denys Garneau est introduit au domaine de l'architecture savante. Au printemps 1930, il signale à ses correspondants l'amorce d'un travail de documentation sur l'histoire de l'architecture :

Je dois recevoir samedi, c'est-à-dire que ma sœur doit aller chercher à la bibliothèque municipale une dizaine de volumes traitant des architectures dont je vous ai parlé; ils occuperont utilement mon temps et je vous en enverrai des nouvelles<sup>7</sup>.

Je travaille cependant à quelque chose de plus sérieux. Je suis en train de me renseigner sur l'architecture, l'architecture romane en particulier<sup>8</sup>.

La lecture des *Cathédrales de France* d'Auguste Rodin<sup>9</sup>, un ouvrage de référence où il se familiarise avec une théorie symboliste de l'ornement classique, s'avérera particulièrement formatrice. La définition que donne Garneau de la notion d'architecture est d'ailleurs empreinte des principes mis de l'avant par Rodin : « Architecture : ce qui suppose une interdépendance de ces points d'attraction, de ces lieux géométriques, une espèce d'équivalence subtile de ces lieux que différencie surtout la lumière, la hiérarchie<sup>10</sup>... » Ses connaissances seront alimentées par plusieurs rencontres, à commencer par celle de Robert Élie, fidèle correspondant et ami de longue date qui occupera la direction de la revue *Architecture, Bâtiment, Construction* de 1946 à 1948<sup>11</sup>. En 1932, Garneau fait également la connaissance de Gordon A. Neilson, disciple du grand architecte Ramsay Traquair et spécialiste des églises canadiennes-françaises<sup>12</sup>. La même année, il séjourne chez les peintres Marjorie Smith et Jean Palardy, qui accompagneront Marius Barbeau quelques années plus tard lors de ses enquêtes de terrain dans le comté de Charlevoix et qui élèveront leur voix en faveur de la préservation de l'héritage culturel de la région<sup>13</sup>. À ces amitiés s'ajoute la découverte de l'architecte français Dom Bellot, dont les idées eurent une certaine influence sur l'architecture religieuse au Canada français<sup>14</sup>. Ces rencontres ont pu jouer le rôle de

7 « À Françoise Charest [Westmount, fin mars 1930] » (*L*, 102).

8 « Au père Lucien Hardy. Westmount, ce lundi, 31 mars [1930] » (*L*, 109).

9 L'ouvrage est cité dans la lettre à Maurice Hébert du 29 avril 1935 (*L*, 429).

10 « À Robert Élie [12 avril 1939] » (*L*, 773).

11 Robert Élie en est également un contributeur assidu. Il y publie notamment des articles sur la préfabrication, l'architecture française, le problème du logement et Le Corbusier.

12 Quatre articles corédigés par Gordon Neilson et Ramsay Traquair méritent d'être soulignés : *The Old Presbytery at Batiscan, Quebec*, Montréal, McGill University Publications, coll. « Art & architecture », n° 36, 1933, 11 p. ; *The Old Church of St. Charles de Lachenaie*, Montréal, McGill University Publications, coll. « Art & architecture », n° 38, 1934, 6 p. ; *The Old Church of St. Etienne de Beaumont*, Montréal, McGill University Publications, coll. « Art & architecture », n° 39, 1937 [1936], 8 p. ; « The architectural history of the Ursuline monastery, Quebec », *Journal of the Royal Institute of British Architects*, vol. XLIV, n° 3, 1937, p. 3-15.

13 On doit à Jean Palardy, lui-même collectionneur de meubles anciens comme Marius Barbeau, un ouvrage important : *Les meubles anciens du Canada français*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1963, 401 p. ; souvent réédité jusqu'à la publication de la « Bible » des meubles anciens donnée par Michel Lessard en 1999 : *Meubles anciens du Québec : au carrefour de trois cultures* (Montréal, Éditions de l'Homme, 543 p.).

14 Paul Bellot a participé à la conception de plusieurs édifices religieux, dont la basilique de l'oratoire Saint-Joseph et l'abbaye de Saint-Benoît-du-Lac. Le 15 mars 1934, Saint-Denys Garneau assiste à la conférence

catalyseur d'un champ d'intérêt cultivé par la suite en dilettante durant de nombreuses années.

Dans ses écrits émaillés de références au patrimoine canadien-français, Garneau développe toutefois une vision très personnelle de l'architecture, soumise à un effort d'extériorisation qui participe de l'« exigence éthique » remarquée par Pierre Nepveu<sup>15</sup>. Sa posture vis-à-vis de l'espace architecturé est fondée sur une éthique architecturale qui récuse l'art décoratif et l'ostentation bourgeoise. Cette démarche, établie sur la recherche d'authenticité et la valorisation d'un dépouillement ornemental, se joue à la fois sur les plans matériel et ontologique : « Authentique veut dire inaliénable, incorruptible. Qu'est-ce en nous qui est tel ? [...] Chez moi ? À peu près rien<sup>16</sup>. » Trois moments de sa production épistolaire témoignent plus particulièrement de la rhétorique architecturale et de l'esthétique de l'habitation légère privilégiées par Garneau : la description du village de Sainte-Catherine (1929), le voyage à l'île d'Orléans (1935) et la visite de la cathédrale de Chartres (1937).

## ESQUISSE DE SAINTE-CATHERINE

Dans une longue description topographique du village de Sainte-Catherine destinée aux mémoires dont le jeune écrivain se propose d'entreprendre la rédaction à la suite de sa lecture des *Mémoires d'outre-tombe*<sup>17</sup>, Garneau se remémore les « souvenirs charmants de ce que fut la vieille campagne canadienne-française [...] qui disparaît peu à peu avec les derniers bons vieux qui meurent, et qui est remplacée en même temps par le terrible "Progrès"<sup>18</sup> ». Nostalgique du décor pittoresque de la maison rurale et de ses dépendances, témoins privilégiés du mode de vie humble de l'habitant canadien-français, il célèbre une typologie architecturale menacée par l'essor d'une nouvelle bourgeoisie et par la progression immodérée des « villes tentaculaires<sup>19</sup> » : « Malgré cette malheureuse tendance à "s'embourgeoiser", il y a encore de vieilles maisons et de bonnes vieilles gens qui ont un cachet qui sent le vieux, le bon vieux temps, les vieilles coutumes, et les vieilles mœurs. » (L, 599) Sa sympathie pour la petite église de campagne et pour l'artisanerie régionale<sup>20</sup> va de pair avec une critique des constructions modernes qui défigurent le paysage architectural

---

du moine bénédictin prononcée à l'invitation de l'Institut scientifique franco-canadien et en rédige un compte rendu pour *La Relève*. Sur ce sujet, on pourra consulter la lettre à Claude Hurtubise du 18 mars 1934 (L, 382-384).

15 Pierre Nepveu, « La prose du poème », *Études françaises*, vol. XX, n° 3, hiver 1984, p. 15-27.

16 Hector de Saint-Denis Garneau, *Œuvres*, édition préparée, annotée et présentée par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque des lettres québécoises », 1971, p. 543. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *O* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

17 « Westmount, ce jeudi, 21 février 1929 » (O, 597-611). Pour une description plus courte du manoir familial et du village de Sainte-Catherine datée de la même époque (4 octobre 1929), voir O, 321-325.

18 « Westmount, ce jeudi, 21 février 1929 » (O, 610).

19 L'expression, que l'on doit au poète belge Émile Verhaeren, est employée par Garneau dans une lettre à André Laurendeau du 28 décembre 1932 (L, 267).

20 À l'instar de ces « petites lampes à l'huile à la lueur pâle et tremblante » avec lesquelles « disparaissent tant de jolies choses, de "coups d'œil" pittoresques » ; « Westmount, ce jeudi, 21 février 1929 » (O, 602-603).

de Sainte-Catherine. Face aux vieilles habitations qui ont su conserver leur cachet d'ancienneté, de nouveaux bâtiments voient le jour sous l'impulsion d'un phénomène d'embourgeoisement :

Au bas de la côte [...] se trouve une vieille maison blanche avec un pignon rouge et sa porte rouge, très jolie sur le fond d'épinettes foncées et bleues. On a fait bâtir, devant elle, une autre maison, jolie aussi, mais qui n'a pas le pittoresque de l'autre avec son chemin gagné par les touffes d'herbes, ses allées de fleurs, son jardinet, son petit hangar et, tout éparpillées autour, ses poules qui picotent du grain. Hélas! il y a, juste à côté, à moins de vingt pas de là, cette affreuse bâtisse de trois étages, immense et carrée, avec ses portes étroites, ses châssis réguliers, son toit à peine incliné; cette gigantesque caisse carrée, jetée tout au bord du chemin, dans la poussière du sable fin. (O, 602)

Mais la plupart [des maisons] sont assez nouvellement construites, banales, avec des airs bourgeois ignorants, que voulez-vous, les paysans ne veulent plus être paysans: ils sont bourgeois, sachant à peine écrire, mais habillés comme des princes. (O, 599)

Au gré de ce parcours topographique, Garneau observe la disparition de l'architecture versicolore des «petits vieux jolis villages d'autrefois, avec les maisons jacassantes [sic] autour de leur église comme des poussins autour de leur mère.» (O, 322) L'ancienneté, le caractère pittoresque des habitations canadiennes-françaises qui caractérisent les vestiges d'une époque révolue («le vieux manoir [...] entouré de vieilles choses», «le vieux grand moulin banal datant de la seigneurie<sup>21</sup>») se présentent comme des valeurs garantes d'authenticité. «On regrette, on regrette!» (O, 322) s'exclame-t-il encore face à l'«affreuse église monumentale» érigée sur les ruines de la «jolie petite église du village, avec sa flèche pointue et son joli portail<sup>22</sup>». Cette attitude s'inscrit, dans toute sa dimension prosaïque, en adéquation avec la conscience éthique que décèle Pierre Nepveu dans la «prose du poème». Chez Garneau, l'architecture se rapporte à l'être au même titre que le poème, comme l'écrit Robert Melançon, est «lié à la personne du poète, sa valeur proc[édant] de la qualité d'être de son auteur<sup>23</sup>». L'examen critique formulé par Garneau après la parution de *Regards et jeux dans l'espace*<sup>24</sup> témoigne de cette exigence éthique qui détermine son rapport à l'œuvre poétique, et plus largement encore au domaine artistique.

Dans un court texte intitulé «La vie moderne», Saint-Denys Garneau déploie une virulente critique contre le primat de l'ornement. L'écrivain y dénonce la valeur accordée à la décoration, notamment dans l'enseignement des arts: «Tous les bois sont peints de nos jours, tous les murs tapissés, tous les étains argentés. [...] Tout est standardisé. Ta maison vaut mon foyer: ils sont semblables. Toutes les femmes

21 «Au père Henri d'Auteuil [Sainte-Catherine, 24 juillet 1931]» (L, 209).

22 «Westmount, ce jeudi, 21 février 1929» (O, 598).

23 Robert Melançon, «Poésie et vérité», *Études françaises*, vol. XLVIII, n° 2, 2012, p. 14.

24 «La première partie de mon livre n'a en moi aucune réalité véritable», écrit-il dans «Mardi gras 1938» (O, 557).

ont le même fard, toutes les lèvres sont du même rouge<sup>25</sup>.» L'esprit de dénuement valorisé par Garneau fait écho, en substance, au «crime de l'ornement» dénoncé par Adolf Loos à la même époque. Pour l'architecte viennois, le mythe de l'ornement moderne constitue une construction factice, dénuée de toute connexion avec l'ordre du monde, devant laquelle il privilégie un retour à l'ornement classique :

L'ornement, nous l'avons surmonté, nous sommes parvenus au stade du dépouillement<sup>26</sup>.

Comme l'ornement n'est plus lié organiquement à notre culture, il n'est plus non plus l'expression de celle-ci. L'ornement créé actuellement n'a pas de rapport avec nous, n'a pas de connexions humaines en général, pas de rapport avec l'ordre du monde. [...] L'ornement moderne n'a ni parents ni descendance, il n'a ni passé ni avenir<sup>27</sup>.

Dans le même sens, la charge portée par Garneau contre l'ostentation architecturale des nouvelles constructions de Sainte-Catherine s'inscrit dans une recherche de vérité et d'authenticité. L'esthétique valorisée par Garneau répond en effet à un impératif d'extériorisation et à une exploration d'ordre ontologique qui, nourrie par la pensée religieuse, vise à parvenir à l'essentiel : «je suis à la recherche de ma simplicité<sup>28</sup>» dit-il, afin d'«être soi-même avec simplicité pour être plus que soi-même<sup>29</sup>». La petite maison de Moïse Robitaille, l'homme à tout faire de la famille Garneau, typique de l'habitation d'un «vieux paysan canadien, sans manières de bourgeois<sup>30</sup>», correspond pleinement à l'idéal de dépouillement que l'écrivain perçoit dans le patrimoine domestique de Sainte-Catherine. Dans la topographie dressée par ce dernier, les maisons du village, dénuées de tout *pathos* architectural, rappellent même à quelques reprises les traits de leur propriétaire, à l'instar d'une vieille bâtisse qui se confond avec son occupante «toute crayonnée de rides» (O, 601), aux joues affaissées comme les cheminées et au dos courbé comme le toit. Le parallèle anthropomorphique établi entre le logis et son habitant participe de cette conscience éthique qui invite à observer dans l'architecture domestique la correspondance étymologique et conceptuelle entre *habitus* (la manière de se rapporter au monde) et *habitere* (la façon d'habiter le monde).

Une autre esquisse rédigée quelques années plus tard à Saint-Zotique rend compte de la dimension éthique de l'espace garnélien. Le poète y observe une parfaite adéquation entre le paysage rural, les maisons d'époque et les habitants du village, une symbiose anéantie par le défilement des voitures sur la «route de luxe» qui fracture le paysage. L'esthétique de l'habitation précaire fait ici écho aux principes valorisés par Garneau dans la description du village de Sainte-Catherine :

25 «La vie moderne» (O, 233). On pourra voir, sur ce point, «À propos de beaux-arts» (O, 421).

26 Adolf Loos, *Ornement et crime, et autres textes*, traduit de l'allemand et présenté par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Payot et Rivages, coll. «Rivages poche. Petite bibliothèque», 2003, p. 61.

27 *Ibid.*, p. 66.

28 «À André Laurendeau [Montréal et Sainte-Catherine, avril-juin 1936]» (L, 524).

29 «À André Laurendeau [Sainte-Catherine, fin août 1936]» (L, 554).

30 «Westmount, ce jeudi, 21 février 1929» (O, 604).

De ce côté-ci, de ce côté-là, des maisons, médiocres ou pauvres, elles enracinées, faisant corps, elles, avec le paysage, avec leurs caves creusées dans le sol. Le paysage fait corps avec les maisons, dans le cœur, dans l'esprit, dans l'imagination, jusque dans la chair de ceux qui les habitent. L'habitude des pieds qui font cinquante pas du seuil à l'écurie; on met vingt minutes en voiture jusqu'à l'église. [...] Ainsi tout est relié, du centre de la maison jusqu'au bout de l'horizon d'où l'on voit venir le vent [...]. Sur le bord de la grand'route, un peu retirée, dans son petit champ d'herbe courte qu'a toute broutée la vache, la maison vieille, délabrée, qui penche un peu. Son pignon, son toit en corniche, ses murs depuis longtemps dépeints, faits de troncs équarris superposés, entre lesquels un reste de ciment s'effrite; la porte sale; les fenêtres rapiécées en carton. Une manière de perron en planches disjointes d'où descendent deux marches branlantes. À droite une grange toute cantée qui attend son coup de grâce d'un grand coup de nord-est<sup>31</sup>.

La maison délabrée où vit une vieille dame, parmi « quelque vieux rouet, quelques vieilles planches et une antique valise pleine à demi d'anciens habits, [...] un vieux poêle, un vieux lit » (*O*, 377-378), réitère la correspondance entre *habitus* et *habitere*. La mort de cette dame sans héritiers, fauchée par une voiture, prélude à la destruction d'une manière d'être dénuée des artifices de « la vie moderne [...] très fardée, très décorée<sup>32</sup> ». Avec elle disparaît l'idéal du mode de vie paysan et du naturel des mœurs de campagne, la « vraie vie », dont les dernières traces sont toujours observables dans les campagnes, là « où la civilisation moderne ne l'a pas encore détériorée » (*O*, 232).

Garneau, observant l'annihilation en marche à travers les premiers signes d'« embourgeoisement » des villages de Sainte-Catherine et de Saint-Zotique, recourt à l'opposition dialectique entre la ville « sépulcrale » et la nature « pleine de sève<sup>33</sup> ». La critique de l'environnement urbain se cristallise dans la dichotomie entre l'architecture pétrifiée des villes où « l'homme [rentre] dormir dans son tombeau » (*L*, 271) et l'architecture souriante des villages de campagne où le feu vestalien brûle toujours dans l'âtre: « L'homme fatigué rentre le soir à son foyer. Le feu l'y attend pour le réchauffer. Le feu est visible et on le connaît; on sait comment l'allumer et comment l'éteindre. » (*L*, 272) Dans les villes, où les maisons fermées qui se massent en un corps lugubre forment un décor funèbre, l'espace intérieur se reflète au-dehors:

Ah! mes chers, je me sens une haine inextinguible, une manière de sainte colère contre ces tombeaux qu'on nomme les villes. Avez-vous déjà vu la ville endormie? Je ne connais rien de si lugubre; c'est une véritable cité des sépulcres. Tout est figé dans une attitude de mort. [...] Les maisons se dressent, face à face, se regardant de leurs yeux vides, les maisons trop hautes. Il n'y a rien dans les maisons, il n'y a pas le ronflement et la lueur du feu dans le poêle. [...] On retourne au dehors à travers les corridors vides, roides, où la vie de l'homme ne laisse pas sa trace, mais

31 « Saint-Zotique » (*O*, 376-377).

32 « La vie moderne » (*O*, 233).

33 « À Jean Le Moyne [Sainte-Catherine, 30 décembre 1932] » (*L*, 272).

qui sont faits pour qu'on y passe, pour que tous, n'importe qui, les traverse, qu'il n'y revienne pas ou qu'il y revienne; le silence se referme vite sur le bruit solitaire de notre pas. [...] Les yeux remontent les fenêtres des maisons comme les échelons d'un escalier, et l'on se dit: « Est-il possible que là, derrière ces façades éternellement pareilles et identiques, derrière ces carapaces pétrifiées, des êtres vivent la vie qui est la sève de la nature<sup>34</sup>? » (*L*, 270-271)

Cette critique de l'environnement urbain contre nature signale la préférence de Garneau pour l'esprit architectural qui prévaut dans les campagnes canadiennes-françaises: une architecture vivante, poreuse et symbiotique.

## LE TOUR DE L'ÎLE

Lors d'un voyage effectué en juillet 1935 en compagnie des frères Élie, Garneau arpente le patrimoine religieux de l'île d'Orléans où il découvre une architecture qui contraste avec les « boursouflures auxquelles les yeux des citadins sont habitués<sup>35</sup> ». Dans le rapport détaillé qu'il en fait à Claude Hurtubise et à Jean Le Moyne, agrémenté de quelques dessins, il souligne la perfection des vestiges du Régime français, dénués de la surcharge ornementale qui caractérise les constructions modernes:

Quant aux maisons plus récentes, on les sent faites selon une formule: elles sont mortes. C'est ce qui a permis aux nouvelles constructions en boîtes d'allumettes, plus faciles et moins dispendieuses, de les supplanter si facilement. D'ailleurs, elles ne possèdent ni la finesse, ni l'équilibre, ni l'élan des autres, ni cet aspect particulier qui donnait à chacun comme une physionomie personnelle. Partout sur l'île d'Orléans et sur la Côte Nord (je ne connais pas la Côte Sud), c'est une fête pour les yeux, un charme continu que ces belles maisons, qui sont comme des sourires dispersés dans la grave nature. (*L*, 456)

Le jeune poète visite notamment l'église de Sainte-Famille, construite vers 1743-1747, et l'église de Saint-Pierre, la plus ancienne du Québec, érigée dans le premier quart du xviii<sup>e</sup> siècle. Comme le remarque Garneau, l'un des traits distinctifs de ces sanctuaires réside dans la grande simplicité empruntée au modèle domestique:

Partout un ordre et un équilibre qui fait regretter, combien! ces heureuses époques. L'extérieur des églises, adaptation de l'architecture des maisons, est d'une parfaite élégance dans sa simplicité: pignon très haut et fine flèche. Le transept dans le même style. À Sainte-Famille, deux simples tours carrées surmontées de fins clochetons. [...] Les autels aussi sont merveilleusement sculptés. Et toutes les boiseries, panneaux des murs ou de la voûte, sont d'une grande finesse, et si dénués de prétention. [...] Nous avons remarqué des différences entre les époques. Les toutes

34 Voir, sur le même sujet, la lettre à André Laurendeau du 28 décembre 1932 (*L*, 265-267).

35 « À Jean Le Moyne [Montréal, 24 juillet 1935] » (*L*, 456).

premières églises sont moins parfaites; l'ornementation comporte des boursoufflures qui semblent d'importation, et des gaucheries. Les plus récentes, de la fin du siècle dernier et du début de celui-ci, bâties selon la même formule quant à l'équilibre général, sont alourdies de plâtrages enflés<sup>36</sup>.

Comme tu sais, c'est au Canada seulement que le Français créa un style original d'églises de campagne. D'abord, pour satisfaire aux exigences du climat, le charpentier et le menuisier inventèrent notre maison à pignon haut, d'une forme si élégante et qui semble répondre à la flèche des épinettes: d'ailleurs les épinettes ne sont-elles pas des arbres adaptés au climat, faits pour que sur eux glisse la neige. Et puis l'autre toit, plus large, et je crois plus récent, avec sa corniche courbée et qui rappelle le rythme des sapins. [...] À partir de là, de la maison, les menuisiers ont conçu l'église canadienne. Ils ne savaient bâtir que la maison et ils ont bâti l'église comme une grande maison. Le même toit en pignon, continué maintenant par la fine flèche. La porte en plein-cintre, ainsi que les fenêtres; un œil de bouc. [...] Je me demande par où la mort, la niaiserie, la lourdeur, l'emphase, la parade horrible que nous voyons s'est introduite dans ce peuple qui semblait si gardé, étant établi sur une force si simple et si intérieure<sup>37</sup>.

En dépit de quelques «gaucheries», les petites églises de campagne constituent pour Garneau un «admirable enseignement de goût, de simplicité et de discrétion<sup>38</sup>». La délicatesse et la finesse de leur architecture, de leur façade et de leur décoration suggèrent même, à travers la description qu'il en fait, une similitude avec le temple gréco-latin. La période de construction des plus anciens monuments de l'île d'Orléans correspond en outre à un «primitivisme architectural». Le xviii<sup>e</sup> siècle constitue une période d'expérimentation et d'adaptation des modes de construction à l'environnement et aux rigueurs climatiques du territoire. Les églises paroissiales érigées à cette époque témoignent donc d'une tradition naissante et de l'émergence d'une subjectivité architecturale issue d'une nouvelle grammaire qui récuse les importations européennes et pose les balises d'un vernaculaire canadien-français caractérisé par une «simplicité très élevée<sup>39</sup>», perceptible dans l'analogie entre la maison et l'église de campagne. Dans le sanctuaire construit sur le modèle de l'habitation du Régime français «[règne] partout une mesure, un équilibre qui font signe d'un goût exquis et très sûr» (*L*, 456) qui contraste avec la décadence des périodes postérieures. Les édifices religieux construits à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle et au xix<sup>e</sup> siècle se signalent par un regain de l'ostentation ornementale: «[dans ces monastères] on sent quelque chose d'importé, un amour du faste, qui prend des formes un peu pompeuses» (*L*, 456), et «nous voyons de larges torsades de plâtre, des rondeurs, des lourdeurs: du surajouté au lieu du parfait» (*L*, 456). Dans l'intermède, l'architecture du xviii<sup>e</sup> siècle, fondée

36 «À Claude Hurtubise [Montréal, 24 juillet 1935]» (*L*, 451-453).

37 «À Jean Le Moyne [Montréal, 24 juillet 1935]» (*L*, 454-457).

38 «À Claude Hurtubise [Montréal, 24 juillet 1935]» (*L*, 453).

39 «À Jean Le Moyne [Montréal, 24 juillet 1935]» (*L*, 456).

sur des principes d'harmonie, d'équilibre et de dépouillement, correspond pleinement à l'esthétique valorisée par Garneau.

Cette rhétorique architecturale s'exprime aussi dans la typologie des *meeting houses* introduites à la même époque par les loyalistes installés dans les actuelles provinces atlantiques. Ces églises de bois, construites dans la tradition puritaine qui rejette toute marque d'ostentation, empruntent encore davantage aux modes de construction domestique, comme en témoigne l'église de Barrington, en Nouvelle-Écosse. Les mêmes principes de construction que ceux employés pour ces « églises-maisons », qui brouillent les repères entre architecture domestique et sacrée et récusent le *pathos* architectural traditionnellement associé aux lieux de culte, guident donc l'édification des premières églises de l'île d'Orléans. Le caractère hétérogène et l'absence de fard ornemental des constructions de cette période participent *in fine* d'un « prosaïsme architectural » qui trouve écho dans le prosaïsme de la poésie garnélienne.

L'intuition de Saint-Denys Garneau pour la qualité des constructions de l'île d'Orléans et du village de Sainte-Catherine anticipe le développement d'une conscience patrimoniale dans les milieux intellectuel et politique au Québec. Il faut attendre les années 1960-1970 pour voir l'émergence des premières études d'ensemble sur l'architecture et l'artisanat canadiens-français, de même que les premières revendications pour la préservation du patrimoine, sous l'impulsion des travaux fondateurs de Michel Lessard et de Phyllis Lambert. Les commentaires de Garneau sur l'architecture ne sont d'ailleurs pas étrangers à la pensée d'un John Ruskin, précurseur des politiques de protection du patrimoine bâti en Angleterre, qui partageait une vision similaire. « L'église n'a nul besoin de splendeurs visibles; sa force est indépendante de celles-ci, sa pureté dans une certaine mesure leur est opposée. La simplicité du sanctuaire pastoral est plus séduisante que la majesté du temple des villes<sup>40</sup> », écrit-il par exemple dans *Les sept lampes de l'architecture*. On doit en l'occurrence à Ruskin d'avoir tissé un lien entre l'architecture domestique et le « caractère national », qui aurait sans doute séduit Garneau s'il en eût fréquenté les ouvrages.

La pensée architecturale de Garneau repose, comme chez Ruskin, sur un jugement moral porté contre le progrès de la modernité, mais encore contre l'art contemporain qu'il conçoit, avec Dom Bellot, comme le « reflet d'une société de plus en plus matérialiste » (O, 243). Se lit aussi en filigrane l'idéal d'une renaissance spirituelle à laquelle entendait participer *La Relève* et que ce même Bellot appelait à mettre en œuvre dans sa conférence sur l'art spiritualiste. Comme l'écrit Garneau dans le compte rendu de cette conférence destiné à *La Relève* : « Cette réforme, c'est dans le sens de l'esprit qu'elle doit se faire, [...] afin que soit rétabli l'équilibre supérieur qu'ont illustré les Égyptiens, les Grecs, et le Moyen Âge. » (O, 243) Face à la décadence architecturale dont il observe le progrès dans les campagnes canadiennes-françaises, elle-même symptomatique de la corruption morale et sociale du monde moderne, le poète prône une orientation antimatérialiste et un retour à l'essence de l'architecture romane :

---

40 John Ruskin, *Les sept lampes de l'architecture* [1849], traduit de l'anglais par George Elwall, Paris, Klincksieck, coll. « L'esprit et les formes », 2008, p. 18.

Nous en sommes bien à une décadence, qui n'est pas d'ailleurs sans comporter des œuvres intéressantes. Retour à la spiritualité esthétique ? À une certaine spiritualité, oui, faite de dépouillement, d'ascèse, de rigueur. [...] Il faudrait un grand retour général à la simplicité, j'allais dire à l'ignorance. Rodin dit au sujet de l'art grec et des cathédrales que le peuple ne comprend plus les chefs-d'œuvre « parce qu'il a perdu le sens de leur simplicité<sup>41</sup> ».

La vision adoptée par Garneau et nourrie des idées dom-bellotistes sur l'art religieux est largement redevable à l'idéal de simplicité et à la conception classique de l'architecture promue par le moine-architecte. Cet esprit, conforme à l'aspect « antimoderne » de l'esthétique garnélienne dont Antoine Boisclair a tracé les contours dans *L'École du regard*<sup>42</sup>, n'est toutefois pas propre à Garneau. Dans la décennie qui suit la crise boursière de 1929, marquée par une profonde remise en question de l'économie de marché et de l'ordre politique, le rejet de l'environnement urbain et l'apologie de la campagne récupèrent certaines idées qui traversent le discours social. L'idéologie dominante de l'époque associe en effet volontiers la ville à la crise et considère la décadence morale qui y règne comme l'une des principales causes de cette dernière<sup>43</sup>. C'est d'ailleurs en des termes similaires à ceux de Garneau que la peintre Marjorie Smith se remémore le charme des habitations de Baie-Saint-Paul et des traditions locales dont elle fut témoin durant les années 1930, à l'époque de sa rencontre avec Marius Barbeau :

Je me souviens bien du frisson de plaisir que j'ai ressenti la première fois que nous sommes entrés dans l'un de ces intérieurs. Que des personnes aussi simples et sans instruction puissent avoir un goût si pur et parfait pour des objets décoratifs a été une révélation pour moi, d'autant plus surprenante compte tenu de leurs ressources extrêmement limitées. [...] Des années plus tard, c'était une source de grande tristesse de voir que la prospérité croissante et le contact avec le « monde moderne » les poussaient à abandonner ces anciennes méthodes. En à peine plus d'une décennie, bon nombre des traditions d'antan, dans toute leur beauté et leur simplicité, avaient subi les assauts de la radio, de la télévision et de l'automobile, et ont été remplacées par ce que le design moderne avait de pire à offrir<sup>44</sup>.

La sensibilité de Garneau et de Smith pour l'héritage culturel régional en fait certainement des précurseurs d'un esprit de conservation patrimoniale, à une époque charnière dans l'histoire du Québec que l'on a pu qualifier de « première Révolution

41 « À Maurice Hébert [29 avril 1935] » (L, 429).

42 Antoine Boisclair, *L'École du regard. Poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2009, 426 p.

43 Sur cette question, on pourra lire Fernand Dumont, « Les années trente : la première Révolution tranquille », Fernand Dumont, Jean Hamelin et Jean-Paul Montminy (dir.), *Idéologies au Canada français*, t. III : 1930-1939, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Histoire et sociologie de la culture », 1978, p. 24-46 ; Gilles Marcotte, « Les années trente : de monseigneur Camille à *La Relève* », *Voix et Images*, vol. V, n° 3, printemps 1980, p. 515-524 ; et Geneviève Lafrance, « Saint-Denys Garneau et le don épistolaire. La lettre du 30 décembre 1932 », *Voix et Images*, vol. XXIII, n° 1, automne 1997, p. 119-134.

44 Marjorie Smith, *Charlevoix County, 1930*, Manotick, Penumbra Press, 1998, p. 18 ; je traduis.

tranquille<sup>45</sup>». La vision du premier se distingue toutefois par une démarche spirituelle, alimentée par un sentiment antibourgeois, à certains égards conforme au programme de *La Relève*.

## D'UNE CATHÉDRALE L'AUTRE

Le mépris de Garneau pour la nouvelle église de Sainte-Catherine et les constructions modernes du XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas sans rappeler l'indifférence qu'il éprouve face à Notre-Dame de Paris. En juillet 1937, au cœur d'un premier voyage désastreux sur l'Ancien Continent, l'écrivain visite la cathédrale de Chartres, sa « première joie en Europe<sup>46</sup> ». Déçu par la cathédrale parisienne (comme avant lui John Ruskin, à la suite de la restauration de Viollet-le-Duc), il découvre à Chartres une église d'une monumentalité moindre, au style composite, près de l'architecture romane sur laquelle il se documentait en 1930 et dont il souligne avant tout la luminosité :

La cathédrale ici est merveilleuse. C'est une fleur, c'est une forêt, c'est une femme. Je ne vous en parlerai pas plus longuement, mais je rapporterai des reproductions où vous pourrez voir, un peu, ce qui en est, malheureusement sans la lumière incomparable qui tombe des vitraux. J'aime beaucoup mieux cette cathédrale-ci que celle de Paris. Elle m'a pris tout de suite<sup>47</sup>.

Outre ces premières impressions, le jeune poète se fait avare de commentaires sur le monument, dont il promet tout de même des reproductions à ses correspondants. L'expérience analogue de Joris-Karl Huysmans à Chartres, un écrivain avec lequel Garneau est familier<sup>48</sup>, permet toutefois d'éclairer sa préférence pour le modèle chartrain. Dans une lettre de 1893, Huysmans témoigne de son enthousiasme pour la cathédrale de Chartres en des termes similaires à ceux employés par Garneau :

Ici rien de neuf – sinon que j'ai découvert la plus exquise cathédrale du Moyen Âge qui soit, à Chartres, une église, blonde, maigre, à yeux bleus. Le dernier effort du gothique, se décharnant, ne voulant plus ni chair, ni os, voulant s'éthériser, filer en âme au ciel. Une merveille, avec sa couleur blonde de pierre, ses anciens vitraux où d'étranges figures se détachent sur des fonds de saphir<sup>49</sup>.

45 Cette expression est empruntée à Fernand Dumont dans « Les années trente : la première Révolution tranquille ».

46 « À François Rinfret [Chartres, 19 juillet 1937] » (*L*, 631).

47 « À ses parents [Chartres,] dimanche 18 juillet 1937 » (*L*, 629). Voir également la lettre à Anne Hébert du 18 juillet 1937 (*L*, 630), de même que les lettres à Robert Élie et à Claude Hurtubise du 19 juillet 1937 (*L*, 630 et 631). Yvon Rivard a par ailleurs rapproché l'expérience de Garneau à Chartres de celle de Gabrielle Roy, dans « L'héritage de la pauvreté », p. 130-141.

48 Dans une lettre à Jean Le Moynes, Garneau s'identifie au héros du roman *À rebours*, le duc des Esseintes (*L*, 738).

49 Joris-Karl Huysmans, « Chronologie », *La Cathédrale*, édition présentée, établie et annotée par Dominique Millet-Gérard, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 2017, p. 514.

Le héros du roman *La Cathédrale*, Durtal, oppose lui-même cette Notre-Dame qui « vous reçoit tout de suite<sup>50</sup> » au modèle parisien, qu'il qualifie de « cadavre inerte de pierre<sup>51</sup> » aux tours « accablées par le poids des péchés, retenues par le vice de la ville au sol<sup>52</sup> ». Si Notre-Dame de Paris incarne dans sa matérialité la décadence des mœurs parisiennes, elle sera pour Garneau, comme pour le personnage de Huysmans, une « maison morte<sup>53</sup> ». Moins emphatique, la syntaxe architecturale de Notre-Dame de Chartres forme à bien des égards le pendant de la petite église de Sainte-Famille en sol français<sup>54</sup>. La rhétorique architecturale de ces sanctuaires correspond au style simple d'une « habitation nue, dépouillée de ses fastes et de ses splendeurs, [d'une] habitation sans mensonge, sans lyrisme<sup>55</sup> ». L'exigence éthique qui fonde le socle de la pensée architecturale de Garneau se cristallise donc dans une grammaire architecturale qui récuse l'ostentation et dans le refus d'une sacralisation de la monumentalité.

## DU REGARD AU JEU DANS L'ESPACE

Le regard et le jeu, notions centrales de la poésie garnélienne qui problématisent l'habitation de l'espace, peuvent ultimement guider la restitution de sa pensée architecturale. Comme le souligne le philosophe de l'architecture Benoît Goetz : « L'espace est jeu. Ne serait-ce qu'en un sens mécanique, il faut de la place pour jouer, et "il y a du jeu" quand il y a de l'espace entre les choses<sup>56</sup>. » À l'image de l'enfant du poème « Le jeu<sup>57</sup> » qui bâtit un village en déplaçant des cubes de bois, l'écrivain construit un monde architecturé par le jeu poétique en agençant et en disposant les mots dans l'espace du poème. Autrement dit, le poète « délimite une aire de jeu, y dispose et y range avec soin les pièces, à coups de déplacements, d'ajustements successifs<sup>58</sup> ». Cette spatialisation de l'enfant-poète participe d'une première habitation de l'espace, d'un *habiter poétique* fondé sur un rapport éthique à l'art qui vise à « créer par ingéniosité un espace analogue à l'Au-delà/et [à] trouver dans ce réduit matière/pour vivre et l'art<sup>59</sup> ». De façon programmatique, la pièce liminaire de *Regards et jeux dans l'espace* présente d'ailleurs le poète « sans appui<sup>60</sup> », en suspens dans l'espace<sup>61</sup>.

50 *Ibid.*, p. 121.

51 *Ibid.*, p. 120.

52 *Ibid.*, p. 181.

53 « Tout y est mort ! » s'exclame le personnage de Huysmans dans *La Cathédrale*, p. 120.

54 Félix Leclerc chantait d'ailleurs, en hommage à l'île d'Orléans : « [...] l'île, c'est comme Chartres/c'est haut et propre/avec des nefs/avec des arcs/des corridors/et des falaises ».

55 Benoît Goetz, *La dislocation. Architecture et philosophie*, préface de Jean-Luc Nancy, Paris, Verdier, 2018, p. 168.

56 *Ibid.*, p. 54 ; l'auteur souligne.

57 Hector de Saint-Denis Garneau, « Le jeu », *Regards et jeux dans l'espace*, postface, chronologie et bibliographie préparées par Réjean Beaudoin, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1993, p. 11-14.

58 Jacques Blais, « Saint-Denis Garneau et le jeu des variantes », *Études françaises*, vol. XX, n° 3, hiver 1984, p. 31.

59 Hector de Saint-Denis Garneau, « Autrefois », *Regards et jeux dans l'espace*, p. 56.

60 *Ibid.*, p. 9.

61 On pourrait rappeler les mots de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier selon qui le terme « espace » comporte en lui-même un espace mitoyen synonyme de repos : « l'unique mot ESPACE [...] clos sur lui-même par

L'absence d'appui qui résume toute sa poétique est symptomatique de l'écriture inquiète qu'il pratique et d'un mode d'habitation de l'espace (l'espace concret au même titre que l'espace du poème) résolument instable.

L'habitation de l'espace garnélien se joue aussi à travers la vision transformatrice du poète qui médiatise et reconstruit l'univers matériel par l'imagination<sup>62</sup>. Le « regard habitant » qui tente de retenir les choses qui l'entourent constitue une marque constante de l'œuvre de Garneau<sup>63</sup>. En observant le paysage d'Oka, l'écrivain parvient ainsi à reconstruire l'environnement sur un plan supérieur, en le dépouillant des éléments étrangers à son équilibre interne. Le regard transcendant du poète opère une première transformation d'où résulte l'habitation de l'espace : « [J]'élimine de ma vision du paysage tous les éléments matériels de ce paysage qui soient étrangers à cet équilibre en lui. L'équilibre ainsi que ma vision réalise est plus parfait, plus pur que celui que m'offrait le paysage. Il est plus parfait, mais non extérieur au paysage<sup>64</sup>. » Par le jeu du regard, l'espace poétique devient donc terrain de « ré-création ».

Le « regard habitant » comme mode de perception et de préhension de l'espace peut également être interprété à la lumière d'une vision prosaïque (autrement dit, d'un « regard de l'habitant »). Les nombreux projets d'aménagement et d'élevage imaginés par Garneau à Sainte-Catherine témoignent d'ailleurs de velléités paysannes. Vers 1938, il sollicite ses correspondants afin qu'ils le renseignent sur l'élevage des poules et des lapins. Il travaille à la même époque aux plantations et à l'aménagement de la propriété de son oncle, et prépare les plans d'un projet de réaménagement de la chaufferie du manoir familial, qu'il rêve de transformer en une « tour-d'y-voir » et dans laquelle il entend aménager une « bébelibliothèque<sup>65</sup> ». Quoi qu'il en soit, et bien qu'aucun de ces projets ne voit le jour, l'ambition de Garneau visant à devenir un « *gentleman-farmer*<sup>66</sup> » témoigne de la valeur qu'il accorde au travail manuel et au naturel des mœurs de campagne dans lesquelles l'écrivain trouve un objet de célébration. Au sein des habitants de Sainte-Catherine chez qui il observe une franchise bienveillante, préservée de l'enflure bourgeoise, il se reconnaît enfin « parmi » :

Je suis heureux d'habiter ce coin de terre auquel m'attachent plusieurs générations déjà. C'est véritablement ma petite patrie, car je n'ai aucune tendresse pour la ville bruyante. Je vis chez un couple de paysans authentiques, les meilleures gens du monde<sup>67</sup>.

---

la récurrence du *e* (espace), brisé pourtant par l'adjonction du *s* (espace), qui se réfléchit en trompe-l'œil phonétique (espace); avec un centre immuable – espace –, où peut se lire l'amorce de la paix ou du tombeau (– mais susceptible de faire cap de tout côté, comme on fait eau).» Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002, p. 20; l'auteur souligne.

62 Sur cette question, voir notamment Eva Kushner, « La Poétique de l'espace chez Saint-Denis Garneau », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. XLIII, n° 4, 1973, p. 540-556.

63 « [J]e retrouverai peut-être en moi l'œil intérieur qui saura retenir ces choses » (*L*, 467) écrit-il par exemple à l'un de ses correspondants. Comme le souligne par ailleurs son biographe, Garneau « peint pour "retenir" les paysages qu'il voit »; Michel Biron, *De Saint-Denis Garneau. Biographie*, Montréal, Boréal, 2015, p. 264.

64 « Surréalisme, art, esthétique » (*O*, 438).

65 « À Jean Le Moyne [Sainte-Catherine, 16 juillet 1939] » (*L*, 784).

66 Michel Biron, *De Saint-Denis Garneau*, p. 370.

67 « À François Rinfret. Sainte-Catherine, ce mercredi, 20 janvier 1932 » (*L*, 234).

Devant les paysans que j'ai rencontrés pendant que je travaillais, je n'ai pas eu besoin de plaider pour me justifier : ils m'ont reconnu ; pour eux dès l'abord, j'étais justifié, juste<sup>68</sup>.

La mécanique du regard habitant participe à la fois d'une manière d'être paysanne (*habitus*) et d'un mode d'habitation de l'espace (*habitere*), mais encore d'une posture éthique, comme « tenue spatiale », qui se joue à la fois sur les plans du dehors et du dedans.

## UNE POÉSIE FAITE CABANE

Les qualités de l'habitation légère célébrées par Garneau dans son journal et sa correspondance s'actualisent dans son œuvre poétique. *Regards et jeux dans l'espace*, on l'a dit, est un recueil très construit qui s'ouvre sur un geste architectural (« Un enfant est en train de bâtir un village<sup>69</sup> ») et qui nous mène de l'enfance à la mort. L'esthétique de l'habitation précaire valorisée par Garneau s'exprime dans la matérialité même du texte poétique. Elle se révèle notamment dans l'abandon de l'alexandrin, jugé inauthentique : « Je n'ai, moi non plus, rien contre l'alexandrin. Seulement, je le trouve large, majestueux et par là même qu'il ne me convient pas, qui n'ai rien de majestueux<sup>70</sup> ! » L'adoption d'un vers libre plus dépouillé, sans ornement, participe pleinement à la spatialisation des textes poétiques et à l'organisation visuelle du recueil<sup>71</sup>. Or, rien n'inspire moins l'image d'une construction stable et opulente, d'une « bonne maison » qui aurait valeur d'abri<sup>72</sup>, que ce recueil de vingt-huit poèmes édité à compte d'auteur ou que les formes littéraires privilégiées par Garneau, comme l'esquisse ou les fragments inachevés de romans, de contes et de mémoires qui constellent son journal. Pour Laurent Mailhot, l'architecture du *Journal* évoque d'ailleurs « une grande maison avec étages et dépendances où les esquisses occupent de petites pièces, pratiquent des ouvertures, des dégagements<sup>73</sup> ». Une autre « cabane dans le désert », pour emprunter une image forgée par Emmanuel Lévinas, permet peut-être de saisir l'essence de l'habitation prosaïque de Saint-Denis Garneau : celle du poète se retirant dans la cabane en bois rond qu'il a construite sur l'« île

68 « Rencontres. Paysans » (O, 475).

69 Hector de Saint-Denis Garneau, « Le jeu », p. 11.

70 « À André Laurendeau [Montréal et Sainte-Catherine, avril-juin 1936] » (L, 524).

71 Comme le précise Marc André Brouillette : « Le vers constitue un élément important de cette organisation [spatiale du poème] et instaure, en se regroupant avec d'autres vers et en formant diverses unités, des relations de sens dans l'espace de la page. La composition et la répartition des unités de vers participent à l'élaboration d'une structure textuelle qui s'appuie en partie sur la perception visuelle. [...] L'observation des regroupements de vers constitue un moyen de mettre en relief les possibilités offertes par la disposition visuelle dans le processus de signification du poème. » Marc André Brouillette, « De l'espace de la langue à l'espace du poème », *Voix et Images*, vol. XXVIII, n° 3, printemps 2003, p. 47.

72 À l'instar de l'imaginaire de la maison auquel s'est intéressé Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012 [1957], 228 p.

73 Laurent Mailhot, *Plaisirs de la prose*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue *Études françaises* », 2005, p. 42.

d'Ithaque» pour fuir les festivités du manoir familial<sup>74</sup>. Sans cesse, l'écrivain accumule les cabanes de papier et construit des abris poétiques<sup>75</sup>. Comme il le suggère dans une entrée de son *Journal*: «On est une maison. Et on n'habite pas toujours à la fois toutes les chambres. On a des étages. Il suffit d'un peu d'attention pour s'en rendre compte<sup>76</sup>.»

---

74 Cette anecdote est rapportée par Michel Biron dans *De Saint-Denys Garneau*, p. 390 et les suivantes.

75 Pensons par exemple aux «maisons mortes» des poèmes «Maison fermée», «Maison triste» et «Silence des maisons vides», ou encore à l'habitation légère de «Ma maison», au petit manoir de «[Je n'aime que ma mie]», à la chaumière de «Regrette-moi un peu, si tu peux» et aux ruines de «La vieille roue du moulin» et de «[Vieux moulin]».

76 «Esquisse d'un conte» (*O*, 483).



**UN POÈTE DE PREMIÈRE CLASSE**  
Espace ferroviaire et espace social dans  
*La Grand-Tronciade* d'Arthur Cassegrain (1866)<sup>1</sup>

+ + +

ALEX GAGNON  
Université Laval

En février 1868, les journaux francophones annoncent la mort d'Arthur Cassegrain, un jeune avocat de Québec né à L'Islet en 1835. Admis au barreau en mars 1860 «après de brillantes et solides études», arraché par «la tombe» à une «trop courte carrière», celui qui préférerait faire «dormir les dossiers sous son pupitre pour ne s'occuper que de littérature» laisse quelques poésies éparses parues dans les périodiques de l'époque. «Mais l'œuvre principale, poursuit le *Courrier du Canada*, du poète dont nous déplorons la perte, celle qui assure à son nom une place distinguée parmi tous les noms de la littérature canadienne, est sans contredit la *Grand-Tronciade*, poème badin en neuf chants<sup>2</sup>.»

Poème héroï-comique, cette *Grand-Tronciade* relate un voyage en train de Québec à Rivière-du-Loup dans les wagons du Grand Tronc. Lancée en avril 1865 dans le «feuilleton» de l'éphémère *Journal de Lévis*, la publication de ce texte «humoristique» remarqué est interrompue à l'été, l'auteur ayant «l'intention de le publier en volume<sup>3</sup>»; enrichi d'une «préface» signée à Québec en décembre 1865, l'ouvrage paraît en juin 1866, à Ottawa, chez l'imprimeur George-Édouard Desbarats<sup>4</sup>. Ce long récit en vers suscite des réactions contrastées. Plusieurs s'esclaffent à la lecture de ce poème mordant, «spirituel» et «plein de mérite<sup>5</sup>»; d'autres ne rient pas. La *Revue canadienne*, qui a pourtant coutume de limiter ses notices bibliographiques à des avis de réception ou à de brèves recensions descriptives<sup>6</sup>, sort de ses habitudes et publie une critique négative de Pamphile Le May, qui déplore la faiblesse des vers,

---

1 Le projet de recherche dont cet article est issu a reçu l'appui d'une bourse postdoctorale Banting (2019-2021).

2 «Nécrologie», *Le Courrier du Canada*, 10 février 1868, p. 2. Je maintiens l'orthographe d'époque.

3 «Encore un poème», *Le Journal de Québec*, 5 juillet 1865, p. 2.

4 Arthur Cassegrain, *La Grand-Tronciade ou itinéraire de Québec à la Rivière-du-Loup*, Ottawa, Desbarats, 1866, 96 p. Cette édition est la seule existante. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *GT*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Dans les citations, je maintiens l'orthographe d'époque et les fautes, le cas échéant.

5 «Bibliographie», *Le Courrier du Canada*, 20 juillet 1866, p. 2; «Publication», *L'Ordre*, 6 juillet 1866, p. 2.

6 Voir Maurice Lemire, «Les revues littéraires au Québec comme réseaux d'écrivains et instance de consécration littéraire (1840-1870)», *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. XLVII, n° 4, printemps 1994, p. 548-549.

des rimes ratées, une prosodie déficiente<sup>7</sup>. En 1869, dans une conférence sur la poésie présentée à l'Institut canadien-français d'Ottawa, Æneas McDonell Dawson place Cassegrain dans sa liste des écrivains « dignement appréciés par leurs compatriotes<sup>8</sup> »; Edmond Lareau salue également, en 1874, la « muse badine et gaie de M. Cassegrain<sup>9</sup> ». D'autres signes encore révèlent une réception active : en 1870, dans le récit d'un voyage en train à l'est de Québec, James MacPherson Le Moine cite à neuf reprises les vers du poète de L'Islet, qui accompagnent le regard qu'il jette sur le paysage traversé<sup>10</sup>.

Puis *La Grand-Tronciade* tombe dans l'oubli; elle n'en est jamais vraiment sortie.

Les dix-neuviémistes la connaissent et les ouvrages de référence la répertorient, mais on ne la lit plus – et on l'étudie encore moins. Pierre Rajotte l'évoque à peine dans son ouvrage sur les récits de voyage du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. Claude La Charité en a dit quelques mots, mais dans un bref article destiné au grand public<sup>12</sup>. Exclusivement consacrée à l'inventaire des traces et des nombreux détournements comiques de l'intertextualité classique, la seule étude existante du poème de Cassegrain émane de la thèse de doctorat – jamais publiée – d'Iréna Trujic<sup>13</sup>.

Cette désaffection s'explique aisément. De fait, les deux clés d'interprétation qui permettaient au public de 1865 et de 1866 d'apprécier *La Grand-Tronciade* sont aujourd'hui disparues. D'une part, le texte reste profondément attaché à l'univers intellectuel de l'éloquence et de la culture classique de l'époque, qui s'est effondré en même temps que la formation collégiale que recevaient et partageaient les écrivains canadiens-français du XIX<sup>e</sup> siècle; cet effritement de l'horizon référentiel gréco-romain qui permettait son assimilation et qui la rendait à la fois drôle et compréhensible a enfermé l'œuvre dans une sorte d'illisibilité culturelle. Or cet ésotérisme est aggravé, d'autre part, par une autre coupure historique. Anecdotes et « badins », fortement enracinés dans leur contexte d'écriture immédiat (médiatique, social, politique), les vers de Cassegrain ont « mal résisté à l'usure du temps<sup>14</sup> » et sont vite devenus inintelligibles. Truffé d'allusions aujourd'hui obscures au monde

---

7 Léon-Pamphile Le May, « Notice bibliographique », *Revue canadienne*, vol. III, n° 7, juillet 1866, p. 441-442. Le poème présente cependant quelques qualités aux yeux de Le May; on y reviendra.

8 Æneas McDonell Dawson, « Les poètes canadiens-français », *Journal de l'Instruction publique*, vol. VIII, nos 2-3, février et mars 1869, p. 20.

9 Edmond Lareau, *Histoire de la littérature canadienne*, Montréal, John Lovell, 1874, p. 110.

10 James MacPherson Le Moine, « Itinéraire d'un voyage de Québec au pays de la Gaspésie », *L'album du touriste. Archéologie, histoire, littérature, sport*, Québec, Augustin Côté et C<sup>ie</sup>, 1872, 385 p. Ce texte était paru sous un autre titre en 1870 dans *Le Courrier du Canada*.

11 Pierre Rajotte, avec la collaboration d'Anne-Marie Carle et François Couture, *Le récit de voyage au XIX<sup>e</sup> siècle. Aux frontières du littéraire*, Montréal, Triptyque, 1997, p. 30 et p. 46.

12 Claude La Charité, « *La Grand-Tronciade* (1866) d'Arthur Cassegrain ou l'épopée burlesque du chemin de fer », *Le Mouton Noir*, vol. XIII, n° 4, janvier-février 2008, p. 7; en ligne : <https://www.moutonnoir.com/2008/01/la-grand-tronciade-1866-darthur-cassegrain-ou-lepopée-burlesque-du-chemin-de-fer1> (page consultée le 1<sup>er</sup> février 2022).

13 Iréna Trujic, « Les poèmes héroï-comiques », *L'intertextualité classique dans la production littéraire du Québec des années 1850-1870*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2011, f. 204-243.

14 Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques, cités dans *ibid.*, f. 207.

ferroviaire, aux personnages et aux débats politiques de son temps, le récit est de nos jours doublement illisible.

L'historien de la littérature et de la culture peut cependant redonner à *La Grand-Tronciade* une part de sa lisibilité perdue : loin d'être une anodine curiosité, cette représentation du wagon, traité comme une métaphore de l'espace social, permet au poète – on le verra – de livrer une réflexion sur sa propre condition. Peut-on prendre au sérieux un texte écrit pour « faire rire » le « bon public » ? Arthur Cassegrain, qui dit « tout en riant des choses sérieuses », nous y invite lui-même. Car « on ne rit pas longtemps sans finir par pleurer : / La rate est difficile en diable à modérer » (*GT*, iv et 93).

## ÉCRIRE LE CHEMIN DE FER EN 1865

Précédés d'une « épître dédicatoire » à Charles John Brydges (arrivé à la direction générale du Grand Tronc vers la fin de l'été 1862), suivis d'un épilogue, les neuf « chants » qui composent le récit homodiégétique d'Arthur Cassegrain racontent un voyage estival entre Québec et Rivière-du-Loup : à Québec, dans la Basse-Ville, le narrateur achète un billet de train au « dépôt tout neuf, dit du *Grand Trunk Ferry* » (*GT*, 3), et s'embarque avec d'autres voyageurs pour se rendre à Lévis, où les « chars », comme le disent les contemporains, attendent le traversier. Tandis que plusieurs passagers prennent place « dans la *seconde classe* », il monte de son côté dans le wagon de « première classe » et « ouvre vite les yeux sur tout ce qui s'y passe » (*GT*, 20-21), versifiant intarissablement, jusqu'à Rivière-du-Loup, son expérience de la vapeur et ses observations sur la sociabilité et la faune ferroviaires : au fil du voyage, les personnages se mettent en mouvement, s'interpellent et interagissent, passent d'un wagon à l'autre et fument, mangent, boivent aussi bien dans « le char à bagage » (*GT*, 21) qu'aux différentes stations. Le texte relève du pastiche héroï-comique, qui s'oppose dans le système classique des genres au « travestissement burlesque » : alors que celui-ci « transcrit en style vulgaire un texte noble dont on [conserve] l'action et les personnages », le pastiche traite plutôt « un sujet vulgaire dans un style noble en pratiquant hors de propos le style héroïque<sup>15</sup> ». Le titre et la division en « chants » évoquent *l'Iliade* par classicisme interposé : se réclamant ouvertement du *Lutrin* de Boileau, le poète de L'Islet « chante le Grand-Tronc » (*GT*, 2) comme son prédécesseur « chante les combats<sup>16</sup> », par « pure plaisanterie », entre un chantre de la Sainte-Chapelle et son trésorier, en 1667.

Que le récit soit, ou non, la transposition d'un ou de plusieurs voyage(s) fait(s) par Cassegrain « en compagnie de quelques amis, gais poètes comme lui<sup>17</sup> », est

15 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Points, coll. « Points Essais », 1992 [Seuil, coll. « Poétique », 1982], p. 193.

16 Nicolas Boileau-Despréaux, « Le Lutrin », *Œuvres complètes*, introduction d'Antoine Adam, textes établis et annotés par Françoise Escal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979 [1966], p. 190-191. Boileau est l'un des inventeurs de la notion de « poème héroï-comique », qu'il applique à son texte en 1701.

17 « Nécrologie », *Le Courier du Canada*, 10 février 1868, p. 2. La prétention du journal est cependant plausible : en effet, le poème met en scène Louis Fréchette, que Cassegrain fréquente à Québec dans les années 1860. J'y reviendrai.

indifférent : la diégèse, les situations et les personnages, fictionnalisés mais vraisemblables, reprennent exactement les réalités ferroviaires que connaissent en 1865 les voyageurs de la région de Québec.

Incorporé le 10 novembre 1852 par un acte qui l'autorise à construire un chemin de fer entre Montréal et Toronto, le Grand Tronc (Grand Trunk Railway Company of Canada) absorbe au cours de la décennie suivante plusieurs compagnies antérieures et voit sa charte s'étendre successivement : en 1865, au moment où Cassegrain publie sa *Grand-Tronciade*, son réseau ferroviaire s'étend de Détroit (à l'ouest) à Portland et à Rivière-du-Loup (à l'est), en passant par Toronto, Kingston, Montréal (avec son pont Victoria, ouvert en décembre 1859), Saint-Jean-sur-Richelieu, Richmond, Sherbrooke, Trois-Rivières (sur la rive sud du fleuve) et Lévis. Les habitants de Québec doivent franchir le fleuve sur le traversier de la compagnie pour prendre le train. Victime des flammes en 1856, puis remplacé par des installations temporaires<sup>18</sup>, le « dépôt » de Québec est sans doute « tout neuf » (*GT*, 3), en effet, à l'époque où le poète entonne son badinage lyrique. Il n'a rien inventé, du reste, des stations qu'il croise sur sa route (comme Saint-Henri, Saint-Thomas ou Saint-Pascal, qui figurent sur les indicateurs de l'époque), où les voyageurs peuvent descendre pendant qu'une « bande fort active/S'en va remplir les flancs de la locomotive/Avec le bois et l'eau qui sont sa ration » (*GT*, 30). Le lecteur de 1865 ne s'étonnera pas non plus de voir le convoi s'arrêter « un quart d'heure » à la gare de L'Islet, « étape solennelle » où les « voyageurs altérés, affamés », ont quelques minutes (c'est la « façon américaine ») pour combler « un bon appétit » (*GT*, 52 et 58) : de fait, c'est à L'Islet, et pour une quinzaine de minutes, que s'arrêtent les trains de passagers entre Lévis et Rivière-du-Loup<sup>19</sup>. Avocats et marchands, députés et ministres, ruraux, citadins, écoliers et touristes : féminine et masculine, socialement variée, mais plus bourgeoise que populaire – on trouve « trois bourgeois », mais un seul « habitant » (*GT*, 19) – et plus urbaine que villageoise, la « galerie » sociale (*GT*, 20) mise en scène par Cassegrain, de même que la division des classes et l'espace intérieur des « chars » (ouverts comme le sont les wagons américains), reflète aussi assez bien les conditions matérielles et la composition sociale de la vie ferroviaire vers 1865<sup>20</sup>.

Le récit poétique de Cassegrain n'intègre pas seulement le paysage ferroviaire de son époque ; il absorbe aussi tous les lieux communs qui caractérisent, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, les représentations collectives du train et de la vapeur. Né en 1835, un an seulement avant l'implantation du chemin de fer au Bas-Canada, l'auteur n'a jamais connu le monde pré-ferroviaire et a sans doute appris à « dire » la vapeur au contact des rhétoriques qui, dès les années 1830, façonnent sa mise en discours, et dont les journaux sont inondés. Comme l'a relevé Wolfgang Schivelbusch, l'avènement de la locomotive est décrit par les contemporains comme une abolition des distances ou une suppression de l'espace. Cet omniprésent procédé (une « traduction

18 C'est ce qu'indiquent les documents de la compagnie (*Rapport du Comité spécial nommé pour s'enquérir et faire rapport sur l'état [...] du chemin de fer Grand Tronc*, Toronto, John Lovell, 1857, p. 80).

19 Voir « Chemin de fer du Grand Tronc », *Gazette des campagnes* [Sainte-Anne-de-la-Pocatière], 15 novembre 1865, p. 12.

20 Voir, sur tous ces aspects, Alex Gagnon, « L'expérience primitive du voyage ferroviaire au Québec. Univers social et sensoriel des "chars" (1836-1867) », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, à paraître en 2022.

spatiale de l'abrègement temporel<sup>21</sup>) du voyage) apparaît dès l'épître dédicatoire du texte: le train « s'élançant plein d'audace, / Aussi prompt que l'éclair dévora tout l'espace » (GT, vi). Aux yeux des contemporains, cette vitesse effroyable fait du train une sorte de « projectile » volant à travers le paysage<sup>22</sup>. Cassegrain peut en témoigner: sur cette voie ferrée qui « rend l'espace infime », le voyage est un « vol d'aigle » (GT, vii). À l'instar de ses contemporains, par ailleurs, le poète animalise la locomotive, ce « monstre de feu », ce « coursier » aux « reins d'acier » qui peut être « essoufflé » (GT, vi, 29, 30, 49, 89). Les contraintes naturelles et géographiques? La vapeur les surmonte, les détruit: « soudain, s'abaissèrent les monts; / Les gouffres, les torrents se couvrirent de ponts » (GT, vi). Il est difficile, enfin, de raconter le chemin de fer, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, sans se laisser happer par le refrain du « progrès » et de sa marche inexorable: dans ce « siècle de fer » où le progrès « refait tout à sa guise », « qui sait si bientôt la puissante chaudière, / Subissant elle aussi les hasards du destin, / Ne s'éclipsera pas devant la Montgolfière » (GT, 75, 6)<sup>23</sup>?

D'autres topiques narratifs ont trouvé leur chemin jusque dans *La Grand-Tronciade*. En 1853, un poème comique paru dans *The Quebec Mercury* raconte la mésaventure d'un voyageur qui, tombant endormi dans un train bondé, se ridiculise devant une passagère rieuse<sup>24</sup>. Arthur Cassegrain reprend ce motif – source évidente du rire ferroviaire – en mettant en scène un shérif somnolent: « [R]egardez tout auprès, dans ce coin, / C'est Monsieur le Shérif ronflant comme un marsouin. / Lorsqu'il est éveillé, c'est un homme adorable; / Mais lorsqu'il dort pourtant il est bien plus aimable. » (GT, 59–60) Dans ce lieu de circulation et d'intensification des regards qu'est le wagon, le sommeil est perte d'autocontrôle et, par extension, d'autorité et de respectabilité sociale.

En France, au XIX<sup>e</sup> siècle, le discours commun décrit la gare comme « un lieu de flirt » et met fréquemment en scène la figure de « la jeune femme en voyage, donc disponible à la rencontre<sup>25</sup> ». Ce *topos* ne met pas beaucoup de temps à franchir l'Atlantique. En 1851, un correspondant du *Journal de Québec* relate son excursion ferroviaire à Troy: dans les chars, il a « devant les yeux une de ces pâles mais charmantes voyageuses qui se passent bravement d'un vieux protecteur ». En 1857, c'est à bord du Grand Tronc, entre Québec et Toronto, qu'un chroniqueur tombe sur « la rose la plus fraîche que 18 printemps aient pu faire éclore dans les *Townships* de l'Est »; les regards se croisent, il se met à rimer et s'imagine séance tenante qu'« elle rêve déjà peut-être de trouver un épouseur<sup>26</sup> ». Ce poncif fait aussi l'objet de blagues ferroviaires. Il ne faut jamais, rapporte en substance une farce publiée par *L'Ordre* en

21 Wolfgang Schivelbusch, *Histoire des voyages en train*, traduit de l'allemand par Jean-François Boutout, Paris, Le Promeneur, 1990 [1977], p. 40.

22 Voir à ce sujet *ibid.*, p. 59.

23 L'expression « siècle de fer » est elle-même un *topos*. Elle apparaît, par exemple, dans un poème d'Auguste Barthélemy sur « La vapeur », diffusé au Canada en 1845 (« La vapeur », *Le Journal de Québec*, 11 novembre 1845, p. 1).

24 Knickerbocker, « Napping in the Cars », *The Quebec Mercury*, 20 septembre 1853, p. 1.

25 Stéphanie Sauget, *À la recherche des pas perdus. Une histoire des gares parisiennes au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Tallandier, 2009, p. 172.

26 C., « Excursions canadiennes », *Le Journal de Québec*, 19 juillet 1851, p. 2; Anonyme, « Notes à la vapeur », *Le Journal de Québec*, 23 juin 1857, p. 2.

1860, laisser sa femme partir en train avec des inconnus; elle ne reviendra jamais<sup>27</sup>. On ne s'étonnera donc pas de rencontrer chez Cassegrain un couple de villageois retournant à la campagne: c'est en train que la «charmante blonde», «coquette» et «fort volage», s'était rendue seule à la ville pour «tâter un peu du citadin»; c'est aussi dans le train, avec son amoureux «venu la chercher» et à qui elle «[jure] bien ne plus jamais pêcher», que cette «friponne» le trahira à nouveau, convoitée par trois bellâtres qui se disputent chaudement «la victoire» (*GT*, 18, 37). Le regard masculin du XIX<sup>e</sup> siècle voit le train comme un lieu d'idylles irrépessibles, symptôme à la fois d'un fantasme (dénicher une femme séduisante) et d'une frayeur (perdre la sienne): les chars, qui sont fuite, évasion, vol dans l'espace, libèrent dangereusement cette femme, la fugitive, qu'ils arrachent à ses amarres domestiques.

Dans *La Grand-Tronciade*, caisse de résonance des voix de son époque, on entend retentir les lieux communs du discours ferroviaire. Le poème de Cassegrain apparaît ainsi comme la reprise humoristique d'un exercice littéraire très fréquent dans le deuxième tiers du XIX<sup>e</sup> siècle: versifier le chemin de fer est, en 1865, une pratique déjà banalisée. Un dépouillement systématique de la presse bas-canadienne le confirme: entre 1830 et 1867, les poèmes – écrits par des Canadiens comme par des Européens – qui évoquent le chemin de fer ou qui lui sont exclusivement consacrés se comptent par dizaines. Plusieurs de ces textes abordent le Grand Tronc et la vie ferroviaire locale. En 1858, par exemple, Adolphe Marsais, cet infatigable rimeur qui chante sans relâche ses excursions touristiques, publie dans *Le Canadien* un poème sur sa «visite par chemin de fer à St. Thomas» (Montmagny). À bord du Grand Tronc, sur l'air d'«Au clair de la lune», il savoure et chante sa vive «cavale»: «La distanc' s'efface/Sous son rapid' pas/Comme un trait je passe/Jusqu'à St. Thomas<sup>28</sup>.» C'est dans cet univers de pratiques médiatiques et littéraires historiquement datées, qui forment en partie l'horizon d'attente du public de 1865, que vient s'inscrire *La Grand-Tronciade*.

#### « JE CHANTE LE GRAND-TRONC »

Comme tout pastiche héroï-comique, qui forge «par voie d'imitation stylistique un nouveau texte noble pour l'appliquer à un sujet vulgaire<sup>29</sup>», le poème de Cassegrain déploie un humour fondé d'abord sur l'extrême décalage entre l'élévation du *dire* et la banalité du *dit*, entre la poéticité du style et le prosaïsme du thème. «Je chante le Grand-Tronc et tout le bataclan», écrit le poète au début du premier chant: le sujet vulgaire, le «comble de l'antipoésie<sup>30</sup>», c'est moins le chemin de fer lui-même – largement constitué, on l'a vu, en objet poétique – que la compagnie du Grand Tronc. C'est aussi ce que confirme la réaction froide de Pamphile Le May: si, au «terminus» du poème, il est arrivé «ne riant pas du tout», c'est parce que «le sujet est mal choisi» et que «le Grand-Tronc n'a guère de côté comique<sup>31</sup>». Mais tous ne partagent

27 «Nouvelles et Faits divers», *L'Ordre*, 17 février 1860, p. 2.

28 Adolphe Marsais, «Visite par chemin de fer à St. Thomas», *Le Canadien*, 4 octobre 1858, p. 1.

29 Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 35.

30 Claude La Charité, «*La Grand-Tronciade* (1866) d'Arthur Cassegrain [...]», p. 7.

31 Léon-Pamphile Le May, «Notice bibliographique», p. 441.

pas l'humeur de Le May, et c'est précisément parce que le sujet est sérieux que Cassegrain le constitue en objet humoristique et donne à son badinage « la couleur de la satire » (*GT*, iv). Il n'est pas le seul à railler le Grand Tronc et sa *Grand-Tronciade* semble répondre à une boutade d'Adolphe Marsais, qui invitait dans une chanson, en 1862, les poètes à s'en emparer :

La colère du fier Achille  
Eut jadis un chantre immortel ;  
Du Grand-Tronc pour peindre la bile  
Il faut un ton moins solennel ;  
Un ouvrage de longue haleine  
Du reste n'est point dans mes goûts ;  
Mon sujet n'en vaut pas la peine ;  
D'une chanson contentons-nous<sup>32</sup>.

En 1865, c'est cet « ouvrage de longue haleine », chanté dans le style de *l'Iliade* mais avec un « ton moins solennel », que compose et publie Cassegrain.

À partir de 1852, et sans interruption jusqu'au moment de la Confédération, le Grand Tronc est un objet éminemment polémique, qui ne cesse d'engendrer dans la presse des débats acrimonieux et de soulever l'insatisfaction publique. Nombreux, les motifs d'indignation et les griefs transcendent souvent les divisions linguistiques (et parfois les clivages idéologiques) qui marquent l'espace social de l'époque.

Possédé majoritairement par des actionnaires londoniens – son bureau de direction principal déménage d'ailleurs à Londres en 1862 –, propulsé à l'origine par les réformistes de Francis Hincks<sup>33</sup> et systématiquement appuyé, ensuite, par les conservateurs, le Grand Tronc est constamment accusé de grever le Trésor public. Perpétuellement au bord de la faillite en raison à la fois de ses principes de construction, de sa désastreuse administration financière et des rigueurs du climat canadien, le Grand Tronc multiplie les demandes d'aide à la législature<sup>34</sup> et obtient successivement (notamment en 1855, en 1856 et en 1861) d'importantes contributions financières. Dès 1854, les soupçons de corruption et la dénonciation des pratiques frauduleuses et des conflits d'intérêts reviennent périodiquement dans l'espace public, alors que plusieurs des directeurs de la compagnie cumulent également des fonctions politiques au cabinet ministériel. Nommé avocat de la compagnie à l'été 1853, porte-parole du Grand Tronc à l'Assemblée législative de la Province du Canada entre 1852 et 1867, George-Étienne Cartier (qui assure simultanément plusieurs charges ministérielles)<sup>35</sup> devient l'un des symboles, aux yeux de ses adversaires, de cet

32 Adolphe Marsais, « La colère du Grand-Tronc », *Le Pays*, 4 octobre 1862, p. 1.

33 Voir à ce sujet George Roy Stevens, *Canadian National Railways*, t. 1 : *Sixty Years of Trial and Error (1836-1896)*, Toronto/Vancouver, Clarke, Irwin & Company Limited, 1960, p. 44-89 et p. 241-295.

34 Voir à ce sujet Archibald William Currie, *The Grand Trunk Railway of Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1957, p. 40-91.

35 Voir Brian Young, *George-Étienne Cartier, bourgeois montréalais*, traduit de l'anglais (Canada) par André D'Allemagne, préface d'André Champagne, Montréal, Boréal, 2004 [1982], p. 92 et p. 159-172.

« odieux<sup>36</sup> » outrage à la moralité publique. Ces griefs politiques sont aggravés par plusieurs critiques circonstanciées. En 1863 et en 1864, par exemple, les charretiers de Montréal déclenchent une grève (vigoureusement appuyée par *L'Union nationale* et par le *Montreal Witness*) pour dénoncer les méthodes commerciales du Grand Tronc, qui précarisent les voituriers en les privant du transport de la marchandise entre la gare et les commerçants urbains<sup>37</sup>. Fréquence des déraillements et des accidents, retards et bouleversements récurrents du service pendant l'hiver, tarifs irréguliers : les plaintes atteignent dans les années 1860 une vivacité inédite, alors que les francophones déplorent de leur côté la discrimination linguistique de la compagnie.

On retrouve dans *La Grand-Tronciade* les échos de ce climat polémique. Le ton grandiloquent de l'épître dédicatoire au directeur général de la compagnie souligne d'emblée le caractère ironique de l'hommage à cet « arbitre suprême » du Grand Tronc, ce « noble enfant de la vieille Angleterre » (*GT*, vi). La raillerie n'est pas bien loin : Cassegrain écrit « toujours pour louer, ou bien pour faire rire ;/Quelquefois pour le blâme, allons ! je dois le dire ;/Cependant, dans ce cas, je le fais sans aigreur, /Par amour du prochain, pour le rendre meilleur. » (*GT*, vii)

Cet « amour du prochain » s'attaque d'abord à la collusion de la compagnie et des politiciens. Dans le train, le narrateur croise un ministre du gouvernement, ce « puissant honorable » qui voyage gratuitement. Cette puissance lui attire des opportunistes quémandeurs : « Deux hommes aux regards d'éloquente prière / Suivent aussi de loin l'homme du ministère. /Le plus maigre des deux est en quête d'emploi ;/L'autre, le gros ventru, d'un contrat veut l'octroi. » (*GT*, 11) Pour ceux qui savent « montre[r] des poumons qu'aucun autre n'efface<sup>38</sup> », la persévérance porte ses fruits : au troisième chant, le « contracteur et le chercheur de place » parviennent à faire comprendre « son devoir » à « l'homme du Pouvoir » (*GT*, 24). Mais la compagnie en sort également gagnante. « En donnant au ministre un libre passeport », elle attire à bord de son train ceux « qui, sans l'homme au pouvoir, n'auraient point pris passage ». Cette politique, dit le poète, est « intelligente et sage / [...] Puisque pour un [billet] donné, c'est bien trois qu'il y gagne... /*Ergo* ledit Grand-Tronc est fort au Qui-perd-gagne » (*GT*, 11).

Cette scène renferme pour le lecteur de 1865 un double sens, l'allusion au « qui-perd-gagne » ayant dans le contexte de l'époque un sous-texte évident. Elle renvoie à cette pratique fréquemment dénoncée qui consiste à offrir des billets gratuits à des membres de l'élite politique ou à réserver, pour leur usage, des « trains spéciaux<sup>39</sup> » qui nuisent parfois au service régulier : ce que gagne réellement la compagnie, ce n'est pas, en fait, deux ou trois billets supplémentaires (ceux achetés par les quémandeurs), mais la protection politique et l'appui de « l'homme du Pouvoir », qui dans le poème de Cassegrain est aussi (on l'apprend plus loin) un défenseur du Grand Tronc. À demi-mot, l'image de la compagnie est donc ici doublement écorchée : on rappelle au lecteur que le Grand Tronc achète ses puissants alliés, qui à l'instar du

36 « Le Grand-Tronc vs le bien public et la Justice », *L'Ordre*, 20 juillet 1864, p. 2.

37 Voir Margaret Heap, « La grève des charretiers à Montréal (1864) », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. XXXI, n° 3, décembre 1977, p. 371-395.

38 C'est-à-dire pour ceux qui savent crier et quémander plus fort que tous les autres.

39 « The Grand Trunk Railway – Special Trains and the Mail Service », *The Montreal Witness*, 5 mars 1862, p. 1.

Zeus de l'*Illiade* savent faire trembler leurs «auditeurs» par un «seul mouvement» de leur «noir sourcil» (GT, 23)<sup>40</sup>; on lui signale aussi que, dans ses trains, ces alliés corrompus manigançant avec des «contracteurs» et des «chercheurs de place».

Sans dénoncer ouvertement ce «mépris pour la race française<sup>41</sup>» que plusieurs francophones reprochent à la compagnie vers 1860, le poète raille également la barbarie de la langue commerciale anglaise et le monopole qu'elle exerce sur le monde ferroviaire. Du «*Grand Trunk Ferry*» à la gare de «*South-Quebec*» (Lévis), le lexique anglophone est mis en italique (GT, 3, 19). L'anglais sature aussi les espaces ferroviaires : à la station de Québec, on lit «*Waiting room*» (mots qu'un «marin stupéfait» ne parvient pas à comprendre) et «*ticket office*». Et on n'enregistre pas ses bagages; il faut plutôt les «*chêquer*» (GT, 5). À la fin du premier chant, le poète renonce à ce langage imposé, concentré surtout dans les premières pages du texte. Il se demande comment sonne «ce jargon étranger aux oreilles des dieux [...]/Ils se sont crus sans doute en plein pays barbare/Au mot *ticket* ou *check* arrivant jusqu'aux cieus./Tâchons donc d'employer une langue plus douce» (GT, 7).

## LE WAGON COMME THÉÂTRE SOCIAL

Dans sa lecture du *George Dandin* de Molière, joué à Versailles devant la cour de Louis XIV en juillet 1668, Roger Chartier propose une hypothèse fondamentale, aux inflexions bourdieusiennes : «[L]es textes littéraires, écrit-il, mettent en représentation les principes contradictoires de construction du monde social, les classements en actes par lesquels les individus [...] classent les autres, partant, se classent eux-mêmes.» Son analyse montre que la littérature comique trouve l'un de ses ressorts les plus puissants dans la mise en scène de ces classements et de la dynamique de leurs affrontements, «par lesquels, contradictoirement, [l'espace] social est construit<sup>42</sup>».

Ces remarques s'appliquent admirablement à *La Grand-Tronciade*, qui constitue très exactement un exercice de classement, par lequel Cassegrain, qui voit dans l'espace ferroviaire un microcosme de la société, donne une figuration de l'espace social de 1865 tel qu'il le perçoit, avec ses divisions et ses «classes», ses oppositions et ses conflits. Par sa composition (chaque wagon représente une classe, la première ou la seconde) comme par la division intérieure de ses chars (ce sont des espaces ouverts dans lesquels les voyageurs peuvent circuler, mais dont l'aménagement impose en même temps un découpage fixe, déterminé par la position des sièges), le train de l'époque, fréquenté par une clientèle diversifiée, s'offre comme une métaphore plausible de l'espace social. C'est bel et bien un «tableau» ou un «portrait» (GT, 94) de société que compose Cassegrain, dans lequel il se place lui-même, se classant tout en classant ses personnages : en faisant «la revue/De tous les

40 Au premier chant de l'*Illiade*, Zeus fait trembler l'Olympe «en abaissant ses sombres sourcils» (Homère, *Illiade*, traduit du grec par Mario Meunier, Paris, Librairie générale française, coll. «Le livre de poche», 2020 [1972], p. 68).

41 «Le Grand Tronc», *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 9 août 1861, p. 2.

42 Roger Chartier, «George Dandin, ou le social en représentation», *Annales. Histoire, sciences sociales*, vol. XLIX, n° 2, 1994, p. 281 et p. 298.

voyageurs que rencontre [sa] vue », l'écrivain dresse un théâtre social qu'il appelle sa « galerie » (GT, 8, 20) et qui se met en mouvement quand les « chars » quittent Lévis. « Voici que va parler, agir ce personnel : / Ne perdons pas un trait, pas un mot, pas un geste. / O dieux que j'invoquai, j'écris, faites le reste ! » (GT, 20)

*La Grand-Tronciade* met en scène 43 personnages individualisés (en incluant le poète lui-même qui, présent dans le train, assiste aux scènes qu'il chante) et quelques groupes indéfinis (comme ce « petit groupe enjoué » et ces « filles à foison » [GT, 16, 19]) présentés comme des amas indistincts dont les individus sont dépourvus d'une identité sociale propre. Cette société imaginée s'ordonne selon deux principes de classement : elle se compose à la fois de figures incarnant des *groupes sociaux* (définies et distinguées par leur statut ou leur rôle professionnel) et de personnages représentant des *types abstraits*, comme la jeune fille volage, la « digne commère<sup>43</sup> » (cette « machine à son », ce « sac à tout cancan » qui dérange les voyageurs) ou le « charlatan », ce « médecin malgré vous » en quête de victimes qui soigne « envers et contre tous » (GT, 64, 15)<sup>44</sup>. Les figures sociales et professionnelles relèvent essentiellement de cinq grandes catégories. Accompagné d'un député, son « humble vassal », l'« homme du ministère » rencontre dans le train un « opposant » du « présent cabinet ». À ce groupe des politiciens s'ajoutent celui des professions libérales (on trouve trois avocats et deux notaires), celui des notables de province (un marguillier, un écolier du collège de Sainte-Anne-de-la-Pocatière et sa « tendre mère », un « gros habitant » [GT, 19], un seigneur), celui de l'élite urbaine (un marchand, des bourgeois, trois citadins aristocrates et charmeurs) et celui, enfin, des forces de l'ordre (un shérif, un colonel et un major, assistés dans le texte par le conducteur du train).

Cette société du wagon est un espace organisé par une double division. La première division est pour ainsi dire verticale : elle sépare le wagon de « première classe » et celui de « seconde classe », autrement dit elle oppose l'espace des classes dominantes, où prend place l'écrasante majorité des personnages individualisés décrits par le poète (assis lui-même en première classe), à l'espace informe des classes dominées, le « modeste char » (GT, 25) de deuxième classe, dont la composition n'est pas détaillée, étant peuplé par la masse indivise « des braves gens » (GT, 27). Cette population de seconde classe est représentée comme un réservoir de ressources et de forces exploitables que l'élite cherche à mobiliser à son avantage. C'est en deuxième classe que « commence la chasse » des avocats qui se cherchent des « procès » (GT, 21). C'est aussi en seconde classe que le député de l'opposition se rend pour semer la discorde et lever l'opinion publique contre la « taxe » adoptée (GT, 25) par l'« homme du ministère ». Mais à ce peuple indigné qui, dans le « tapage » et le « tumulte », se lève alors « debout comme un seul homme », la première classe rétorque en envoyant ses forces

43 Cette figure renvoie à un stéréotype de l'époque. En 1865, dans les « Croquis de voyageurs » du journal humoristique montréalais *Le Perroquet*, où sont rassemblés « quelques profils » ferroviaires, on raille le type du « voyageur bavard » : « il parle, il parle sans relâche et cela lui suffit » (« Croquis de voyageurs », *Le Perroquet*, 5 août 1865, p. 115-116).

44 Dans « ce docteur enragé renommé sur la côte » (GT, 15), le public de 1865 reconnaît peut-être un avatar du légendaire « docteur l'Indienne », qui fait les manchettes à l'été 1865 (voir Alex Gagnon, *La communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (xix<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècles)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2016, p. 281-288).

de l'ordre : le major lève « sur l'heure un petit bataillon » pour mater la « fougue populaire », mais c'est le conducteur du train, appelé par le ministre, qui rétablit avec autorité « une paix admirable » dans ce « char mal-appris » où « règne la licence » (GT, 28, 26). Dans ce conducteur nommé Paulet, le lecteur de Québec reconnaît sans doute « M. Paulet<sup>45</sup> », un conducteur du Grand Tronc apparemment connu et apprécié du public, et affecté dans les années 1860 aux trains de passagers entre Lévis et Rivière-du-Loup. Mais il faut peut-être également voir dans ce « brave Paulet », maître à bord, partisan de « l'ordre » (GT, 60, 27) et allié de l'« homme du ministère », une figuration fictionnelle du gouverneur et de lord Sydenham (Charles Poulett Thomson) en particulier, artisan de l'Union et gouverneur de la colonie entre 1839 et 1841, appelé malicieusement « Paulet<sup>46</sup> » par Napoléon Aubin dans *Le Fantasque*<sup>47</sup>.

La seconde division est plutôt d'ordre horizontal : elle oppose, à l'intérieur même du char de première classe, les groupes représentés et les personnages entre eux. Ces divisions sont nombreuses. La principale et la plus structurante, bien sûr, est politique. L'affrontement entre le « ministre », figure du parti au pouvoir, et l'« opposant », son adversaire, renvoie à la polarisation sociale et politique qui organise l'espace public au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, où les réformistes et conservateurs (qui nouent une alliance avec le clergé, qui adoptent le principe de l'Union et de la tutelle britannique et qui restent les principaux promoteurs et défenseurs du Grand Tronc) s'opposent aux libéraux radicaux puis modérés (qui rejettent l'Union et qui se tournent vers l'annexion aux États-Unis à la fin des années 1840 avant de contester la Confédération)<sup>48</sup>. D'un côté, « l'homme du ministère » incarne le parti conservateur, et probablement, aux yeux du public de 1865, George-Étienne Cartier lui-même : affichant un « air de dignité », prétentieux (« il vous regarde à peine ») et proche de « notre souveraine », le ministre mange et s'habille chez les commerçants anglais (« chez Fuch », « Russell »), il « se gourme » et s'enorgueillit de « ses parchemins », il s'enrichit et s'embourgeoise (« monsieur a pris du ventre »), il veut « adopter la Fédération » et défend les intérêts de « cet avide Grand-Tronc » (GT, 8, 22), exactement comme l'anglophile Cartier, qui recevra en 1868 le titre de « baronnet » et dont la carrière est gouvernée « par [un] ardent désir d'acquérir du prestige aux yeux de la société britannique<sup>49</sup> ». De l'autre, l'opposant apparaît, dans *La Grand-Tronciade*, comme un amalgame concentré des diverses positions libérales : il soutient la « *Rep by Pop* », le nationalisme (« Notre langue, nos lois ») et l'annexionnisme (« les nobles étoiles/Des glorieux yankees »), tout en dénonçant au passage le financement public du Grand Tronc, ce « diable dans nos bourses » (GT, 22). Cassegrain transpose cette polarisation politique dans l'espace du wagon, microcosme sommaire de l'espace

45 Voir « Souvenir de la fête du 17 juin », *Le Courrier du Canada*, 28 juin 1869, p. 1. Après une fête au collège de Sainte-Anne-de-la-Pocatière en juin 1869, les anciens élèves repartant vers Québec en train crient à la gare des « *hourrahs* [...] en remerciements à M. Paulet, conducteur des chars ».

46 Voir par exemple *Le Fantasque*, 6 juillet 1840, p. 227-228.

47 Iréna Trujic avait aussi suggéré cette lecture. Voir *L'intertextualité classique dans la production littéraire du Québec...*, f. 230.

48 Voir à ce sujet Yvan Lamonde, *Histoire sociale des idées au Québec*, t. I : 1760-1896, Montréal, Fides, 2000, p. 283-358.

49 Brian Young, *George-Étienne Cartier, bourgeois montréalais*, p. 76.

social : alors que le ministre, en montant dans le train à Lévis, « va s'asseoir [...] au fond du dit char », son « farouche adversaire » s'installe « à l'autre bout » (GT, 21). Cette division politique se répercute chez les avocats : deux sont « conservateurs », l'autre appartient au « parti rouge » (GT, 26). Et d'autres oppositions encore divisent la société du wagon. Le notaire « hait tout avocat du profond de son cœur » ; l'écolier poursuit une fille « de sa galanterie » et conteste l'autorité de sa mère, qui « croit l'enfant perdu/Lorsque d'en faire un prêtre, elle aurait bien voulu » (GT, 14, 59) ; quant à la « friponne », elle est convoitée par un « rustre » comme par les jeunes citadins, qui disputent au « villageois rustique » la possession de son « charmant bijou » (GT, 37).

Bref, la société représentée par Cassegrain est un ensemble d'oppositions structurantes : entre classe dominante (constituée d'individus) et classe dominée (une masse populaire), entre prédateurs (les « brigands en toge » [GT, 14], le « charlatan », etc.) et proies (le peuple maté, le Trésor public vidé par le Grand Tronc, « gouffre à l'argent » [GT, 22], voire la jeune fille poursuivie par les prétendants), entre conservateurs et libéraux, entre « homme du Pouvoir » et subalternes complaisants, entre ville et campagne, entre vocation cléricale et vocation mondaine, etc. Les classements qu'il propose et la configuration générale qui en résulte correspondent probablement aux représentations spontanées de l'espace social que se font, vers 1865, les écrivains et les journalistes, puisque ce sont eux qui font rire les contemporains : les « esquisses de mœurs » sont « jolies » ; « les croquis [sont] d'une ressemblance parfaite et d'un comique irrésistible », et l'on rit même sans connaître « d'avance » les individus que les amis d'Arthur Cassegrain « reconnaissent bien à première vue » ; même Le May doit admettre que « les personnages qu'il nous présente sont assez vraisemblables<sup>50</sup> ».

## UN POÈTE DANS LA « GALERIE »

Mais comment le poète se situe-t-il lui-même dans sa propre galerie ? Comment pense-t-il sa position au sein de l'espace social ?

La représentation du théâtre social émane dans *La Grand-Tronciade* d'une perception située : le poète, assis « dans la première classe » (GT, 20), relève lui-même précisément de la classe dominante qu'il s'efforce de peindre. « Voilà, d'un seul coup-d'œil, notre position, /Et maintenant, voilà le temps de l'action » (GT, 21), déclare-t-il : occupant une position déterminée dans l'espace ferroviaire et social qu'il observe, il ne peut voir et classer les autres positions qu'à partir du point de vue inscrit dans la sienne. Faut-il s'étonner, dès lors, que ses « chants » ne mettent en scène que les figures qui peuplent son univers immédiat, avec lesquelles il entre directement en interaction ? Seuls les passagers de cette première classe apparaissent comme des acteurs individualisés ; dans le « modeste char » de seconde classe, où le poète ne pénètre jamais, il ne perçoit qu'un tout informe.

50 Voir « Publications », *Le Courrier du Canada*, 2 juillet 1866, p. 2 ; « Bibliographie », *Le Canadien*, 9 juillet 1866, p. 2 ; Léon-Pamphile Le May, « Notice bibliographique », p. 442.

Mais par sa position de retrait, celle du spectateur de théâtre, qui regarde une « action » (*GT*, 20) sans jamais y prendre part, le poète se distingue tout autant des autres êtres de la première classe. En adoptant la posture de l'observateur, voire de l'ethnographe qui dresse un portrait de la « galerie » sociale, le poète se positionne en quelque sorte à l'extérieur de celle-ci. Vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, les chemins de fer, qui réunissent dans un même espace une foule hétéroclite, se présentent à certains comme l'annonce d'une égalisation sociale et d'une démocratisation nouvelle<sup>51</sup>; c'est encore plus vrai du wagon américain, dont l'aire ouverte s'oppose au compartiment du train européen. En 1851, dans ses *Lettres sur l'Amérique*, Xavier Marmier, entre Albany et Montréal, s'élève avec humour contre « ce chemin de fer égalitaire » où les odeurs vulgaires de certains voyageurs (ce « parfum de république ») donnent envie de devenir « plus aristocrate que les aristocrates<sup>52</sup> ». Dans cet espace d'indistinction au moins relative, l'écrivain et journaliste peut faire de l'observation sociale et de l'écriture des pratiques de distinction : « chanter », rimer d'un « coup d'œil » railleur le théâtre social du train, c'est marquer sa distinction en adoptant cette double distance que la culture littéraire et la parodie permettent de prendre vis-à-vis des choses prosaïques, en habitant de manière distinctive un lieu qui ramène au commun. Comme tout autre passager, Cassegrain prend le train; mais contrairement à tout autre, il se regarde et les regarde le prendre. Bref, il habite le wagon de façon *distanciée*.

Le poète représenté dans *La Grand-Tronciade* est défini à la fois par son appartenance objective à la « première classe » (ce qui le porte à ne voir la seconde que comme une masse indistincte) et par la distanciation qui caractérise son rapport subjectif à cette appartenance de classe. Peut-on voir dans cette mise en scène humoristique l'expression des ambivalences qui marquent la condition sociale de l'écrivain au XIX<sup>e</sup> siècle? Que dit le texte de Cassegrain de la manière dont les jeunes poètes canadiens, vers 1865, peuvent concevoir leur inscription dans la société?

Cette représentation traduit d'abord l'appartenance de Cassegrain aux classes dominantes. Issu d'une famille seigneuriale – les Casgrain – qui cultive la conscience de sa valeur et de son rang social<sup>53</sup>, il arrive à la poésie en suivant une trajectoire représentative de la condition des écrivains canadiens-français du XIX<sup>e</sup> siècle : dans un contexte où « l'écriture et l'enseignement secondaire de type classique sont indissociables », et où les gens de lettres se recrutent essentiellement au sein du bassin des jeunes hommes qui « cumulent les avantages de la famille et de l'enseignement<sup>54</sup> », l'auteur de *La Grand-Tronciade* complète son cours classique à Sainte-Anne-de-la-Pocatière, étudie à l'Université Laval et accède au barreau tout en commettant quelques textes dans les journaux. Alors que se creuse, vers le milieu du siècle, l'écart

51 Voir Wolfgang Schivelbusch, *Histoire des voyages en train*, p. 75-77.

52 Xavier Marmier, *Lettres sur l'Amérique. Canada, États-Unis, Havane, Rio de la Plata*, t. I, Paris, Arthus Bertrand, 1851, p. 69-70.

53 En 1869, l'épouse de Charles-Eusèbe Casgrain (père d'Henri-Raymond et oncle d'Arthur) publie pour ses enfants des *Mémoires de famille*. Elle y fait l'apologie de son mari en mettant « sous [leurs] yeux les vertus et les exemples que [leur] père a laissés après lui » (Éliza-Anne Baby, *Mémoires de famille. C. E. Casgrain, Rivière-Ouelle, Manoir d'Airvault*, 1869, p. 13).

54 Lucie Robert, « Les écrivains et leurs études. Comment on fabrique les génies », *Études littéraires*, vol. XIV, n° 3, décembre 1981, p. 532-533.

entre cours commercial et cours classique, le second devenant l'apanage des fractions dominantes de la bourgeoisie<sup>55</sup>, la réalisation des études classiques – que seule une minorité d'élèves entreprend d'achever<sup>56</sup> – est un signe de distinction et d'appartenance à l'élite sociale.

Comme tout poème héroï-comique, genre qui repose sur la maîtrise d'un code culturel et sur la connivence avec un public d'initiés capable d'en saisir les subtils détournements, *La Grand-Tronciade* démontre cette possession d'une culture classique et la distinction élitaires de l'« honnête homme<sup>57</sup> » qui, inculquée au collège, lui est intimement liée dans la société canadienne du XIX<sup>e</sup> siècle. Le texte demeure attaché d'une certaine façon à l'univers de l'exercice scolaire, à une époque où l'on demande aux élèves des classes de rhétorique de se mettre dans la peau d'un grand personnage – Cassegrain se place dans celle de l'aède – pour écrire un discours mettant à profit les règles de l'éloquence<sup>58</sup>. Virgile, Cicéron, Homère, Tite-Live : les sources intertextuelles que détourne Cassegrain sont nombreuses et leur travestissement sollicite la « capacité du lecteur à dépasser le sens littéral<sup>59</sup> » pour communier avec l'auteur dans la reconnaissance de codes littéraires issus d'une culture (de classe) commune. Le poète intègre aussi cette culture classique au récit lui-même. Alors que le train passe devant son ancien collègue, il devient nostalgique : « c'est là que je goûtai les plaisirs de l'esprit », le lieu qui « donna naissance » à « mon intelligence », celui où « j'appris la parole et [où] j'appris la pensée » (GT, 65).

En tant que performance, le poème héroï-comique manifeste *textuellement* l'appartenance de son auteur à la « première classe » de sa société. Et il le fait d'autant plus que, par la distance qu'il prend avec la culture légitime, qu'il détourne gentiment, le pastiche héroï-comique manifeste un degré plus élevé de maîtrise de cette culture, ou une maîtrise plus distinguée, que la simple reprise mécanique ou trop déférente. Pierre Bourdieu a décrit cette logique de la distinction par la négligence maîtrisée : en écrivant sa *Grand-Tronciade*, le poète, détenteur des titres scolaires qui l'autorisent à la « désinvolture » et « à toutes les formes de distance à soi-même », s'oppose au « prétendant » maladroit (qui « ignore le droit d'ignorer » la déférence) et trouve dans l'incorrection et dans le détachement parodique « une occasion de manifester la toute-puissance de [sa] disposition esthétique<sup>60</sup> ». Arthur Cassegrain ne peut se permettre ce « luxe » que parce qu'il a déjà un pied dans le monde de la culture légitime, qu'il salue d'ailleurs à bord du Grand Tronc en citant au passage *Charles Guérin*, l'auteur des *Anciens Canadiens* et (son cousin) l'abbé Casgrain (GT, 65, 63,

55 Ollivier Hubert, « Collèges classiques et bourgeoisies franco-catholiques (xvii<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècles) », Louise Bienvenue, Ollivier Hubert et Christine Hudon, *Le collège classique pour garçons. Études historiques sur une institution québécoise disparue*, Montréal, Fides, 2014, p. 113-136.

56 Voir Ulric Lévesque, « Les élèves du Collège de Sainte-Anne-de-la-Pocatière (1829-1842) », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. XXI, n° 4, mars 1968, p. 783.

57 Voir Claude Galameau, *Les collèges classiques au Canada français (1620-1970)*, Montréal, Fides, 1978, p. 201-217.

58 Max Roy, « Les pratiques littéraires des étudiants au cours classique », *Études littéraires*, vol. XIV, n° 3, décembre 1981, p. 443.

59 Iréna Trujic, *L'intertextualité classique dans la production littéraire du Québec...*, f. 212.

60 Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions du Minuit/Maison des sciences de l'homme, coll. « Le sens commun », 2012 [1979], p. 286 et p. 379.

70). Auteur, en 1860, d'un poème historique sur la perte de la « France bénie<sup>61</sup> », qui évoque la nostalgie nationale de certains vers de Crémazie, Cassegrain signe aussi les comptes rendus du cours d'histoire donné par l'abbé Ferland à l'Université Laval, parus dans *Le Courrier du Canada* et dans le *Journal de l'Instruction publique* à partir de l'hiver 1859<sup>62</sup>.

Cette appartenance première à la culture légitime est ce qui lui permet de la mettre à distance par le rire tout en raillant en même temps ce qui s'y oppose, c'est-à-dire la petite poésie ferroviaire et médiatique de son époque, parodiée avec la connivence de cette culture classique et de ses genres institués (en l'occurrence le poème héroï-comique). Il faut connaître les *topoi* du temps pour percevoir cette portée satirique, mais le lecteur de 1865 l'entend bien lorsque le poète, par exemple, renonce à offrir une description de la vapeur pour éviter de sombrer dans les lieux communs : « Vous pâlissez, lecteurs, d'ici je vous devine ; / D'une description vous flairez le danger. / Cessez d'être inquiets ; comme vous j'abomine / La fureur de décrire et de tout imager. » (GT, 4) De même, l'introduction de son couple d'amoureux est présentée comme une concession légère à l'univers convenu du *topos* : « Convenez-en, lecteurs, je ne puis clore ici, / Ce chant où d'amoureux le couple manque ainsi. » (GT, 17) En chantant le chemin de fer et le Grand Tronc, en traitant de façon parodique un sujet que bien des rimeurs du temps magnifient dans la presse, Cassegrain se distingue précisément, pour reprendre les termes d'un autre poème héroï-comique paru en 1871, des « insipidissimes poèteaux canadiens » comme « [Adolphe] Marsais<sup>63</sup> », auquel – on l'a vu – il semble d'ailleurs répondre. Cette divergence et les positionnements en jeu n'échappent pas aux contemporains. Quand on n'aime pas Cassegrain, qui « se donne pour grand poète », c'est à Marsais qu'on le ramène : « Le style et le vers ont beaucoup d'analogie avec ceux de M. A. Marsais moins l'invention<sup>64</sup> », écrit-on dans *Le Canadien* en juillet 1866.

*La Grand-Tronciade* mobilise la culture classique, mais sur le mode parodique ; elle fait écho à l'univers des pratiques médiatiques, mais pour les railler ; le poète met en scène son appartenance à la première classe, un espace qu'il partage avec des avocats et des notaires, avec des « bourgeois » et des politiciens, mais pour se positionner à l'écart, en tant qu'observateur satirique. Dans cette triple mise à distance, qui proclame une appartenance foncièrement *distanciée* au champ des classes dominantes, ne voit-on pas s'exprimer un rapport à la vie littéraire et sociale qui se rattache à l'univers et au style de vie de la bohème, nés en France au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle ?

Vers 1860, Cassegrain évolue dans les réseaux de sociabilité littéraire et estudiantine de la ville de Québec, où la « gaieté [est] soutenue », lors de certaines « soirées d'universitaires » entre « bons gaillards », comme il le dit lui-même dans la presse

61 Arthur Cassegrain, « Le héros de Ste. Foye », *L'Ordre*, 4 mai 1860, p. 1.

62 Cette séparation entre le jeu héroï-comique et la culture sérieuse, que l'auteur maîtrise simultanément, s'exprime jusque dans sa signature : ses textes du *Journal de l'Instruction publique* sont signés « Arthur Casgrain », et non « Cassegrain ».

63 Un Chérubin [Ernest Tremblay], *La Carabinade, ou combat entre les Carabins et les Chérubins* (Premier chant), Montréal, Les Chérubins, 1871, p. 3.

64 N. L., « Chronique québécoise », *Le Canadien*, 20 juillet 1866, p. 2.

en 1857, par des «rasades d'un vin généreux<sup>65</sup>». Il côtoie Louis Fréchette et d'autres jeunes poètes: comme le rapporte en 1873 Louis-Michel Darveau, ils se réunissent alors sur la rue du Palais, «en plein quartier latin», dans «la mansarde de Fréchette», le «rendez-vous de ces gais lurons, de ces joyeux viveurs, de ces bruyants et spirituels tapageurs qui faisaient marcher de pair le plaisir, la poésie, la politique et l'étude de la loi<sup>66</sup>». Fréchette a rappelé lui-même avec nostalgie, dans un poème d'exil, ces «beaux jours de jeunesse», ce «temps de bohème» où «nous avions pour nid la même mansarde»: c'est parmi «tous ces amis à la joue imberbe», ces «[m]inistres futurs et grands hommes en herbe» que «Cassegrain lisait sa *Grand-Tronciade*<sup>67</sup>». En 1865, c'est Fréchette, alors rédacteur au *Journal de Lévis*, qui publie le texte. Et c'est encore son compagnon Fréchette, cet «auteur de "Mes Loisirs"» (GT, 49), que Cassegrain met en scène, avec lui, à bord du Grand Tronc: ce poète «exalté» y fait une tirade sur le chagrin d'amour et console l'amant désespéré de la friponne en l'invitant à noyer joyeusement sa peine dans l'alcool, au «dépot de L'Islet [qui] a du bon Maccallomme<sup>68</sup>» (GT, 48).

Un collectif informel, faiblement institutionnalisé, qui se met en scène dans sa «mansarde» où l'insouciance, la gaieté et la jeunesse, où les amitiés poétiques masculines, forgées dans l'assurance d'une vocation littéraire naissante et dans la complicité d'une indigence transitoire, forment un espace alcoolisé situé en marge du monde bourgeois: on reconnaît dans cette configuration les principaux éléments constitutifs de la bohème littéraire. «Chaque fois que les mêmes conditions ont été réunies (une métropole culturelle, une population d'artistes et d'écrivains trop large pour le marché local, condamnant la plupart à la pauvreté), une bohème et des discours sur la bohème ont surgi<sup>69</sup>.» Or, le Canada français de 1865 offre à la jeunesse littéraire des perspectives et des conditions qui, sans être celles de Paris, tendent à produire un style de vie et des revendications apparentés, dont Cassegrain et sa *Grand-Tronciade* sont l'une des figures. La balade en chemin de fer ne s'éloigne jamais de la satire sociale et de la prise de position esthétique. Engagé dans une lutte des classements, le poète se classe positivement en réagissant aux classements négatifs de ceux qu'il classe négativement. Dirigée contre «le profane vulgaire» pour qui «les poètes sont de *pauvres sires*», la préface de Cassegrain rétorque: «nous sommes à vrai dire *les aristocrates de la pensée*» (GT, iii. L'auteur souligne). L'épilogue revient à la charge, accusant une société qui ne sait guère «encourager la sainte poésie»: «[S]i tout jeune cœur qui sent le feu sacré/N'était d'un tel mépris souvent désespéré,/J'ose dire, qu'au lieu d'une Grand-Tronciade,/Nous aurions nous aussi peut-être une Illiade.» (GT, 96)

Le poème de Cassegrain s'achève ainsi dans l'amertume. Pour ce «jeune cœur» qui préférerait laisser «dormir les dossiers sous son pupitre pour ne s'occuper que de

65 Arthur Casgrain, «Soirée d'universitaires», *Le Courrier du Canada*, 28 décembre 1857, p. 1-2.

66 Louis-Michel Darveau, *Nos hommes de lettres*, Montréal, A. A. Stevenson, 1873, p. 187.

67 Louis Fréchette, «Reminiscor», *Pêle-mêle. Fantaisies et souvenirs poétiques*, Montréal, Lovell, 1877, p. 77-87.

68 Ce calque phonétique renvoie à McCallum, un brasseur de Québec, comme le dit Cassegrain dans «La Tauride», court poème héroï-comique (Arthur Cassegrain et Pascal-Amable Dionne, «La Tauride», *Revue canadienne*, vol. I, n° 5, mai 1864, p. 302).

69 Anthony Glinoe, *La bohème. Une figure de l'imaginaire social*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Socius», 2018, p. 13.

littérature<sup>70</sup>», pour l'écrivain qui aspire à la carrière littéraire dans une société où le littéraire ne peut en être une, il ne reste, face au « mépris désespéré », qu'une appartenance malheureuse, railleuse et désabusée à l'espace social. Dans une société pour laquelle le prosaïsme du Grand Tronc est objet poétique, dans une société qui donne tout aux chemins de fer et qui ne donne rien aux lettres, cet être d'élite, l'« aristocrate de la pensée », doit inventer sa place dans une *distance* à l'égard de toutes les autres. C'est aussi, peut-être, la raison pour laquelle, en définitive, il ne « rit pas longtemps sans finir par pleurer ».

---

70 « Nécrologie », *Le Courrier du Canada*, 10 février 1868, p. 2.



+ + +

CHRONIQUES

+ + +



## ESSAIS / ÉTUDES

Cachez ce scandale que je ne saurais voir !

+ + +

JULIEN LEFORT-FAVREAU

Université Queen's

Il est certes commode – et parfois même tentant, admettons-le – de déplorer la perte d'influence des Belles Lettres, ou de l'art en général, dans l'espace public. Le lettré moyen, comme affligé de la Tourette, aime sans cesse répéter que son activité a perdu de son efficacité depuis un âge d'or non identifié. Or, il faut bien remarquer que l'art choque encore, malgré ce que soutient ce discours décliniste. Récemment, en novembre 2021, une commission scolaire de l'État du Kansas a fait retirer de ses écoles de nombreux livres jugés inappropriés pour les enfants, parmi lesquels on retrouve des romans de Margaret Atwood et de Toni Morrison. Les conservateurs, si enclins à critiquer la culture de l'annulation, semblent pris d'une frénésie censoriale. Les nombreux débats sur la liberté de création sont aussi très souvent, en dernière instance, des débats sur la liberté d'expression, sur ses paramètres politiques, esthétiques, éthiques, moraux, économiques. Je parlerai ici de deux livres qui s'intéressent de près aux contacts conflictuels entre les œuvres d'art et l'espace social.

Le collectif *Arts, entre libertés et scandales*<sup>1</sup> aborde de front ces questions en adoptant une approche interdisciplinaire. Les directrices de l'ouvrage sont issues d'horizons divers : Julie Paquette est professeure à l'École d'éthique, de justice sociale et de service public de l'Université Saint-Paul à Ottawa ; Emmanuelle Sirois est doctorante en études et pratiques des arts à l'UQAM ; et Ève Lamoureux est professeure d'histoire de l'art à la même université. Les réflexions sont réunies ici à la suite d'un cycle de conférences et de colloques tenus entre 2014 et 2016 sous la houlette d'une question centrale : que font les œuvres d'art scandaleuses à l'espace public ? L'ouvrage couvre une période historique qui s'étend du début du xx<sup>e</sup> siècle jusqu'à la période contemporaine, en s'attardant plus spécifiquement aux scandales qui ont eu lieu depuis les années 1970.

La préface d'Olivier Neveux, dont l'assertif *Contre le théâtre politique*<sup>2</sup> exposait il y a quelques années les écueils idéologiques d'un théâtre militant qui viendrait, à son insu, neutraliser le politique, ouvre le bal. Il y insiste d'emblée sur un aspect

---

1 Julie Paquette, Emmanuelle Sirois et Ève Lamoureux (dir.), *Arts, entre libertés et scandales. Études de cas*, Montréal, Nota bene, coll. « Études culturelles », 2020, 342 p.

2 Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique, 2019, 314 p.

important dans l'analyse du scandale artistique, soit les justifications qui visent à le légitimer: il s'agirait de «réveiller de leur torpeur des spectateurs amorphes, [d']intensifier des existences mornes, [de] se conformer aux brutalités des temps présents pour les dénoncer, [d']extrémiser des affects pour les révéler, [de] choquer, [de] transgresser, [d']alerter, etc.» (10). Partant de ce constat, le collectif s'organise autour de cinq axes: le scandale de l'innovation artistique; le scandale de projets patrimoniaux jugés illégitimes; le scandale de la frontière entre le sacré et le profane; le scandale du politique; le scandale des résistances artistiques.

Arrêtons-nous un instant à l'introduction, qui me semble être la pièce de résistance de l'ouvrage, phénomène suffisamment rare dans ce genre de collectifs pour le souligner: «Qu'est-ce qu'un scandale en art et que révèle-t-il? Comment se déploie-t-il dans l'espace public et comment agit-il rétrospectivement sur ce qui fait mémoire?» (23) demandent les autrices. De nombreux scandales artistiques ont défrayé la chronique ces dernières années dans notre coin de pays. Si cette étude ne porte pas exclusivement son attention sur des cas québécois, il semble bien que ce soit depuis le Québec (où œuvrent principalement les autrices) et avec en tête des affaires bien de chez nous que se déploie leur réflexion: l'affaire David Dulac (2015), le procès intenté à Rémy Couture (2015), le *blackface* du Théâtre du Rideau Vert (2015), la participation prévue (puis annulée) de Bertrand Cantat au spectacle *Des femmes* de Wajdi Mouawad au Théâtre du Nouveau Monde (2015), l'accusation de l'auteur Yvan Godbout (2019). Il va sans dire qu'il est impossible de ne pas minimalement lire *Arts, entre libertés et scandales* comme une intervention à propos des débats (houleux, pour utiliser un doux euphémisme) sur l'appropriation culturelle entourant les productions *SLĀV* et *Kanata* de Robert Lepage (2018). En bref, le livre fait indirectement acte d'étude comparative, dans la mesure où le contexte dans lequel il s'inscrit est clairement québécois, tandis que les collaborateurs et les objets sont pour la plupart internationaux; les lecteurs, eux, liront le plus souvent depuis le Québec.

Le livre interroge patiemment le travail de remise en question et de déplacement des normes (sociales, esthétiques) que constitue aussi le scandale. Que révèle-t-il quant à la manière dont les initiés et les non-initiés reçoivent les propositions artistiques «novatrices», pour reprendre la typologie de Nathalie Heinich dont la présence se fait sentir dans ces pages? Ce sont bel et bien les limites poreuses et les conflits de définition entre art engagé, art politique, art militant, art critique et artivisme qui sont interrogés ici. Mais ce sont aussi les normes d'un public non initié, défendant une cause (religieuse par exemple, comme dans le cas des *Fées ont soif*, objet de l'étude de Caroline Jacquet), qui font l'objet de l'analyse.

Les directrices identifient autour des affaires *SLĀV* et *Kanata* un changement de paradigme qu'elles jugent souhaitable: à la suite de ces scandales, la liberté d'expression n'est plus abordée uniquement à l'aune d'une revendication du *droit à tout dire*, mais aussi dans le cadre d'une discussion plus large sur les «conditions systémiques de marginalisation des personnes et []es discours [que les œuvres] engendrent» (31). Le livre offre un aperçu de sujets sensibles qui, une fois importés dans la sphère de la représentation, provoquent levées de boucliers, affrontements, voire annulation: la sexualité, l'antisémitisme, la religion, la réhabilitation

des meurtriers, la violence faite aux femmes, la véracité historique du génocide arménien, les luttes émancipatoires (féministe, anarchiste, etc.), l'éthique animale, l'embourgeoisement de certains quartiers, les tensions entre le monde des affaires et le monde de l'art. Il est à noter que si les femmes sont en majorité dans la table des matières, les scandales provoqués par des œuvres créées par des femmes sont rares : « Est-ce que les œuvres à potentialité scandaleuse créées par des femmes passent sous le radar, car leur voix n'a pas le même écho dans l'espace public ? » (28)

Certains scandales naissent spécifiquement de malentendus entre les œuvres et les lieux institutionnels qui les accueillent. Les autrices pointent également, dans certains cas, une lacune dans la médiation des œuvres. D'autres scandales sont créés par la forme même d'œuvres qui viendraient brouiller les repères du public. Conformément aux hypothèses de Heinich, les autrices notent que les scandales viennent aussi de conflits entre différents régimes artistiques. Rappelons, pour mémoire, que la sociologue de l'art identifie trois régimes historiques qui se chevauchent plus qu'ils ne se succèdent : classique, moderne, contemporain. Des luttes de reconnaissance se superposent à ces effets de champ. Il y a également les scandales qui émergent non pas des œuvres elles-mêmes, mais plutôt de forces hétérogènes, de censures provenant d'instances institutionnelles, policières, juridiques ou politiques. Le scandale vient à la fois des initiés et des non-initiés, de gens ayant vu les œuvres ou pas, de ceux qui détiennent une expertise sur le champ de l'art ou pas. Ces malentendus provoquent un dissensus sur la valeur des œuvres et les interprétations qu'on peut en offrir. On voit bien la variété des scandales artistiques possibles.

Qui dit « scandale » ne dit toutefois pas « affaire ». Toujours selon Heinich, le scandale exige une unanimité autour de valeurs qui sont défendues (ou conspuées), alors que le concept d'« affaire » correspondrait mieux à l'hétérogénéité du contexte de réception actuel. Un scandale doit impliquer, à des degrés divers, une transgression des valeurs, une indignation des sujets, et une publicité. Toutefois, les directrices de l'ouvrage prennent une certaine distance avec la position de Heinich qu'elles jugent, à juste titre, conservatrice, celle-ci évacuant de l'analyse la dimension politique au profit d'une neutralité axiologique. Lamoureux, Paquette et Sirois soumettent l'idée qu'il faut voir dans le scandale l'exploration et la mise à l'épreuve d'un dissensus ouvert par les pratiques artistiques, posture ouverte qu'elles défendent afin que les scandales artistiques ne soient pas résorbés en réduisant les adversaires à des enrâgés. Leur raisonnement est le suivant : puisque l'art devrait avoir le pouvoir de provoquer, alors il faut savoir entendre ceux qui sont, de fait, provoqués par l'art.

Les contributions sont (forcément, inévitablement) inégales. Elles sont toutefois plusieurs à mériter mention pour leur apport à la recherche et l'effort analytique qu'elles déploient. Le texte de Dominic Marion sur la pièce *Les oranges sont vertes* de Claude Gauvreau présente le scandale autour de sa production en 1972 au Théâtre du Nouveau Monde en le situant d'abord dans la réaction du public indigné par la conception de la culture défendue par la pièce. Cette polarisation du public révèle un clivage entre ce qui serait une culture québécoise *mainstream* et la contre-culture, notamment autour de la question de la sexualité perçue tour à tour comme un élément « bêttement » provocateur et comme un outil d'émancipation. L'analyse que fournit l'auteur à partir de la réception critique de la pièce révèle des tensions

sociales qui divisaient alors le public. Marion Fournier traite pour sa part du *Macbeth* de Pina Bausch et montre que, dans ce cas spécifique, le scandale est créé par l'intégration de nouveaux codes artistiques dans un lieu de diffusion plus conservateur.

Analays Alvarez Hernandez s'intéresse quant à elle à ce qui peut faire scandale dans une production artistique monumentale dont l'objectif est la reconnaissance d'un trauma historique. Le choix de l'emplacement du Mémorial lyonnais du génocide des Arméniens met au jour une lutte mémorielle provoquant une bagarre juridique au nom du patrimoine. Rhéa Éddé met en relief un cas semblable alors qu'une exposition de Jeff Koons au château de Versailles rend saillant un clivage dans la société française autour du sens de l'héritage historique. Interfèrent dans ce scandale une transgression de normes morales et juridiques (en raison du caractère présumément pornographique de certaines œuvres), un choc de culture entre l'art contemporain et le patrimoine, et la personnalité clivante de l'artiste (ce qui n'est pas à négliger dans nombre de scandales artistiques!). Cela permet à Éddé de poser des questions fort pertinentes sur l'intégration d'éléments contemporains dans des lieux historiques, et aussi sur leur basculement dans une logique économique. Ce débat croise également la récupération de l'art contemporain par la logique entrepreneuriale, dont Jeff Koons est un exemple paradigmatique.

Le texte de Caroline Jacquet sur *Les fées ont soif* s'intéresse à la manière dont le scandale autour de la création de la pièce de Denise Boucher en 1978 constitue dans l'imaginaire collectif la dernière bataille contre l'obscurantisme religieux de la Grande Noirceur. Elle soutient que cette mythologie cache en fait les fractures gauche-droite qui s'y jouent, et même des fractures au sein des politiques internes de l'Église catholique. L'autrice rappelle qu'au moment de l'affaire (ou du scandale?) *SLĀV*, certains ont fait référence aux *Fées ont soif* comme un exemple de victoire de la liberté d'expression contre la censure. Pourtant, Jacquet souligne avec justesse qu'il serait également légitime de rappeler que la pièce de Boucher visait à élargir l'accès à la parole pour le plus grand nombre de personnes...

Les cas de Romeo Castellucci et de Rodrigo Garcia, analysés par Sandra D'Urso et Adeline Thulard, illustrent la persistance à l'époque contemporaine des tensions liées à la représentation de la religion (ici, du catholicisme) sur scène. Les groupes de pression chrétiens s'avèrent tout particulièrement actifs dans les pétitions et dans les poursuites judiciaires liées à la christianophobie. Ces tensions viennent notamment attirer l'attention sur la définition de l'espace public, et de la place du théâtre expérimental (ou théâtre d'avant-garde) dans celui-ci — notamment en développant, dans la foulée de Michael Warner, la notion de contre-public.

Le texte d'Emmanuelle Sirois sur l'affaire Cantat adopte le cadre d'une analyse du discours afin de comprendre comment la polémique est alimentée par Wajdi Mouawad lui-même. La position de ce dernier lorsque vient le temps de défendre la présence d'un meurtrier sur scène évacue toute politique de reconnaissance pour s'attacher au symbole moral que constitue la réhabilitation de Cantat. La solidarité entre meurtriers et victimes que Mouawad vise à accomplir par l'art est-elle souhaitable sur le plan d'une justice féministe? demande Sirois.

Les contributions n'atteignent donc pas toutes le même degré d'objectivation visé par l'introduction, et certaines tombent dans la caricature spéculative et

la mythification du scandale. L'ensemble de l'ouvrage fait toutefois œuvre utile : il fait d'une pierre deux coups en systématisant, voire en théorisant la question du scandale, et en intervenant efficacement sur la question épineuse de la liberté d'expression. S'il est impossible de réduire ce collectif à une position unifiée, on peut néanmoins voir cet ouvrage comme un appel à une compréhension plus fine des conditions de réception des œuvres d'art dans l'espace social, et du prix de leur instrumentalisation dans des luttes qui excèdent le strict champ de l'art. Là où le livre est intéressant, c'est en ceci qu'il me semble offrir des interprétations sociologiques fortes, fournissant un contexte historique à de nombreux cas, mais s'inscrivant dans un cadre épistémologique général qui n'est pas celui de la discipline sociologique. Ainsi, si les explications philosophiques du scandale me semblent, de manière générale, plus impressionnistes, leur présence donne néanmoins au livre sa profondeur analytique. La perspective comparative (nationale, historique) lui donne quant à elle toute sa pertinence dans le contexte des études québécoises, alors que les réactions épidermiques au moindre présumé cas de censure révèlent un instantané de l'échiquier politique bien plus qu'une profonde mutation dans le statut de la liberté d'expression. Celle-ci est bien davantage menacée par le capitalisme avancé que par les tenants d'une position morale ou d'une autre, et *Arts, entre libertés et scandales* a la profondeur de champ souhaitée pour nous donner à le penser.

+

*Un sentiment d'authenticité. Ma vie avec PME-ART*<sup>3</sup> de Jacob Wren recèle des questions analogues à celles que pose l'ouvrage dirigé par Lamoureux, Paquette et Sirois. Mais ce n'est pas tant le scandale comme tel qui préoccupe Wren que la relation parfois difficile qui se noue entre un créateur (et le collectif dont il fait partie) et son public. Il est intéressant ici d'épouser la perspective d'un artiste sur la manière dont il perçoit la relation tendue entre une tentative de renouvellement des formes et les conflits qui en découlent. C'est aussi plus largement l'inféodation des artistes aux institutions artistiques (ou leur indépendance, c'est selon) que Jacob Wren explore dans ce très riche essai qui revient avec moult détails sur les vingt ans d'activité de la compagnie théâtrale montréalaise PME-ART.

«Le travail de PME-ART a toujours été très collaboratif – on se décrit comme un pseudo-collectif –, mais, maintenant, je me retrouve par choix, semblerait-il, à écrire ce livre (en grande partie) seul.» (7) Le livre épouse la forme même de ce paradoxe. Wren tente de se départir à tout prix de la mythologie du génie créateur, mais cette dernière a la dent dure, et c'est néanmoins seul à titre de porte-parole de la compagnie qu'il prend ici la plume. Ses collaborateurs Sylvie Lachance et Richard Dufresne, qui s'occupent davantage du volet administratif et logistique de la compagnie, ne sont pas par ailleurs exclus du statut de créateurs, pas plus que les performeurs participant aux productions. Le livre comprend les contributions d'un ensemble très large de collaborateurs : Caroline Dubois, Richard Ducharme, Claudia

---

3 Jacob Wren, *Un sentiment d'authenticité. Ma vie avec PME-ART*, traduit de l'anglais par Daniel Canty, Montréal, Triptyque, coll. « Difforme », 2021 [2018], 318 p.

Fancello, Marie Claire Forté, Adam Kinner, Sylvie Lachance, Nadia Ross, Yves Sheriff, Kathrin Tiedemann et Ashlea Watkin.

Les deux premières parties du livre sont chacune consacrées à dix années d'existence de la compagnie (1998-2008; 2008-2017), détaillant le contenu des spectacles, leur conception, leur réception, des anecdotes de tournée. Suivent un intermède « Pour Tracy », en hommage à sa collaboratrice Tracy Wright disparue prématurément en 2020, deux épilogues et deux postfaces (dont l'une signée par Daniel Canty, le traducteur de l'essai). *Un sentiment d'authenticité* est un essai hybride, pas au sens où il allie fiction et réflexion, mais plutôt parce que la mise en récit de l'épopée artistique qu'il retrace est sinueuse, ne cessant de partager la narration et de changer de perspective. L'effet net du dispositif est de donner le sentiment au lecteur que Wren va au bout de son idée première, soit la volonté d'intégrer la critique au cœur même d'un art qui se veut critique, pour le dire de manière tautologique, défendant la vision d'un art poreux aux redéfinitions liées au féminisme, à l'antiracisme, aux mutations technologiques. Il ne cesse de se critiquer, de mettre en doute la validité et la réussite de ses projets; il laisse la parole aux collaborateurs qui autour de lui ont une perception parfois divergente du processus créatif. Mais au-delà des poncifs attendus sur les vertus du travail en collaboration (clichés que l'essai évite habilement), c'est la remise en question de la division traditionnelle du travail artistique qui ressort de l'ouvrage; la distinction entre les concepteurs des œuvres et les exécutants, entre ceux qui pensent le spectacle (qui l'écrivent) et ceux qui rendent possible sa diffusion. Ultimement, Wren tente aussi de parler de moins en moins de lui dans son art et de faire du théâtre une pratique de déprise de soi.

Cette désobjectivation dans et par l'art théâtral, Wren l'articule aussi à tout le système économique de l'industrie culturelle. Il faudrait donc parvenir à *moins créer*, dit-il, à faire décroître les productions artistiques pour sortir de l'injonction de la nouveauté qui frappe le théâtre d'avant-garde depuis des décennies (presque des siècles maintenant, on ne rajeunit pas). L'artiste, dit-il, devrait tendre à *arrêter de produire*. Cette logique productiviste le force à repenser l'ensemble de sa pratique théâtrale à l'aune de ce dépassement du nouveau. Par exemple, le « jeu » de l'acteur devrait pouvoir lui aussi être plus authentique: « La plupart des gens ont probablement l'impression que bien jouer veut dire prendre les traits du personnage. À mon sens, c'est plutôt l'inverse: il faut que le personnage devienne l'acteur. » (125)

L'ensemble de ces considérations mène Wren à réfléchir au concept de « pensée faible », qu'il emprunte au philosophe Gianni Vattimo. Celle-ci tend vers l'incomplétude, vers une pluralité des différentes positions qui finissent par s'affaiblir plutôt que d'entrer en concurrence. C'est assurément suivant cette logique que l'on peut mieux comprendre la disposition même du livre, qui fait alterner les points de vue, et dont Wren ne sort pas lui-même héroïsé, notamment en raison du chapitre très dur sur sa relation avec Tracy Wright. Mais la pensée faible est un concept positif, si l'on peut l'exprimer aussi simplement. Ramenée sur le terrain du théâtre, la pensée faible est le lieu d'une décroissance créative et intellectuelle qui devient la condition préalable à une décroissance des moyens de production déployés pour faire exister des idées sur une scène. *Un sentiment d'authenticité* est un essai sur l'art, mais aussi sur la *création* de productions collectives qui s'inscrivent dans une économie, qui

emploient (voire exploitent) des ressources humaines et matérielles. La pensée faible est chez Wren au service d'une rencontre avec le public qui soit émancipée des parasitages créés par un clientélisme l'éloignant d'une expérience théâtrale authentiquement enthousiaste, précaire, vulnérable. Témoinant de ce qu'a déclenché en lui une expérience de chant collectif dans une communauté autochtone de la Saskatchewan, Wren écrit :

C'est une longue et inquiétante histoire que celle des artistes de l'avant-garde et de la modernité occidentales qui font l'expérience de formes traditionnelles et qui se les approprient sans en demander la permission. Mais je ne pouvais pas m'empêcher de penser : est-ce que cela n'est pas semblable à ce sur quoi je travaille depuis toujours [?] Un sentiment performatif dans la communauté où les artistes ne sont pas différents de l'auditoire, où tout le monde connaît les règles mais les aborde de manière qu'elles ne semblent plus compter. (191)

Wren se montre ici sensible aux phénomènes d'appropriation culturelle, tout comme il se montre ailleurs conscient de la manière dont la vie intime de tous les intervenants d'un spectacle interfère dans le résultat final. Mais il faudrait ajouter au propos de Wren que si les avant-gardes se sont historiquement approprié les formes rituelles pour les détourner, c'était aussi pour se rapprocher des formes de vie quotidienne. Ce que fait Jacob Wren dans ses spectacles aux titres sublimes comme *Le DJ qui donnait trop d'information* ou *Apportez vos disques/Listening Party*, c'est aussi permettre à une communauté de spectateurs et de créateurs de vivre une expérience d'improvisation autour de la musique. Cette place accordée au spectateur correspond aussi à une position esthétique, éthique et politique. Contre le travail « fasciste » de Romeo Castellucci qui « pousse le public à ressentir les mêmes choses dérangeantes en parfait unisson », Wren tente d'imposer un autre pacte : « J'essaie d'être moi-même en situation de performance et de parler de choses importantes pour moi, d'une façon directe, que j'espère très humaine, vulnérable et intime. » (81) L'art militant, pour Wren, ne consiste pas à faire scandale, mais a comme ambition de faire vivre aux spectateurs une expérience déroutante, voire dérangeante. Cela le place d'emblée dans la marge, pour ainsi dire, position dont il se réclame (sur le plan institutionnel, à tout le moins) mais qu'il réfute simultanément. Wren tourne en ridicule son propre rapport au succès, qui vire inévitablement en désir insatiable de renouvellement et de rupture.

Le livre de Jacob Wren pose avec beaucoup d'acuité la question du coût de l'indépendance dans l'univers théâtral, pointant vers des questions plus spécifiques qui sont peu soulevées, me semble-t-il, par les artistes eux-mêmes : comment faire pour qu'une œuvre soit pérenne, ou à tout le moins qu'elle continue à évoluer dans le temps sans pour autant épouser un productivisme qui ferait ployer la créativité sous le poids de la croissance et du renouvellement infini ? L'énonciation même du livre soulève des questions originales. D'abord, l'investissement subjectif n'épouse pas la forme et la tonalité des mémoires du Grand Homme de Théâtre, mais est plutôt celui du modeste artisan (paradoxalement mégalo) qui objective sa place dans un écosystème le dépassant et qui considère l'art comme mode de production et comme

force de production impliquant des rapports hiérarchiques, des ego, de la sincérité et de l'ambition professionnelle. Il faut bien le dire aussi, le livre a comme rafraîchissant effet de montrer que le théâtre à Montréal ne se limite pas à quelques grands théâtres et à une poignée de metteurs en scène vedettes qui sont aussi par ailleurs des habitués du petit écran ou des amis de Guy Laliberté. Jacob Wren est certes une figure majeure de l'institution théâtrale québécoise, dont il se situe néanmoins légèrement en marge par sa langue et sa pratique. Ce livre rend justice à son parcours atypique.

+

De la lecture en parallèle de ces deux livres ressort ce qui apparaît comme un recadrage des débats sur la liberté d'expression. *Arts, entre libertés et scandales* fait la démonstration que ces débats sont aussi des conflits de normes, voire des conflits de codes pour reprendre l'expression d'André Belleau qui guide souvent mes pensées. Cette intervention sur les rapports entre art et politique permet de ne pas essentialiser les termes du débat. Ici, l'historicisation, la mise en perspective sociologique et, dans une moindre mesure, la réflexion philosophique sur la notion de scandale permettent de voir le caractère forcément fluctuant de ce qui est artistiquement acceptable dans l'espace social (ou socialement acceptable dans l'espace artistique, c'est selon).

Le livre de Jacob Wren montre pour sa part comment ces conflits sont intériorisés dans la création par un artiste tout particulièrement sensible aux normes sociales, et dont le travail vise à contester les attentes d'un public bourgeois et d'institutions sclérosées, mais également les injonctions à l'innovation de l'avant-garde (celles-là mêmes qui créent le scandale), lesquelles se sclérosent aussi dans une logique du dépassement qui finit par s'épuiser. Cela ouvre sur une réflexion concernant les rapports à l'empathie, à la création collective, à la véritable création d'une intelligence collective, au tissu de relations humaines qui prennent forme dans une production artistique.

Ces deux ouvrages rendent également visibles les contours d'une réflexion sur l'art critique en régime contemporain, alors que l'on dit souvent que l'art perd de sa fonction subversive pour de nombreuses raisons : division de l'attention du public, multiplication de l'offre, effets de la réification des avant-gardes. Le livre de Wren dévoile ce qui reste malgré tout de tranchant dans les arts de la scène — peut-être précisément parce que notre consommation culturelle qui tend à être le plus souvent médiatisée rend les arts de la performance plus rugueux. En somme, la lecture conjointe de ces deux livres permet de constater une relative efficacité des avant-gardes et de poser un regard décentré sur cette question, lequel remet en perspective la situation québécoise contemporaine en la replaçant dans un contexte historique et géographique plus large, mais montre surtout que lorsque l'art est érigé en porte-étendard de la liberté, c'est souvent parce qu'on fait naïvement fi des contraintes institutionnelles et économiques qui balisent sa circulation.

# ROMAN

2020

+ + +

DOMINIQUE GARAND

Université du Québec à Montréal

Quel bilan présente l'année 2020 du côté de la prose narrative ? La pandémie a-t-elle provoqué un ralentissement de la production ? J'ai sondé 28 éditeurs, une vingtaine d'entre eux m'ont répondu et j'ai consulté la page Internet de ceux qui sont restés silencieux. Très peu m'ont déclaré avoir ralenti leurs activités, mais quelques reports ont été rendus nécessaires. Il faut dire qu'une partie de la production du printemps était déjà prête avant l'imposition du confinement. Ce n'est donc pas en raison d'une baisse de la productivité que 2020 se signale comme une année pénible, mais pour tout ce qui concerne les relations humaines. Celles-ci, plus qu'on le croit généralement, jouent un rôle crucial dans le dynamisme du milieu du livre ainsi que dans la mise en marché et la promotion des ouvrages publiés : les lancements, les salons du livre, les rencontres d'écrivains, sans compter le travail de réécriture et de révision en amont. Jamais les auteur.e.s, dont le travail est essentiellement solitaire, n'auront été autant privé.e.s des quelques gratifications mondaines qui couronnent leurs efforts.

Les statistiques que j'ai cumulées me permettent d'avancer qu'il s'est publié en 2020 autour de 200 ouvrages inédits de prose narrative (romans et recueils de nouvelles), auxquels s'ajoutent environ 35 rééditions et quelques traductions. Des collègues spécialistes de la littérature québécoise contemporaine me confirment que ça correspond à peu près à la moyenne que connaît le monde éditorial québécois depuis le début des années 2000.

Ce sondage, je dois le préciser, n'était pas uniquement destiné à m'informer de la situation du monde éditorial en temps de pandémie. Mon interrogation concernait aussi mon travail de chroniqueur à temps partiel : je désirais prendre la mesure de ce que je suis en droit d'affirmer si je me hasarde à identifier les tendances du roman québécois contemporain. N'est-ce pas ce qu'on attend d'un chroniqueur, ce regard qui surplombe la mêlée générale de manière à repérer les courants, les lignes de force ? Je vais être honnête : sur les 200 ouvrages de prose narrative publiés en 2020, j'ai réussi à n'en lire qu'une quinzaine. J'ai aussi pris connaissance de critiques consacrées à des ouvrages que je n'ai pas lus, mais est-ce bien suffisant pour percevoir « où va le roman québécois » ? La réponse s'impose d'elle-même.

## L'IRONIE, UNE MANIÈRE D'ÊTRE TYPIQUEMENT QUÉBÉCOISE ?

Pour compenser mes limites personnelles en la matière, j'ai consulté les travaux de collègues qui tentent aussi de répondre à cette épineuse question. On peut dire que le tout récent « dialogue sur le roman québécois » entre David Bélanger et Michel Biron tombait pile<sup>1</sup>. Les deux auteurs se relancent de manière très vivante en suivant un fil qui, malgré son parcours méandreux et la variation de ses couleurs, traverserait de manière insistante la production romanesque québécoise : l'ironie. La discussion embrasse un large éventail d'œuvres de différentes époques, mais se penche plus particulièrement sur des auteurs contemporains comme François Blais, Anne Archet, Kevin Lambert, Patrick Nicol, Simon Leduc, Mathieu Arsenault et Nicolas Dickner.

L'ironie à la québécoise traduirait un rapport malaisé à la « grande culture », soit qu'on l'associe à un « esprit de sérieux » auquel on refuse de succomber (bien que ce soit tentant), soit qu'on demeure conscient du caractère bourgeois de ce concept et de son déni des conditions d'existence qui ne favorisent pas l'accès aux jouissances esthétiques élitaires. Pourtant, le seul fait d'écrire distingue de la masse celui qui s'y livre. Un certain désarroi s'empare donc du sujet littéraire québécois : il se sait d'une communauté dont il refuse par ailleurs les instances régulatrices et normatives, ce qui l'amène à multiplier les effets de distanciation. Chez les écrivain.e.s de la Révolution tranquille, le modèle mis à distance était celui de la France, ce qui permettait une certaine connivence au sein de la communauté littéraire ; à l'époque contemporaine, où se trouve bien implantée une institution littéraire, c'est de cette dernière qu'on voudra se démarquer, en particulier des aspects liés au savoir universitaire. L'ironie se présente dès lors comme un moyen d'éviter le poids de l'institution. Chez les écrivain.e.s formé.e.s à l'université, assez nombreux il faut le dire, on voit se profiler une forme de dérision à l'endroit des codes : le jeu consiste à s'en détourner tout en montrant qu'on les maîtrise : « [...] les écrivains formés dans les années 2000 ont hérité de ce monde où le savoir littéraire est nul et non avvenu, mais agréable et disponible », écrit David Bélanger (41). Ainsi, on ne se prend pas au sérieux, mais on échappe à la naïveté en exhibant une intelligence des formes consensuelles.

Cependant, Bélanger voit dans l'ironie contemporaine quelque chose de plus qu'une ruse ou une échappatoire : « En fait, j'ai le sentiment que l'ironie est la manière de refaire communauté, de retrouver des formes d'amitié textuelles dans un monde télécommunicatif où cela constitue un véritable défi pertinent [...] » (41) Michel Biron se montre plus circonspect : si une communauté peut se créer autour de la posture ironique, il perçoit dans cette dernière une protection contre des désirs et aspirations individuelles que le discours social entretient sans donner les moyens de les satisfaire. L'ironie introduit un principe de désillusion qui, tout en freinant l'élan, « sauve du néant » (51) par cette conscience de l'écart entre le désir et la réalité. Selon Biron, toutefois, l'ironie devenue réflexe risque de nous enfermer et « ne nous satisfait plus, ne comble plus notre soif de résonance, d'appartenance, d'empathie » (53).

---

1 David Bélanger et Michel Biron, *Sortir du bocal. Dialogue sur le roman québécois*, Montréal, Boréal, coll. « Liberté grande », 2021, 227 p.

J'appartiens à une génération d'intellectuels qui ont carburé à l'ironie, ce qui fait que le riche dialogue entre Bélanger et Biron n'a pas manqué de m'interpeller. J'y ai reconnu maints mouvements de l'esprit qui me sont familiers. Je ne suis pas certain toutefois que l'ironie définisse tant que ça le roman québécois contemporain, à moins que m'échappent les formes subtiles qu'elle a fini par emprunter. Je me demande si les exemples proposés par le tandem traduisent un biais conditionné par leurs interrogations personnelles. Je ne suis pas sans remarquer, par exemple, que les auteurs ayant attiré leur attention sont presque tous des hommes. Je ne le souligne pas pour leur imputer un procès en non-respect de la parité des genres, mais bien pour poser la question : et si l'ironie était une posture avant tout masculine ? En tout cas, lorsque je passe en revue les auteures que j'ai commentées dans mes chroniques précédentes, je peine chez la plupart d'entre elles à déceler des procédés qui relèveraient de l'ironie : Dominique Fortier, Éléonore Létourneau, Micheline Lachance, Sophie Bienvenu, Catherine Leroux, Stéfanie Clermont, Monique Proulx, Hélène Frédérick, Annie Perreault, Louise Desjardins... Chez ces dernières, le sérieux de la démarche est assumé, l'écriture est mise au service d'images, de pensées et d'émotions sans qu'il soit besoin d'un discours *mêta*, d'un « second degré » ou d'une « distance critique » obtenue par l'ostentation d'une déconstruction des codes. Et si je me tourne maintenant du côté des quelques auteures dont j'ai lu les romans de 2020, je fais le même constat : aucun effet de distanciation ironique chez Kim Thúy<sup>2</sup> (roman qui parle de la fraternité humaine en contexte de guerre), Fanny Britt<sup>3</sup> (qui aborde le traumatisme, l'effritement d'un couple, les petits mensonges et les peurs profondes), Martine Desjardins<sup>4</sup> (fable sur la violence des marginalisations), Louise Dupré<sup>5</sup> (méditation douloureuse à partir du meurtre collectif commis par un fils), Jules Clara<sup>6</sup> (quête de sens et d'amitié d'une « exilée » en Suisse), Christiane Lahaie<sup>7</sup> (disparition d'une femme lors d'une équipée dans le désert du Nevada), Catherine Leroux<sup>8</sup> (quête d'humanité dans une ville dévastée) et Marie-Ève Lacasse<sup>9</sup> (questionnements existentiels d'une écrivaine exilée à Paris). Sans doute peut-on voir de l'ironie dans la longue « phrase autoérotique » d'Anne Archet<sup>10</sup>, comme l'ont fait remarquer Bélanger et Biron, mais c'est tout. Et je n'en trouve pas non plus chez les quelques hommes qui complètent mon corpus témoin : Marc Ménard<sup>11</sup> (un homme rattrapé par son passé révolutionnaire), Tristan Malavoy<sup>12</sup> (les histoires alternées d'un prof qui se

2 Kim Thúy, *Em*, Montréal, Libre Expression, 2020, 148 p.

3 Fanny Britt, *Faire les sucres*, Montréal, Le Cheval d'août, 2020, 256 p.

4 Martine Desjardins, *Méduse*, Québec, Alto, 2020, 209 p.

5 Louise Dupré, *Théo à jamais*, Montréal, Hélioïtrophe, 2020, 233 p.

6 Jules Clara, *Parenthèse suisse*, illustration intérieure de Vincent Lacharité-Laframboise, Montréal, Triptyque, coll. « Encrages », 2020, 104 p.

7 Christiane Lahaie, *Zone 51*, Montréal, Lévesque éditeur, coll. « Réverbération », 2020, 163 p.

8 Catherine Leroux, *L'avenir*, Québec, Alto, 2020, 316 p.

9 Marie-Ève Lacasse, *Autobiographie de l'étranger*, Montréal/Paris, Flammarion Québec/Flammarion, 2020, 181 p.

10 Anne Archet, *Perdre haleine. Phrase autoérotique*, dessins d'Arielle Galarneau, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2020, 123 p.

11 Marc Ménard, *Brasiers*, Montréal, Tête première, coll. « Tête ailleurs », 2020, 283 p.

12 Tristan Malavoy-Racine, *L'œil de Jupiter*, Montréal, Boréal, 275 p.

rend mener une recherche à La Nouvelle-Orléans et d'une jeune noire qui, en 1792, s'est réfugiée dans cette même ville après avoir échappé à un massacre) et Mathieu Rolland<sup>13</sup> (récit d'une femme d'affaires qui, dans une ville d'Asie, se laisse envahir par une relation érotique avec un jeune prostitué). Je fais une exception pour le recueil de nouvelles de Louis-Philippe Hébert, dont l'un des narrateurs déclare qu'il « aime l'ironie » (« Si c'est la politesse du désespoir, j'ai toujours été bien poli<sup>14</sup> »), ainsi que pour le roman d'Hugo Beauchemin-Lachapelle<sup>15</sup> dont je parlerai en détail plus loin.

## AUTRES TENDANCES : ÉCOANXIÉTÉ, TRAUMATISME ET LIEN COMMUNAUTAIRE

L'impossibilité de rendre compte de l'ensemble de la production littéraire d'une époque n'empêche pas quelques critiques de « cartographier les nouveaux lieux de la pratique littéraire et les spécificités esthétiques qu'ils esquissent », comme se propose de le faire un projet de recherche dirigé par Martine-Emmanuelle Lapointe<sup>16</sup>. Des résultats partiels de cette vaste entreprise ont commencé à paraître, notamment dans le numéro 136 de *Voix et Images*<sup>17</sup>. Ainsi, on observe une abondance de « fictions de l'après » qui traduisent une forme d'écoanxiété et mettent en scène des catastrophes planétaires, thème qui n'est pas spécifique au roman québécois, mais qui apparaît effectivement (toujours pour m'en tenir à mon échantillonnage) dans *L'avenir* de C. Leroux, *Essais cliniques aux laboratoires Donadieu* de L.-P. Hébert et *Faire les sucres* de F. Britt<sup>18</sup>. En prenant appui sur des romans de Catherine Mavrikakis, de Christian Guay-Poliquin et de Kevin Lambert, M.-E. Lapointe identifie par ailleurs une angoisse concernant la « ruine des solidarités communautaires<sup>19</sup> ». D'autres articles du même dossier font aussi état de diverses tentatives de créer de nouveaux liens sociaux en dehors des pouvoirs hégémoniques. On rejoint ainsi des préoccupations exprimées par Biron et Bélanger, qui faisaient justement de l'ironie une arme dirigée contre les modèles dominants (incarnés par les institutions), mais depuis des positions marginales privées de légitimité : à défaut de fonder, on s'applique à déconstruire et, dans le meilleur des cas, à faire entendre la voix de l'inouï.

---

13 Mathieu Rolland, *Souvenir de Night*, Montréal, Boréal, 2020, 166 p.

14 Louis-Philippe Hébert, *Essais cliniques aux laboratoires Donadieu*, Montréal, Lévesque éditeur, coll. « Réverbération », 2020, p. 12.

15 Hugo Beauchemin-Lachapelle, *La surface de jeu*, Montréal, La Mèche, 2020, 276 p.

16 Voir le descriptif du projet sur le site du CRILCQ : <https://crilcq.org/la-recherche/projets-de-recherche/histoire-pratiques-discours-litteraires-et-artistiques/45/> (page consultée le 31 mai 2021).

17 Voir le dossier intitulé « Espace démocratique de la littérature québécoise contemporaine », sous la direction de Stéphane Inkel et Julien Lefort-Favreau, *Voix et Images*, vol. XLVI, n° 1, automne 2020, p. 7-102.

18 Un peu avant et après 2020, cette anxiété transparait aussi dans *Oshima* de Serge Lamothe (Québec, Alto, 2019, 285 p.) et dans *Indice des feux* d'Antoine Desjardins (Saguenay, La Peuplade, coll. « Fictions », 2021, 342 p.).

19 Martine-Emmanuelle Lapointe, « Villes détruites, espoirs ruinés. Lecture du vivre-ensemble dans trois romans québécois contemporains », *Voix et Images*, vol. XLVI, n° 1, automne 2020, p. 43.

Michel Biron a raison de signaler « l'intention militante » d'Anne Archet à travers son abondant éloge de la masturbation. Vanté pour son caractère résolument asocial et improductif, expérience de liberté non inféodée à « l'accumulation du capital », l'onanisme, observe-t-elle, peut s'avérer par moments infecté par « des désirs qui servent davantage les dispositifs du pouvoir que [s]es propres intérêts » :

[Ç]a me rappelle que tout mon imaginaire, tout mon paysage mental est tordu, pollué non seulement par mon éducation, mes expériences personnelles, mais aussi par tous les messages que la société a insidieusement plantés dans mon esprit et qui ont défini mes conceptions de ce que sont les femmes, ce que sont les hommes, de ce que je trouve érotique, attirant, excitant et même de ce que je considère comme une activité sexuelle normale ou déviante, c'est désolant de constater que mon esprit m'appartient si peu, qu'il est rempli à ce point de merdes patriarcales et de produits de consommation bon marché<sup>20</sup>.

Le « catastrophisme » est certainement présent dans plusieurs œuvres de mon corpus. *Théo à jamais* de Louise Dupré nous fait participer à la méditation d'une femme confrontée à l'incompréhensible violence meurtrière accomplie par son propre fils alors qu'elle-même travaillait au montage d'un documentaire sur les tueries de masse. Comment expliquer un tel geste et à qui ou à quoi en attribuer la responsabilité ? Car cela ne concerne pas que l'individu, c'est toute la famille et, plus largement, tout le lien social qui s'en trouve affecté et remis en question. *Brasiers* de Marc Ménard pose le problème de l'engagement dans une cause. En 2002, Philippe est marié et père d'un petit garçon. Après une vie étudiante turbulente à Paris, en 1986, il a délaissé l'effervescence révolutionnaire pour une existence consacrée au bien-être de ses proches. Mais Mora, son mentor d'autrefois, le retrace et vient le solliciter pour mener à bien une mission qui avait échoué en 1986. Sous le discours révolutionnaire, toutefois, se cachent des motivations personnelles plus obscures, et Philippe se trouve entraîné dans une spirale de violences dont l'absurdité se dévoile peu à peu. Il aurait pourtant dû déceler la nature malsaine de Mora lorsque celui-ci avait raillé l'insuffisance de ses engagements sociaux :

Ah, voilà ! Tu fais partie d'organismes d'aide aux familles pauvres, aux immigrés, aux personnes âgées et aux itinérants, de groupes de pression peu connus qui s'intéressent à la protection de l'environnement, au développement durable, aux OGM et aux impacts de la mondialisation. [...] Ça sent l'éparpillement improductif et la vaine recherche d'une grande cause unificatrice<sup>21</sup>.

Pour Mora, il est plus efficace de poser des bombes et d'assassiner les salauds.

Il suffit de lire le texte en quatrième de couverture du roman de Catherine Leroux, *L'avenir*, pour saisir le lien avec les propositions de mes collègues chercheurs : « Plaidoyer pour une humanité renouvelée, *L'avenir* sonde dans une langue ample et

20 Anne Archet, *Perdre haleine*, p. 22-23.

21 Marc Ménard, *Brasiers*, p. 20.

évoquatrice la profondeur de notre déroute, la persistance de la vie et toute la force de ce qui cherche à advenir<sup>22</sup>.» De *Faire les sucres*, maintenant, «roman choral et intime» de Fanny Britt, on annonce qu'il «creuse la question de nos privilèges et montre comment nous sommes liés aux autres, ceux qu'on aime comme ceux qu'on exploite». Ces quelques lignes me paraissent confirmer cette «soif de résonance, d'appartenance, d'empathie» que Biron appelait de ses vœux en relève aux apories de l'attitude ironique.

C'est ce que je retrouve aussi dans le *Em* de Kim Thúy, qui évoque des épisodes tragiques de la guerre du Vietnam, de dures histoires d'exterminations, de viols, d'expropriations et d'exils. Mais au milieu de toutes ces horreurs se manifestent des histoires d'amour et d'amitié, de résilience, d'adaptation et de reconquête de soi. Le livre est porté par l'image du fil (rendu même de manière iconique dans les pages du livre) qui relie entre eux les êtres meurtris et leur donne le courage de continuer. Mais ce petit ouvrage de Thúy, dont la matière aurait pu faire l'objet d'une saga historique, n'est encore qu'une esquisse dans laquelle les vies se dispersent. Il nous est dit succinctement d'une femme, par exemple, qu'elle «n'avait pu être la mère de son nouveau-né que pendant quelques minutes après l'avoir mis au monde» (121). Le bébé poursuivra sa vie dans d'autres bras et c'est de cette manière que s'opère la filiation, non subordonnée aux liens du sang. Au bout de son parcours, la narratrice assume le décousu de son récit :

J'ai cherché à tisser les fils, mais ils se sont échappés pour rester sans ancrage, impermanents et libres. Ils se réarrangent par eux-mêmes selon la vitesse du vent, selon les nouvelles qui défilent, selon les inquiétudes et les sourires de mes fils. Les pages qui suivent sont une fin imparfaite, avec des bribes et des chiffres pris sur le vif. (128-129)

La configuration temporelle du récit-reportage-méditation de Thúy, aussi fragmentée soit-elle, est résolument tournée vers une assomption du sens dans le présent. On note chez Thúy un refus de la nostalgie et de l'insistance sur le syndrome traumatique. Ce qui la retient, c'est l'extraordinaire adaptabilité du vivant, la capacité de régénération dont il fait preuve. *Em* traduit certainement un devoir de mémoire, mais animé par le souci de faire naître beauté, bonté et reconnaissance, et ce, dans l'optique d'une communauté humaine à réinventer sur les décombres du passé.

Incidemment, la dialectique entre présent et passé est mise en évidence dans plusieurs romans de mon corpus, le plus souvent traitée sur le plan formel par l'alternance de récits parallèles. C'est le cas dans *L'œil de Jupiter* de Malavoy-Racine, où le récit contemporain de Simon côtoie celui d'Anne Gisé qui se déroule entre 1792 et 1801. Situés dans un même lieu, La Nouvelle-Orléans, les récits se croisent à la toute fin avec la découverte par Simon d'un manuscrit du XVIII<sup>e</sup> siècle qui raconte des événements liés au destin d'Anne.

---

22 Je suis fortement intrigué par l'écriture *patiente* de Catherine Leroux, par sa manière d'avancer dans le récit sans coups d'éclat ou procédés aguichants, attentive aux détails, aux silences, aux sensations non intellectualisées.

Dans *Brasiers*, Marc Ménard raconte aussi en alternance deux âges de son personnage principal : 1986 et 2002. Philippe est rattrapé par un passé qu'il aurait voulu laisser derrière lui. *Faire les sucres* de Fanny Britt est séparé en deux parties : la première, située en 2002, raconte l'accident qui a traumatisé Adam et blessé grièvement Célia ; on les retrouve ensuite en 2008, alors qu'ils tentent encore de se dépêtrer de l'événement qui a marqué leur existence et continue de les lier, bien qu'ils soient restés à l'écart l'un de l'autre. Dans *Souvenir de Night*, premier roman de Mathieu Rolland, les fréquents va-et-vient entre présent et passé interviennent sans crier gare, comme des modulations du flux de conscience de la narratrice. Qu'elle soit avec ses collègues (qui l'ennuient) ou avec Night, un jeune prostitué (qui l'obsède), la narratrice est sans cesse ramenée vers des souvenirs douloureux associés à une « Elle » qu'on suppose être sa mère. Le passage d'une temporalité à l'autre se fait par le biais de mots ou d'images : « La piscine, remuée par Édouard, s'éloignait de moi, son bruit se dissipait pour laisser place à celui des vagues. // La mer. // Elle ne se maquillait jamais, sauf à la plage. // Je la voyais, assise à son miroir, dos à moi. » (32) Visiblement inspiré de Duras (citée en exergue), ce roman exploite à outrance la parataxe et l'indétermination, qu'elle soit spatiale (les lieux sont évoqués sans être nommés), temporelle (on passe d'un temps à l'autre sans précisions) ou actorielle (l'identité d'« Elle » reste énigmatique, le nom même de la narratrice est instable). L'indétermination a pour fonction, je crois, d'éloigner la lecture des repères référentiels pour la faire entrer au cœur de l'incommunicable et de ce que les férus de psychanalyse appellent « l'impossible du rapport sexuel ». Le roman maintient son lecteur sur le seuil de quelque chose qui devrait advenir, mais qui finalement se dissipe dans le flou.

## PLACE AU LUDIQUE

Mais n'y a-t-il donc, dans cette cuvée 2020, que des histoires de violences et de traumatismes ? Ou de marginalités en passe de recréer sur des ruines la communauté à venir ? Certes – je ne le répéterai jamais assez –, mon échantillonnage laisse à désirer. Je regrette par exemple de ne pas avoir mis le nez dans le dernier Sophie Létourneau, qui vient de remporter le Prix du Gouverneur général<sup>23</sup>. Ni dans celui de Danielle Marcotte<sup>24</sup>, qui a remporté le prix Arlette-Cousture des Grands Prix du livre de la Montérégie. Ou dans ce roman de l'auteur sans doute le plus populaire de

23 Sophie Létourneau, *Chasse à l'homme*, Saguenay, La Peuplade, coll. « Récits », 2020, 193 p. P.S. : Entre deux révisions de cette chronique, j'ai enfin pu le lire. J'y ai reconnu un *topos* du roman québécois issu des programmes de création : le récit de soi comme auteur.e en train de se construire dans l'écriture – démarche dont le narcissisme me saute aux yeux. Mais je dois ajouter que la forme mise en place par Létourneau m'a fasciné : le récit, formé de très courts fragments, n'avance pas de manière linéaire mais suit un parcours en spirale, comme si la méditation qu'ouvre un fragment, plutôt que de s'approfondir dans les fragments qui le suivent, se répercutait plus loin, à d'autres étapes du récit. Le continu de la quête (car il y en a une, la narratrice raconte une évolution) s'effectue dès lors par la juxtaposition de discontinuités.

24 Danielle Marcotte, *L'accordéon, Madame et moi*, Montréal, Lévesque éditeur, coll. « Réverbération », 2020, 287 p. Un coup d'œil au premier chapitre, gracieuseté du site Les Libraires, m'a permis de découvrir un univers à la fois fantaisiste et touchant, une écriture vivante qui m'a rappelé *La vie devant soi* d'Arjan-Gary.

l'heure<sup>25</sup>... Pas de présence non plus dans ma liste d'un roman LGBTQ+, ou encore d'un.e auteur.e des Premières Nations, honte à moi, car ce sont là des sujets d'actualité, des mouvances à observer<sup>26</sup>. Bien sûr, l'excuse est toute prête : on ne peut tout lire ! Mais qu'est-ce qui préside aux choix de lecture que l'on fait ? Cela me tourmente grandement. Il faudrait en fait que ça tourmente toute personne qui se donne pour tâche de « penser le roman québécois contemporain », surtout dans le monde universitaire où nos choix sont en grande partie dictés par ces « problématiques » qui, sans qu'on sache trop pourquoi, nous sont présentées comme des incontournables. Avec ce résultat que la critique néglige souvent les romans qui obtiennent le plus la faveur du public.

Cette précaution oratoire pour annoncer que je conclurai cette chronique de la façon la plus subjective et partielle qui soit en parlant des deux romans qui m'ont procuré le plus de plaisir.

*La surface de jeu* d'Hugo Beauchemin-Lachapelle est ludique d'un bout à l'autre : roman fantaisiste d'un amateur de hockey capable néanmoins de se moquer du discours entourant ce sport, tant celui des journalistes que des gérants d'estrade qui pullulent au Québec. Professeur de français au cégep Édouard-Montpetit, Beauchemin-Lachapelle se joue des formes narratives en insérant dans son récit divers artefacts : coupures de journaux, albums de finissants, courriels, textos, échanges passionnés sur des forums de discussion, sans parler de la mise en abyme, « La surface de jeu » étant *dans* le roman un manuel d'entretien des patinoires qui s'intéresse en particulier aux surfaceuses (Zamboni). Banal en apparence (et pour tout dire ennuyant), ce manuel se met à intriguer un *fan* fini des Canadiens, du nom de Claude Provost (prédestiné !), lorsqu'il entend le commentateur Benoit Brunet prononcer la phrase suivante : « L'inconnue, c'est la surface de jeu. » Plus tard, il repère dans des articles de Michel Lamarche des phrases lues dans le manuel. Il en parle avec ses *chums* et ils conviennent qu'il ne peut s'agir d'un hasard et que le manuel contient un message secret qui doit être décodé. Ils s'emploient dès lors à décortiquer le texte comme de remarquables herméneutes instruits des méthodes de l'OULIPO : ils sélectionnent dans le manuel les phrases qui se retrouvent aussi dans les articles de Lamarche (comme si le langage des commentateurs n'était pas truffé de syntagmes figés), les alignent pour en faire des poèmes (d'abord conventionnels, puis éclatés à la manière d'*Un coup de dé...* de Mallarmé), leur supposent un double sens. Avec une telle illustration du délire interprétatif, Beauchemin-Lachapelle rejoint certainement le camp des ironistes vantés par David Bélanger. C'est en interrogeant des *fans* sur des forums de discussion au sujet de « La surface de jeu » que Claude et ses amis se rendent compte qu'ils ont entre leurs mains ce qui pourrait être le dernier exemplaire d'un livre que cherche à éliminer un groupe d'extrémistes (ex-partisans des Nordiques ?). Poursuivis par ce gang qui n'entend pas rigoler, ils se trouvent dès lors emmêlés dans un écheveau conspirationniste qui grossit, pour s'en moquer,

25 David Goudreault, *Ta mort à moi*, Montréal, Stanké, 2019, 337 p.

26 J'ai pourtant lu, et avec un intérêt proche de la fascination, cet objet littéraire singulier de Tanya Tagaq, *Croc fendu*, publié chez Alto dans une traduction de Sophie Voillot. Je pensais en parler, mais je me suis rendu compte que la version de 2020 était une réédition, l'original ayant été publié en 2018. Je ne saurais trop recommander la lecture de ce livre unique et déroutant où le récit et la poésie s'entrelacent librement.

l'irréalité qui gagne le discours des amateurs lorsque leur amour du hockey se transforme en fanatisme religieux : « Imagine que toute ton existence soit fondée sur le fait que le hockey est ton dieu, dont le Canadien est le pape, pis qu'un livre prétende que ton dieu n'existe pas, tu fais quoi ? Tu fais exactement ce qui nous est arrivé : tu t'arranges pour faire disparaître le livre. » (208)

Il serait inutile que je résume les suites de cette intrigue rocambolesque. Je m'en tiendrai à souligner l'habileté avec laquelle l'auteur a su exploiter le lexique sportif et s'amuser de ses poncifs. Il en tire des comparaisons divertissantes : « Sa tentative d'humour se perd dans la conversation comme une rondelle dans le filet protecteur » (125); « Mais pourquoi se sent-il si fébrile ? Comme lors d'une mise au jeu en territoire offensif pendant un double avantage numérique » (188); « Provost a vu la scène au ralenti et, à l'image des joueurs qui vident le banc de leur équipe pour se joindre à une mêlée générale, il s'est jeté à la défense de son ami » (114). Le narrateur se livre aussi à des effusions lyriques (« C'est le bruit du vent qui lui fait penser à sa jeunesse, ce mugissement qui râpait les talus de neige entassée par les mastodontes de la municipalité, le crissement des patins qui égratignent inlassablement la glace, le craquement de l'hiver sous les pieds lorsqu'il est rendu trop tard pour traîner encore un peu » [87-88]). Ailleurs, il y va de commentaires sur la psychologie de l'amateur :

La remontée. Y a-t-il quelque chose de plus jouissif dans la vie d'un amateur de sport ? Y a-t-il quelque chose de plus jouissif qu'une remontée contre un ennemi juré convaincu de sa supériorité ? Y a-t-il quelque chose de plus jouissif que de voir l'arrogance céder à la détresse, puis à la panique ?

Non, il n'y a rien de mieux. Rien. (114)

Le caractère divertissant du roman n'empêche pas que s'y dissimule quelque chose de plus profond. Je donne raison à Dominic Tardif qui écrivait :

Comme bien des fictions ayant pour trame de fond le sport professionnel, *La surface de jeu* s'abreuve (sous son épais revêtement comique) à la mélancolie du temps qui passe et à l'inquiétude que tout – la fougue de la jeunesse, l'amour qui unit un couple, les souvenirs qui soudent une bande d'amis – finisse un jour par s'étioler<sup>27</sup>.

J'ajouterais que le roman creuse avec brio la structure psychique de l'obsessionnel dont il dévoile les mécanismes, non pas en les jugeant, mais en les amplifiant. Le monde du sport sert parfaitement ce propos.

---

27 Dominic Tardif, « *La surface de jeu* : ça sent autre chose que la coupe », *Le Devoir*, 17 octobre 2020, en ligne : <https://www.ledevoir.com/lire/587888/la-surface-de-jeu-ca-sent-autre-chose-que-la-coupe> (page consultée le 31 mai 2021).

## HISTOIRES DE L'ŒIL

Je n'ai pas eu le temps de parer le coup. Avec la dextérité d'un escamoteur, tu as dérobé mes cils, détroussé mes paupières, dévalisé mes caroncules lacrymales. Tu as défloré l'hymen de mes cristallins et tu es entré en moi par menues effractions, innervant chaque filament de mes iris, diffusant leurs frémissements charnels à travers la ramure de mes capillaires<sup>28</sup>.

Quelle étrange rencontre sexuelle, me direz-vous! D'ailleurs, qu'est-ce qui nous fait croire qu'il s'agisse de sexe? La contrepartie de ce combat oculaire arrive dix pages plus loin :

Tu ne t'attendais pas à une telle offensive de ma part et tu t'es débattu des paupières, mais je t'ai vite maîtrisé. Avant que tu ne déploies le miroir mercuriel de tes boucliers, j'ai déchiré tes cornées sans ménagement, j'ai écartelé les sillons de tes iris et j'ai percé tes cristallins. Tes pupilles, vaincues, m'ont cédé le passage et j'ai violé tes abysses en te boutoirant les rétines sans merci. (194)

*Méduse* de Martine Desjardins nous entraîne dans un univers parallèle où tout prend sens à partir d'une prémisse métaphorique. Ce roman est une fable qui s'en remet totalement à la logique du signifiant, et ce, à partir d'un réseau sémantique central : les yeux, la vue. De tous les livres de mon corpus, il est celui qui accorde la plus grande confiance aux pouvoirs de la pure invention littéraire. Pas étonnant que la fête libératoire qui le couronne se déroule dans une bibliothèque.

Une femme se confie à un interlocuteur dont on ne connaîtra l'identité qu'à la toute fin. Elle raconte son histoire d'enfant rejetée par sa famille, placée dans un institut (l'Athenæum) gouverné par une marâtre au service de « Bienfaiteurs » qui organisent des jeux pervers. Attention, nous ne sommes pas ici en régime réaliste et ces « jeux » ne sont sexuels qu'au deuxième degré. Ce qui se dégage, c'est le climat de domination et d'exploitation des jeunes pensionnaires par un groupe d'hommes âgés nostalgiques de leur enfance.

Quelle est cette fatalité qui s'abat sur Méduse? Ses yeux. Aussitôt qu'on les voit, on est frappé d'horreur. On l'oblige à les couvrir ou à les tenir fermés : « J'ai appris à marcher comme une bossue, la tête ployée sous le joug de l'opprobre, les épaules recroquevillées, le menton collé au sternum et les paupières mi-closes [...] » (11) Méduse elle-même ne comprend pas l'effet qu'elle provoque. Elle découvrira plus tard que ses yeux ont aussi le pouvoir de pétrifier et de tuer. C'est d'ailleurs ainsi qu'elle se libérera de son père venu la conduire à l'Athenæum. Mais la vraie libération tarde à venir et pendant des années, elle est toute honte et se perçoit comme l'incarnation même de la laideur. Ses yeux ont quelque chose d'innommable et elle multiplie les vocables sans jamais trouver celui qui pourrait les nommer adéquatement : mes Anomalies, mes Infirmités, mes Horreurs, mes Disgracieusetés, mes Orduités, mes Dévergondures, mes Onanismités, mes

---

28 Martine Desjardins, *Méduse*, p. 184.

Furies, mes Aversivités, mes Plaies d'Égypte, etc. (j'ai repéré autour de quatre-vingts variantes de substantifs accolés aux yeux de Méduse). Comme on le voit, Desjardins ne craint pas de faire appel à des néologismes, même lorsqu'il n'est pas question des yeux, et l'on se dit alors qu'ils mériteraient d'être admis dans les dictionnaires du français : « une répugnantitude » (412); « son crâne était léopardé de taches brunes. Ses mains [...] lombriquées de veines bleues » (151); « Le front plissé de la bornerie » (207). Les mots rares ne manquent pas non plus et je dirai que, loin de rebuter le lecteur par effet de préciosité, ils participent au plaisir de la lecture. C'est qu'ils paraissent naturels dans la bouche de Méduse, une révoltée de la famille des Bérénice Einberg pour qui les mots deviennent un moyen de s'emparer du réel. Sans compter que Desjardins, cela se sent, travaille minutieusement le rythme et la sonorité de ses phrases : « le frasil à sa surface restait en suspension dans une gadoue grise et gélatineuse » (34); « En un rien de temps, ma peau s'est criblée d'écorchures, de boursouflures et de vésicules gorgées de sérosités » (45). On a droit à des listes : « existences condamnées par quelque tare congénitale : traits dysmorphiques, angiome plan, strabisme, gibbosité, cyphose, dislocation des articulations, fente palatine, varus, malformation des oreilles, hernie ombilicale, syndactylie, agénésie du nez, macroglossie, hypotonie axiale, acromégalie... » (109-110); « Nos lacs et nos forêts regorgent pourtant de myriapodes, de diplopodes, d'annélides, de reptiles et de batraciens très intéressants » (123). Ailleurs, sortons nos dictionnaires, on rencontre des « vibrisses », des « tolets », des « viornes », des « élytres », des « godrons » et « les adularescences d'une pierre de lune ». Desjardins s'amuse aussi avec les parentés étymologiques ou simplement phonétiques, comme si les mots commandaient les actes : « Les tendons de son cou se sont tendus comme le fil de fer d'un équilibriste. [...] Sans faire de quartier, je lui ai racorni les cornées et sclérosé les sclérotiques, cristallisé les cristallins et calcifié les capillaires des rétines, et j'ai irradié ses iris d'un bleu éteint » (166); « La honte me pétrifiait parce que j'en étais pétrie » (179).

Le roman raconte le passage de la honte à la conquête de soi. C'est en osant se regarder dans le miroir que Méduse comprend ce qui effraie tant ceux qui croisent son regard :

Chacun de ces yeux offrait le spectacle saisissant d'une vulve ouverte et humide. [...] Au milieu de la sclérotique, qui n'était pas blanche, mais injectée de sang et couleur de la chair à vif, les nymphes violacées de l'iris palpaient frénétiquement, et l'ostium de la pupille dégorgeait son liquide cyprinal avec des mouvements de succion.

J'ai été aspirée dans ce giron vaginal, j'ai traversé l'hymen du cristallin et la glaire du corps vitré, j'ai franchi le col ciliaire et j'ai débouché dans la matrice utérine des rétines. (201)

Cette nouvelle naissance est en fait une reconnaissance : « J'étais prête à l'affirmer, maintenant : j'étais Méduse. L'éternel féminin. La manifestation du chaos primordial. La destructrice des miroirs du monde. Je n'avais plus rien à craindre – ni des reflets ni des ombres. » (203)

Le symbole devient ici explicite. Mais ce qui frappe le plus dans ce récit du renversement de l'ordre patriarcal, c'est la voie qu'il emprunte, celle d'une allègre et rutilante exploration du langage.

POÉSIE  
A u b a l d e s f a n t ô m e s

+ + +

DENISE BRASSARD  
Université du Québec à Montréal

tu sais  
ce qui se passe  
après la mort ?  
on devient  
un fantôme<sup>1</sup>.

Au cours des derniers mois, combien de fois suis-je restée perplexe devant ces constats d'une révolution de notre rapport au temps, dont le point zéro serait le 13 mars 2020, le jour où le Québec a été mis en pause ? Chaque fois, je me suis demandé sur quelle planète leurs auteurs vivaient. Il semblerait donc que pour plusieurs d'entre nous, le temps ait ralenti, au point de susciter l'ennui. Alain Farah affirmait même il y a quelques jours que le confinement lui avait fait retrouver le sommeil, le goût d'écrire et le plaisir d'enseigner<sup>2</sup>. Je suis bien heureuse pour lui et ma foi un peu envieuse, car je ne peux, hélas, en dire autant. Vous avez eu l'impression que le temps avait ralenti, vous ? Pour ma part, j'ai plutôt eu l'impression que, comme l'espace, il avait été compressé. Au terme de cette année pour le moins étourdissante, je me sens comme une girouette qu'on aurait laissée bouillir trop longtemps dans une immense soupe Zoom. C'est donc une lectrice épuisée et peu motivée que les livres empilés sur le coin du bureau lorgnaient et rappelaient à son devoir de chroniqueuse. Par chance, la rentrée poétique de 2021 est un grand cru. Ainsi j'ai pu compter sur le plaisir de la découverte pour ranimer mon désir de parler de poésie, et sur des voix fortes pour porter ma fatigue jusqu'aux premières chaleurs du printemps.

*Tout est caché* de Judy Quinn<sup>3</sup> est un livre étonnant, plein de surprises, de petites épiphanies, dans lequel l'humour, très subtil et savoureux, s'allie à une extrême finesse du regard, un regard pénétrant qui traverse les choses pour en révéler l'envers. Le livre se présente un peu comme un album de voyage (chaque poème

- 
- 1 Marie-Ève Comtois, *La consolatrice des affligés*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2021, p. 126.
  - 2 Alain Farah, « Recoller les morceaux », *Le Devoir*, Montréal, 12 juin 2021, en ligne : <https://www.ledevoir.com/lire/609723/serie-le-monde-d-apres-recoller-les-morceaux> (page consultée le 30 juin 2021).
  - 3 Judy Quinn, *Tout est caché*, Montréal, Le Noroît, 2021, 81 p.

porte un titre), dont chaque cliché serait accompagné de son négatif. Car derrière les apparences, il y a tout ce que le regard ignore et qui pourtant grouille autour de soi. Derrière les vivants, il y a tous ces fantômes qui vont et viennent, nous rappelant que nos jours sont comptés :

On a vidé mon père avant de l'exposer  
il n'avait plus de cœur  
je ne lui ai pas tenu la main.  
J'ai voulu savoir où on avait mis ses organes.  
On m'a dit : « Tout est caché. » (11)

L'approche est singulière. Le regard ne se fixe pas. Fruit d'une attention flottante, il balaie l'espace, presque distraitement, et c'est ainsi, un peu comme le fait la poussière dans la lumière de Delhi, que les contours des êtres se dessinent. Le projet s'apparente également à une fiction cinématographique, ce que suggère le sous-titre : « avec Ben Kingsley dans le rôle principal », dont chaque poème serait un arrêt sur image. C'est dire la place accordée à l'imaginaire dans ce livre où sont abolies les frontières entre les niveaux de perception :

Le réceptionniste de l'hôtel Royal Deluxe  
nous informe que les morts ont pris le pouvoir sur Terre.  
Nous nous sentons comme des billets de loto déchirés.  
Il sort de son crâne un peigne en plastique bleu. (15)

L'étrangeté des associations est accentuée par celle de l'environnement où se trouvent les protagonistes, en l'occurrence la narratrice et son compagnon de vie et de voyage, qui revisitent leur histoire et redécouvrent leur intimité à la faveur du dépaysement :

Nous baisons devant un portrait de Gandhi.  
Une promesse peut-être s'accomplit.  
Voici une mallette destinée à y mettre mon amour  
et une carte qui t'aidera à le trouver.  
[...]  
Un indice : l'amour se tient près des mourants. (24)

Bien qu'on ne trouve dans ce livre aucune référence à la pandémie et que l'Inde entretienne avec la mort un rapport de proximité qui échappe aux Occidentaux que nous sommes, ce défilé de fantômes semble faire écho aux statistiques des derniers mois, rappelant la pénurie de combustible et les dizaines de milliers de cadavres empilés au bord du Gange ou dans les stationnements des centres commerciaux, en attente d'être brûlés. Au fil du voyage, la question qui se pose aux protagonistes est celle de savoir si l'on peut réapprendre l'amour, et si ce réapprentissage ne commencerait pas par un délestage de soi-même. C'est du moins ce que porte à croire le très beau poème intitulé « L'absence » :

Mais la forêt sans arbres  
au centre de nos vies.  
Le bruit  
du vent dans ces arbres-là  
me dit que nous sommes deux absents  
et que cela s'additionne. (26)

L'humour contribue à cet effort de déprise de soi, qui suscite un rire discret, très proche de la mort.

Dans ce décor où « [les] caissiers sont tous sous anesthésie » (38) et où le sable mouvant se compte en grains, le temps se dilate et les rêves le disputent au jour. Chargés de souvenirs d'enfance, ces rêves mettent en scène le père mort qui surgit en alcoolique tueur de chats et bientôt envahit la ville en « dizaines d'exemplaires » (45), toutes époques confondues. Seul un geste semble rattacher la narratrice au réel, celui de lancer une pierre dans le canal – il revient de manière récurrente. Certains poèmes ont des allures d'hallucinations, comme autant d'éclosions du réel sur la part de mystère qu'il recèle ; d'autres donnent lieu à des métamorphoses (ou peut-être des réincarnations ?). L'espace environnant, à commencer par l'hôtel et son ascenseur, agit à la fois comme un réceptacle et une chambre d'écho de la mémoire, si bien que les époques de la vie de la narratrice s'y condensent et s'y mêlent :

L'ascenseur descend plus  
bas, toujours plus bas  
vers la salle d'où, hagarde  
ma grand-mère m'interpelle :  
« Hé, qu'est-ce que t'as fait de ma vaisselle cassée ? » (47)

Suivant la dynamique chiasmatisque des regards-fenêtres, peu à peu une équation prend forme, fondée à la fois sur le paradoxe et l'inversion. Si les vivants sont des morts en sursis et les morts des fantômes qui les hantent, aussi bien dire que le livre contredit finalement son titre : tout est caché = rien n'est caché. « Mais dans le négatif tout survient, cela/fait un grand blanc. » (76) Ainsi, bien qu'il paraisse absurde à la narratrice de croire que les étoiles existent parce qu'on les regarde, son entreprise lève cette absurdité. Le réel se révèle en somme comme les étoiles : si on cesse de le regarder, il nous anéantit :

Ce qui n'existe pas  
nous anéantit.  
Ce qui existera  
nous retient. (79)

Ce sont là des poèmes à lire lentement, à méditer, littéralement, jusqu'à ce que la lumière se fasse, ou bien l'obscurité, selon la fenêtre par laquelle on y entre.

+

Je me suis tout de suite prise d'affection pour la narratrice du dernier livre de Marie-Ève Comtois, *La consolatrice des affligés*, lequel se rapproche de celui de Judy Quinn par plusieurs aspects, dont la présence des étoiles et la proximité de la mort. On y trouve un semblable tissage des univers, des règnes et des discours, une imagination aussi débridée, des télescopages surprenants et une propension à la métamorphose. *La consolatrice des affligés* (quel beau titre!) est un poème d'un seul tenant qui court sur 132 pages. Partagée entre la sédentarité et un rêve d'emportement, entre un travail d'archiviste aliénant et un monde littéraire idyllique (elle a rendez-vous avec Apollinaire, rêve à Nelligan), la narratrice gravite autour d'un petit appartement montréalais, qu'elle habite avec son chat Lucien. Elle vivote, médite, cogite. Son discours se déplace, allant de l'introspection à une adresse à un « tu » dont l'identité est changeante. Mais alors c'est moins le sujet singulier qui prime que l'interpellation elle-même, comme si à l'horizon de tous ces Serge, Joanne, Marlène, Jonathan et Geneviève, c'était au fond le « tu » générique qu'on visait, l'adresse constituant dès lors une communauté de sensibilités, fût-elle imaginaire.

Si la narratrice de Judy Quinn tient au réel par la répétition d'un geste fétiche, celle de Marie-Ève Comtois est lestée par une obsession, celle des taches, qui revient de manière récurrente, comme une cristallisation de la honte, un indice d'inadéquation, d'incapacité à se conformer aux modèles imposés par la société, à commencer par l'injonction d'être soi-même. Ce n'est pourtant pas faute d'essayer, mais la vanité de l'entreprise, de plus en plus évidente, commande le renoncement :

je sais que le brocoli  
 goûte le brocoli  
 mais moi  
 je ne sais pas  
 qui je suis (80)  
 [...]
 je suis de celles  
 qui n'achètent pas de maison  
 parce que me construire  
 ne finit jamais  
 parce que me construire  
 est une fenêtre ouverte (85).

Le sujet est labile, son identité instable, mouvante (« je suis une piste de ski » [86] ; « une personne évolutive » [87] ; « une morue » [92], etc.), comme le texte qui sillonne la page, passant d'un registre référentiel à un autre, sautant du coq à l'âne. Cet éparpillement, ces débordements, ces dérapages décèlent une vérité bien plus seyante que toute fixation identitaire, car ils sont portés par un amour de la vie, cette maladie incurable<sup>4</sup> qui, paradoxalement, tient la mort à distance :

4 « j'ai une maladie qui s'appelle/le goût de vivre » (17).

Un souffle de ma plante  
me rappelle  
que la mort peut arriver  
d'ici là je garde  
l'œil sur elle  
je la surveille  
de la mort que sait-on ?  
elle participe de nous  
chats errants. (23)

Dans cet apparent chaos se lit un véritable éloge de l'immanence. De même que l'identité ne tient pas (« nous sommes des images/des images de rien du tout » [29]), de même les choses triviales – la vie en est faite – côtoient les appels du dehors et les rêves de voyage. Ainsi s'exprime une vulnérabilité, laquelle peu à peu se mue en force : celle d'accueillir à son tour la fragilité. L'auto-ironie contribue à cette ouverture en suscitant la complicité du lecteur :

je suis populaire  
comme le réveil  
avant la sonnerie (69)  
[...]  
j'appelle Dieu  
personne ne répond (70).

Ici encore le paradoxe est endossé, dont est prise à la lettre la leçon de vérité. Ce qui apparaît d'abord comme une dysfonction sociale est finalement revendiqué comme un droit à la solitude :

revenez plus tard  
je suis encore en train  
de me construire (99).

Corrélativement, les écarts de logique gagnent en pertinence et l'envolée verbale devient de plus en plus jubilatoire. Et alors on prend la mesure de l'illusion identitaire, ce qui me semble particulièrement pertinent dans le contexte actuel où les revendications liées à l'identité prennent souvent l'allure de sables mouvants.

La finale est fort touchante, qui ramasse tout dans un bouquet de gestes, rappelant qu'au fond, ce sont eux qui comptent. Parmi ces gestes, celui de monter à pied les 16 étages de l'immeuble où se trouve l'appartement de la narratrice s'avère particulièrement significatif : le dialogue alternatif entre le corps et la conscience qu'il favorise déconstruit les structures hiérarchiques. Et si les gestes permettent d'éprouver qui l'on est, ils parlent moins d'identité que de présence :

j'attendrai ton retour  
qui que tu sois

[...]  
arrive en ville  
le plus vite possible  
[...]  
et emporte-moi  
là où il neige fort  
jusqu'au mois d'août  
quand j'échappe mes mitaines  
je sais qui je suis  
mais encore faut-il  
que ce soit l'hiver (132-133).

+

Si la narratrice de Marie-Ève Comtois aspire à l'hiver, le narrateur du dernier livre de Jean-Marc Desgent<sup>5</sup>, lui, habite le contraste des saisons. Composé de six poèmes plus ou moins narratifs, *Tableaux d'hiver, tableaux d'été* s'ouvre sur le massacre de Wounded Knee, commis le 29 décembre 1890 dans le Dakota du Sud, au cours duquel des centaines de Lakotas ont été tués par l'armée américaine, en seulement quelques minutes. Le narrateur revendique l'identité métisse et fait sien le grand rêve de Wovoka<sup>6</sup> de voir s'engloutir l'Amérique blanche dans une « immense noyade » (10), sans s'exclure pour autant de la violence des Blancs :

Il y avait la peur des esprits danseurs,  
il y avait la peur absolue des Blancs  
d'être massacrés par Sitting Bull,  
par ses rusés compagnons,  
par ses enfants réels ou imaginés  
ou par ses fous rêveurs dansants ;  
il y avait les chemises blanches,  
les chemises des Esprits,  
il y avait des Fantômes partout  
la peur des danses jusqu'à la transe. (11)

Le récit est poignant. La violence y est montrée à l'état brut (on frôle parfois le cynisme), de même que la bêtise, et surtout l'ignorance, celle de la culture et de l'histoire de l'autre, qui est sans doute la racine la plus profonde de la guerre. Après le massacre, tandis que le gouvernement américain décerne « la médaille d'honneur aux soldats » (14), on dispose des cadavres :

---

5 Jean-Marc Desgent, *Tableaux d'hiver, tableaux d'été*, Montréal, Poètes de brousse, 2021, 60 p.

6 Aussi connu sous le nom de Jack Wilson, Wovoka est un leader spirituel de la tribu de Paiutes et est à l'origine de la *Ghost Dance* (danse des Esprits).

Donc, une jolie tranchée pour servir de repos éternel  
aux enfants achevés au revolver ou au sabre,  
aux femmes mitraillées ou éventrées à l'épée,  
confortable tranchée pour le repos éternel  
des hommes qui se trouvaient là, ces Lakotas,  
ces rusés Sioux qui, en mourant, rêvaient peut-être  
encore à Wovoka, à Sitting Bull,  
mais qui ne pouvaient plus comprendre la vie concrète,  
la vraie vie blanche comme neige,  
qui n'avaient pas saisi le sens de la question :  
What Sioux want? (15-16)

Pas plus que dans le livre de Judy Quinn il n'y a ici de référence à l'actualité. Et pourtant, en lisant cela, on ne peut éviter de penser aux restes des 215 enfants autochtones découverts à Kamloops et aux 751 sépultures anonymes trouvées sur le site de l'ancien pensionnat de Marieval.

Outre le caractère percutant du récit, la force du livre de Desgent tient à l'effet de résonance entre les poèmes – surtout les premiers. Le second poème revient sur l'enfance montréalaise du narrateur. Sa famille habite alors un vieil appartement dans un quartier populaire et sa vie, au quotidien, est marquée par l'omniprésence des rats :

L'enfant ne s'étonne jamais de la présence des rats.  
Son père en tue un par semaine,  
hiver comme été, avec des trappes.  
Il arrive qu'un rat se soit grugé  
une patte pour échapper au piège;  
on ne retrouve donc qu'une patte prise au piège;  
ce sera, pour le temps qui lui reste à vivre,  
un rat à trois pattes. (20)

Quand les rats deviennent trop nombreux, les autorités municipales convoquent des exterminateurs. Ils débarquent dans le quartier avec leurs gros camions et épandent partout un liquide vert à l'odeur insupportable. Ils sont comparés à des soldats. Après leur passage, on assiste à l'agonie des rats, bientôt suivie par l'odeur de putréfaction, encore plus insupportable. Leur agonie est terrible, décrite minutieusement, en termes presque humains. Les cris et les gestes de panique qu'on entend à travers les murs des maisons donnent le frisson et rappellent tant le massacre de Wounded Knee que la Shoah :

Il faut toujours gazer la vermine dit-on.  
L'enfant imagine que les mots cachent  
Quelque chose qu'on pense  
Mais qu'il ne faut pas dire. (24)

L'effet poétique vient également du contraste entre les saisons que les poèmes exacerbent. La chaleur et le froid se fondent aux êtres, parfois les dominent. «L'hiver, c'est loin dans la langue» est un poème enlevé, presque halluciné, le plus lyrique du livre. On peut y lire un hommage à tous les délirants du froid, les frigorifiés, les disparus, les amoureux de la toundra, Métis ou coureurs des bois, les François Paradis, les Jean Désy, ceux qu'habite la crainte ou la vénération de cette saison qui ne fait pas de quartier. Le froid en est le protagoniste; il instille la peur et commande le respect. On se dit que la narratrice de Marie-Ève Comtois se laisserait bien emporter par cette vague de froid :

Ça s'appelait du sauvage  
en haut de la côte banquise ou en bas,  
et pas d'idée faite sur la saison des frimas.  
Ça se disait folie déferlante,  
une vaste avalanche de tout. (47)

Intitulé «L'hiver, l'été, le sexe de la mère», le dernier poème tient une place à part dans l'économie du livre. Retournant encore plus loin dans son enfance, le narrateur se rappelle le premier appartement qu'il a habité et les moments privilégiés qu'il y a passés avec sa mère, amatrice de comédies musicales, qui lui a appris à danser. Il fait alors son apprentissage de la séduction. C'est ni plus ni moins qu'une version du complexe d'Œdipe. S'il est touchant, ce poème détonne, car il nous amène ailleurs, et pour cela affaiblit l'ensemble, où il cadre mal. Il en va pareillement du quatrième poème («L'été, une ville lointaine»), qui relate une agression subie dans une ville étrangère, lequel emprunte un autre registre et aurait sans doute été mieux servi par la prose de fiction. Par ailleurs, on n'y trouve pas l'effet d'échos qui donne aux premiers poèmes leur portée. Certes, il s'agit d'un *recueil* au sens littéral du terme, ce qu'indiquent les «tableaux» du titre. Mais il est dommage qu'en raison de sa construction et de la disparité des poèmes, sa force s'étiolle quelque peu, ce qui ne rend pas justice à des textes par ailleurs estimables.

+

«Familles, je vous hais!», écrivait André Gide. Pourtant, on y revient toujours, et si l'on parvient à les tuer, alors elles vous hantent. C'est du moins ce que raconte *La voleuse* de Daria Colonna<sup>7</sup>, un livre que je trouve éblouissant :

La famille est une idée du dernier siècle à laquelle je m'accroche pourtant sans savoir pourquoi ni en quel honneur, comme s'il s'agissait d'un Dieu torturé davantage qu'absurde, et qui a joué dans ma tête jusqu'à ce que je me croie maudite et de mauvaise conscience, empoisonnée et bonne à rien, honteuse, toxique et ingrate. La fille de ma mère. (11)

---

7 Daria Colonna, *La voleuse*, Montréal, Poètes de brousse, 2021, 256 p.

Dès le premier texte, tout est dit qui sera déployé par la suite. On connaît dès lors les axes qu'empruntera la réflexion dans une suite de fragments oscillant entre la prose narrative et l'introspection.

Il sera donc question de l'histoire familiale, en particulier celle des femmes, la mère et la grand-mère, mais également celle des hommes, le père, le beau-père, les demi-frères, avec qui les rapports, souvent troubles, grèvent la filiation matrilinéaire. Dans cette famille, « le goût de la mort s'est transmis comme une maladie de filles » (111):

[C]e sont les mains des mères qui font écrire leurs filles. (111)

Nous sommes hantées. Dieu que nous sommes hantées. Une mère morte est un fantôme, et c'est pire. (120)

Fruit d'un conflit irrésolu, déchirée entre l'héritage maternel et l'héritage paternel, entachée d'une double honte, celle d'être pauvre dans un milieu bourgeois et bourgeoise dans un milieu pauvre, la narratrice ne se reconnaît nulle part, pas même dans le miroir. Elle habite le vide, et c'est depuis ce vide qu'elle écrit: « J'occupe le territoire de ma disparition. » (67)

Les souvenirs arrivent d'abord comme une nuée, jusqu'à ce que surgisse le souvenir fondateur, celui de la tentative de suicide de la mère, qui se serait ouvert les veines en 1992, dans une salle de bain d'appartement de banlieue. Ce souvenir, en bonne partie inventé, voire volé, puisque la narratrice était alors trop jeune pour l'avoir conservé, opère tel un moteur de la mémoire, à partir duquel des pans de l'histoire familiale seront reconstitués, mais aussi une seconde matrice, si bien que la narratrice se demande si ce n'est pas la mort elle-même qui l'a engendrée.

Décrétée « territoire le plus féminin de la maison » (15), parce qu'elle est souvent le seul lieu d'expression du désespoir des femmes, la salle de bain est un lieu de passage aussi bien que de passation, un lieu qui tue aussi, parce que s'y perd le temps qu'on y passe à scruter son image jusqu'à ses moindres imperfections, jusqu'à devenir sa propre ennemie. Mais pour qui ose affronter le vide du regard, elle devient métaphore du cabinet d'écriture:

Je ne me suis jamais reconnue dans le miroir et pourtant l'écriture exige d'assumer la vue tout entière. (24)

Il y a la mort sur le comptoir à bord des troussees à maquillage. Que voulez-vous, je me refais le portrait. (66)

Les portraits de personnages sont tous très réussis. J'ai particulièrement goûté celui de la grand-mère Jeannine. Cette femme du monde flamboyante, que l'amertume a gagnée jusqu'à la rendre violente avec ses filles, est dépeinte en des termes à la fois savoureux et terribles. De la mère et du père, Colonna embrasse la détresse avec beaucoup d'acuité. Elle décrit les premiers jours de leur amour avec une belle impudeur en même temps qu'une grande justesse.

Dans l'amour incommensurable et douloureux que la narratrice éprouve pour sa mère, un amour bouleversant, on reconnaît *La bâtarde* de Violette Leduc<sup>8</sup>, qui hante le livre. On peut aussi penser à *Un amour impossible*, de Christine Angot<sup>9</sup>. Au centre de ces figures tutélaires trône Sylvia Plath, citée à quelques reprises, dont cette prescription contre la folie, complice de la mort, qui guette les femmes de la famille : « Mieux que l'électrochoc — je vous donne la permission de détester votre mère. » (64) Cette filiation littéraire ouvre la voie au paradoxe, qui semble le seul chemin à emprunter pour épuiser l'impossibilité de cet amour. Après tout, passer sa vie déchirée, n'est-ce pas un peu habiter le paradoxe ? « On ne veut pas voir mourir celle qu'on veut tuer. On a droit à ce paradoxe. » (118) Parce qu'il ne contraint pas à choisir, le paradoxe, comme l'écriture, est porteur d'une sagesse, mais aussi d'une liberté : « Il existe de beaux paradoxes, affirme encore la narratrice, comme celui-ci : ma mère m'aura offert la liberté de la fuir, offert les outils pour la quitter. Parce qu'elle m'aura donné la littérature. » (129)

Autres figures importantes dans le livre, les fleuves (le Saint-Laurent, la Seine, l'Oubangui, le Liamone) se succèdent et se superposent pour former un réseau riche en signifiante, que deux textes magnifiques (116-117) rassemblent, suggérant que le pont entre les générations est aussi celui en bas duquel on saute :

Que ce soit au-dessus de la Seine ou du Saint-Laurent, chaque pont est un bord de baignoire jauni par le temps, écaillé par des jouets d'enfants, un plancher froid qui donne à entendre le bruit étouffant de l'époque, et, tout en dessous, il y a l'overdose des femmes. (116)

La lucidité, la pénétration sont saisissantes, et en 256 pages on ne note aucun relâchement. Les passages fulgurants y sont nombreux. Par exemple, cette introduction au portrait du beau-père : « C'est un homme comme les autres. On a le langage pour les plaindre, le même langage qu'on utilise pour se détester soi-même. » (93) Ou encore cette pensée de la jeune Européenne (sa future mère) fraîchement débarquée dans l'*underground* montréalais, qui regarde dormir son amoureux : « elle se dit, comme ça, le regardant endormi dans ce parc, endormi comme l'alcoolique qu'il est tandis qu'elle restera l'insomniaque, avec l'odeur de vomi dans la brise, elle se dit que c'est réellement émouvant d'être à ce point libre de désespérer » (163).

*La voleuse* (titre bien choisi et exploité avec finesse) porte le poids de la trahison, celle que doit commettre qui veut s'affranchir de l'hérédité. Il faut savoir trahir l'amour qui « fait laisse » (22). Or la trahison implique une logique qui sera poussée à son paroxysme, jusqu'au renversement qui s'opère dans les deux derniers chapitres du livre, où la narratrice évoque sa propre maternité. En libérant la mère en elle, l'enfant qu'elle a mis au monde libère du même coup sa grand-mère et induit un rapprochement. Il en va de même de l'écriture. Alors qu'au départ elle ne soigne rien, ne faisant que perpétuer la douleur et alimenter la soif de vengeance, la présence de l'enfant l'ouvre à un possible recommencement. Ainsi, après avoir imaginé un fleuve

8 Violette Leduc, *La bâtarde*, préface de Simone de Beauvoir, Paris, Gallimard, 1976, 634 p.

9 Christine Angot, *Un amour impossible*, Paris, Flammarion, 2015, 217 p.

de sang, « c'est aux pieds de la vie que [la narratrice] choisi[t] de répandre[s] es os » (230). Et si le doute ne la quitte pas pour autant, elle voit désormais dans l'abandon « une maison vacante, mais voisine » (234).

Dans un petit livre au titre inspirant<sup>10</sup>, Laurent de Sutter fait l'archéologie du concept de personne, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. Plongeant ses racines dans le système judiciaire romain, l'identité moderne serait en quelque sorte une performance administrative, une réponse à l'interpellation (« citoyen, vos papiers! »), bref une forme d'assujettissement au pouvoir. Selon le théoricien du droit, « *l'histoire du développement personnel n'est rien d'autre que l'histoire de la police de l'être* — l'histoire d'une police qui repose sur la catégorie d'être en tant qu'il s'agit d'une catégorie toujours-déjà normative<sup>11</sup> ». Il en découle que l'ontologie même est intenable, puisque le discours de l'être est en réalité le discours du *devoir-être*. Ainsi, loin d'être révolutionnaires, les hérauts de l'identitaire font au contraire le jeu d'un pouvoir qu'ils reconduisent, parfois à leur insu, et ce faisant succombent à une supercherie. Or, comme le montrent avec éloquence les poètes ici réunis, le sujet est et ne peut être que *hors soi*, car il n'est rien d'autre qu'un effet de la réalité en tant qu'elle lui advient. Ne tenant pas en place, il n'a pas davantage de lieu propre. Autrement dit, être un sujet, c'est n'être personne :

*Le sujet, ce sont les circonstances; le sujet, c'est la manière dont les circonstances produisent du devenir à partir des rencontres qui les jalonnent – c'est la manière dont chaque rencontre s'avère en puissance d'un devenir situé à jamais ailleurs que là où il pourrait y avoir un moi, un soi, une personne. De sorte qu'il y a un appel du devenir, qui est l'appel du vide rempli de puissances que les circonstances dessinent – et que c'est cet appel qui peut être dit constituer l'impersonnel auquel chaque individu abandonne la rêverie malade du « souci de soi »*<sup>12</sup>.

Abandonner « la rêverie malade du “souci de soi” » : n'est-ce pas là une proposition à la fois sage et réjouissante ? Terminant cette chronique à la veille de partir en vacances, je me dis qu'au fond, la fatigue a du bon. Comme elle empêche le sujet de se fixer, elle offre une résistance à la tentation identitaire, à ses illusions comme à ses violences. Au bal des fantômes, *Je* est une enfant lakota assassinée, un père alcoolique mort de désespoir qui erre dans les rues de Delhi, dort dans les parcs de Montréal, une poire trop mûre que la consolatrice n'a pu sauver du désastre. Le renoncement à soi, la vacance même, le vide salvateur : voilà ce que je retiens de ces lectures et que j'emporte avec moi, pour mieux le disséminer dans les eaux du lac Saint-François.

10 Laurent de Sutter, *Pour en finir avec soi-même*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2021, 209 p.

11 *Ibid.*, p. 48; l'auteur souligne.

12 *Ibid.*, p. 185-186; l'auteur souligne.



# DRAMATURGIE

## Le théâtre de l'esprit

+ + +

LUCIE ROBERT

Université du Québec à Montréal

J'ai commencé cette chronique en 1985 en la centrant entièrement sur le théâtre qu'on lit. De mon point de vue, une revue spécialisée en études littéraires devait envisager l'écriture dramatique pour ce qu'elle est, c'est-à-dire comme une œuvre, hors de toute représentation et mise en scène, laquelle renvoie à une autre pratique artistique, à une autre approche, voire à une autre discipline du savoir. Il s'agissait pour moi de poser un regard singulier sur cette écriture, d'en saisir les enjeux et la dynamique. Si j'ai beaucoup lu le théâtre, c'est d'abord parce qu'on en a publié beaucoup et qu'il est aisément accessible en librairie et en bibliothèque. J'aime ces voix plurielles et les rapports qu'elles entretiennent les unes aux autres ou qu'elles laissent entrevoir entre des personnages. J'aime fréquenter l'espace qu'elles créent et qu'elles mettent en jeu. J'aime lire ces voix sans intermédiaire, sans narrateur, sans metteur en scène, pour ce qu'elles me disent en propre, à l'antithèse du roman, à l'antithèse du spectacle. Au cours des années, j'ai voulu partager ce que j'avais désigné dans ma chronique inaugurale comme « la passion du dialogue<sup>1</sup> ».

Au moment de mettre un terme à cette chronique – il faut savoir partir –, la pandémie de la COVID-19 qui frappe le monde a suspendu un temps l'édition théâtrale. La plupart des éditeurs, en effet, n'acceptent de publier un texte dramatique que si celui-ci a connu les feux de la rampe, c'est-à-dire qu'il a été agréé par un metteur en scène, une troupe, un public. Posture absurde s'il en est. Car on se demande bien pourquoi il ne serait pas possible de lire un texte dramatique injouable, non conforme à l'esthétique des metteurs en scène, par ailleurs en concurrence les uns avec les autres, ou à celle des publics souvent plus friands d'une sortie en couple ou entre amis que d'une œuvre authentique à découvrir. Pourquoi ne pourrions-nous pas lire un texte dramatique *avant* qu'il ne soit joué? Pourquoi faut-il toujours attendre *après*? Évidemment, en l'absence d'activité théâtrale – les théâtres étant fermés –, l'édition théâtrale s'est ratatinée.

+

---

1 Lucie Robert, « La passion du dialogue », *Voix et Images*, vol. XI, n° 1, automne 1985, p. 140-145.

Quelques rares maisons d'édition ont alors choisi de revenir à des textes plus anciens dont elles livrent la valeur historique. Par exemple, les Éditions du remue-ménage ont remis en circulation en 2020 la pièce emblématique du Théâtre des Cuisines *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage!*<sup>2</sup>, pièce portant sur le travail domestique et la division sexuelle du travail, écrite et jouée par une troupe de théâtre d'intervention – du théâtre amateur, insistent les comédiennes –, pièce qui est aussi le premier livre publié par cet éditeur en 1976. Je dois dire que relire cette pièce au moment où tout le Québec tombait en panne, voir les femmes rentrer à la maison pour y retrouver leurs enfants chassés de l'école, affronter chaque matin le travail domestique et le travail rémunéré en même temps, sans issue, a réveillé chez moi la mémoire de ce temps où nous en avons eu assez. « Le chaudron est plus bouillant que jamais », écrit d'ailleurs Véronique O'Leary dans sa lettre-préface (11), où elle rappelle la genèse de la troupe, la nature de son travail et les circonstances dans lesquelles les comédiennes ont rencontré un public varié, engagé, majoritairement composé de femmes de milieux populaires, mais où elle ouvre aussi sur les situations plus nouvellement perçues que sont les discriminations et violences que subissent encore aujourd'hui les femmes, en particulier les femmes racisées. La pièce elle-même avait pour objectif de rendre visible la valeur du travail domestique; une première version débouchait d'ailleurs sur la revendication d'un salaire pour le travail ménager, abandonnée depuis au profit de nouvelles formes d'organisation de la famille. Sur ce plan, la pièce a pris de l'âge. Néanmoins, quand les femmes déclenchent la grève du travail domestique, on entend le patron hurler devant l'absence de ses employés, on voit le premier ministre tenter de concevoir des mesures d'urgence, une loi spéciale, et un juge contraint d'évaluer la valeur financière de ce travail dans des mots qui résonnent encore en ces temps de désorganisation.

Les Éditions de la Pleine lune rééditent quant à elles *Nous aurons les enfants que nous voulons*<sup>3</sup>, première création de la même troupe en 1974, écrite et jouée dans la tourmente des revendications féministes sur le droit des femmes à disposer de leurs corps au moment le plus crucial de ce que nous avons appelé depuis l'affaire Morgentaler. En cette période où les services de garde pour enfants sont en débandade et où la droite conservatrice n'en finit plus de déposer des projets de loi privés qui ont tous pour objectif de recriminaliser l'avortement par un biais ou un autre, la relecture de ces deux pièces a un côté rafraîchissant. Non, le féminisme ne date pas d'hier. Mais on n'a pas non plus beaucoup avancé depuis. L'initiative de ces maisons d'édition est également intéressante en ce qu'elle remet à l'avant-plan une des nombreuses fonctions sociales du théâtre, qui ne peut pas être réduit à sa fonction de produit culturel inscrit dans une vaste industrie pluridisciplinaire, ni même à sa stricte fonction artistique. Le Théâtre des Cuisines, dont le manifeste est ici reproduit, poursuivait l'objectif avoué d'agir sur le public, de déployer une action communautaire. La valeur esthétique, le divertissement comptaient, mais pas au détriment des idées, des revendications, des politiques.

---

2 Théâtre des Cuisines, *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage!*, lettre de Véronique O'Leary, préface de Naïma Hamrouni, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, coll. « La Nef », 2020, 136 p.

3 Théâtre des Cuisines, *Nous aurons les enfants que nous voulons*, introduction de Véronique O'Leary, préface de Louise Desmarais, Lachine, Les Éditions de la Pleine lune, 2021, 57 p.

Les deux maisons d'édition font ici œuvre historique bien entendu, les textes eux-mêmes agissant comme témoins d'une époque, mais il est sans doute aussi utile de rappeler que ces pièces ont été vues par plusieurs milliers de spectatrices et que le collectif lui-même, composé de femmes d'horizons divers, travailleuses ou chômeuses, n'en a pas moins été le creuset d'une écriture féministe qui allait nous laisser quelques signatures importantes, celle de Véronique O'Leary d'abord, décrite comme l'âme du groupe, mais aussi celle de Carole Fréchette, co-autrice de la seconde pièce.

+

Sans doute aussi François Harvey fait-il œuvre historique en publiant le *Théâtre*<sup>4</sup> d'Hubert Aquin, une série de cinq pièces écrites entre 1948 et 1960. Aucune n'a été portée à la scène. La dernière, *L'emprise de la nuit*, avait néanmoins obtenu une mention au concours organisé par le Théâtre du Nouveau Monde en 1960, concours dont le premier prix était allé à André Laurendeau pour ses *Deux femmes terribles*. Dans sa préface, Harvey rappelle que « le théâtre [a rempli] un rôle de premier plan dans le parcours scolaire d'Hubert Aquin », qui a fréquenté l'Externat classique Sainte-Croix, dirigé par une communauté très active en ce domaine – le père Émile Legault, fondateur des Compagnons de Saint-Laurent, était lui-même père de Sainte-Croix –, puis le collège Sainte-Marie, où il a fréquenté notamment Louis-Georges Carrier, Marcel Dubé et Pierre Perrault, et l'Université de Montréal, avant de s'installer à Paris, où il fréquente Jacques Languirand et d'où il écrit plusieurs articles de critique théâtrale et cinématographique, diffusés notamment à Radio-Canada. Harvey a également raison de rappeler que le théâtre se trouve aux sources de l'œuvre romanesque, traversée par les grandes figures d'Édipe et de Hamlet, marquée par la plume de Shakespeare et celle de Dostoïevski. La lecture, toutefois, révèle aussi des modèles plus contemporains, tel Pirandello, dont l'esprit traverse *Le quatuor improvisé* où, alors que cinq personnages font la queue dans la salle d'attente d'un presbytère pour rencontrer le curé, l'un d'entre eux entraîne les quatre autres dans une mise en scène qu'ils finissent par prendre au sérieux. On pourrait citer aussi Camus, Sartre et Adamov, qui imprègnent *Le prophète*, réécriture moderne de la trajectoire de Jésus, et *L'écorché vif*, qui n'entend pas les refus répétés de celle qu'il aime à travers le bavardage des membres de sa famille. *Le drame des hormones*, la pièce la plus ancienne, qui est aussi la plus courte, présente un aspect potache dans la relecture des amours entre Tristan et Iseult. La dernière pièce, *L'emprise de la nuit*, est de loin la plus achevée, mais elle est aussi la plus classique et la plus verbeuse. Un fonctionnaire du ministère du Revenu complot l'assassinat de son patron, dont il a séduit la femme. Toutes les pièces présentent une structure circulaire, soit que le personnage principal n'a pas avancé dans sa démarche, soit qu'il retourne au point de départ. Toutes présentent une forme de dédoublement de l'action dramatique, théâtre dans le théâtre (*Le quatuor improvisé*), superposition de récits parallèles (*Le drame des hormones*, *Le prophète*, *L'écorché vif*), complots croisés (*L'emprise de la nuit*). On lira le théâtre

---

4 Hubert Aquin, *Théâtre*, édition établie par François Harvey, Montréal, Leméac éditeur, coll. «Théâtre», 2021, 261 p.

d'Hubert Aquin comme un laboratoire d'écriture qui ne manque ni d'intérêt ni de fraîcheur. Il y ouvrirait des options d'écriture que la suite aura parfois abandonnées, parfois réactualisées autrement.

+

«Pourquoi publier, trente ans après sa création, *À quelle heure on meurt?*» demandent Émilie Coulombe et François Jardon-Gomez dans leur introduction au collage des textes de Réjean Ducharme réalisé par Martin Faucher<sup>5</sup>, créé sous ce titre le 8 novembre 1988 à l'Espace Go, repris avec succès en 1999, en 2011, en 2013, puis annoncé pour le printemps 2020 et finalement présenté en octobre 2021 au Théâtre de Quat'Sous, dans une nouvelle mise en scène signée par Frédéric Dubois. Tel succès est, en soi, une raison de publier le collage de Martin Faucher, qui trouve là une réactualisation intéressante. À défaut d'être vu, le texte se donne à lire avec quelques photographies de scène. Il faut tout de même rappeler le caractère étonnant de la présence scénique de Réjean Ducharme, dont les metteurs en scène n'en finissent plus d'adapter les romans, *L'hiver de force* par Lorraine Pintal, *La fille de Christophe Colomb* par Martin Faucher, par exemple. Or, Ducharme a aussi laissé une œuvre dramatique importante, mais elle ne paraît intéresser personne. L'argument le plus fréquent soutient que Ducharme est réellement maître de son art dans le roman et que son théâtre est trop absurde ou trop difficile. Mais alors, pourquoi réduire les romans au théâtre? Il y a dans cette démarche deux volets. D'une part, ces adaptations témoignent de la séduction forte qu'exerce le verbe ducharmien sur ces lecteurs que sont aussi les metteurs en scène. D'autre part, c'est peut-être que les adaptations rendent le verbe ducharmien plus accessible au plus grand nombre et à un moindre coût que ne l'exigerait la lecture réelle. Le travail de Martin Faucher, qui n'est pas une adaptation, mais un collage, opère une traversée intégrale de l'œuvre. Le titre lui-même, *À quelle heure on meurt?*, est emprunté à une sculpture. La trame musicale recourt aux chansons. Plusieurs répliques sont empruntées aux textes dramatiques que sont *Ha! Ha!* ou *Le Cid maghané*. La trame du spectacle est celle du *Nez qui voque* et les deux personnages sont Mille Milles et Châteauguë, qui vivent difficilement le passage de l'enfance à l'âge adulte. Nombreux sont les renvois aux autres romans («Tout m'avale», 59). Dans la postface qu'elle signe avec générosité, Élisabeth Nardout-Lafarge décrit le travail de Faucher comme un florilège, voire un concentré qui met en valeur l'unité et la cohérence de l'univers ducharmien, et révèle comment «une théâtralisation de la parole est à l'œuvre dans les romans de Ducharme» (74). Il faut en effet se rendre à l'évidence: trente ans plus tard, *À quelle heure on meurt?* opère toujours ce «charme fou» qu'avait identifié la critique à l'époque de sa création<sup>6</sup>.

+

---

5 Réjean Ducharme et Martin Faucher, *À quelle heure on meurt?*, Montréal, Triptyque, coll. «Matériaux», 2018, 81 p.

6 Notamment Paul Lefebvre, «*À quelle heure on meurt?* du charme fou», *Voir*, 1988 (cité p. 19).

Démarche semblable paraît avoir animé l'écriture de *La femme la plus dangereuse du Québec, d'après Josée Yvon*<sup>7</sup> que signent conjointement Dany Boudreault, Sophie Cadieux et Maxime Carbonneau. Le projet initial était de mettre en scène un des premiers recueils de poèmes de Josée Yvon, *Filles-commandos bandées*, et d'en accentuer les accents manifestaires. Les auteurs ont plutôt plongé dans les archives de l'écrivaine, lesquelles proviennent de toutes sortes de circonstances de sa vie : une correspondance avec le ministre Gérald Godin, avec ses parents, un journal intime, des notes, divers papiers. «*La femme la plus dangereuse du Québec* est un geste de profanation qui se nourrit non seulement de l'œuvre publiée de Josée Yvon, mais aussi en grande partie des vingt-quatre boîtes composant son fonds à BANQ.» (11) La version publiée est donc le résultat d'un collage composite, ce que confirme la présentation graphique de l'ouvrage, illustré de bouts de papier, manuscrits ou dactylographiés.

La pièce elle-même a été créée le 10 octobre 2017 à la salle Fred-Barry du Théâtre Denise-Pelletier, dans une mise en scène de Maxime Carbonneau. Elle emprunte son titre à la dédicace du recueil de poèmes. Trois personnages – la femme qui a lu tous les livres de Josée Yvon, la femme qui en a entendu parler, le gars qui préfère la poésie de Denis Vanier – s'expriment dans une série de monologues interrompus les uns par les autres. Le texte est donc imprimé en trois colonnes, pour faire lire les trois voix en parallèle. Il en résulte une sorte de lecture biographique, qui opère par détours, s'intéressant aux événements qui entourent la publication de ses recueils de poèmes et le déroulement de sa carrière, s'interrogeant sur sa relation avec Denis Vanier et sur les principaux enjeux de son écriture. De l'ensemble émane un univers *trash* qui cite abondamment, qui choisit les paroles les plus outrancières, les événements choquants. Le propos toutefois n'est pas toujours clair. Yvon s'y profile d'abord comme la moitié du couple mythique qu'elle forme avec Vanier, son «frère lesbien». Elle est aussi présente par ses surnoms, notamment celui de «la fée des étoiles» (que lui aurait donné Raymond Cloutier). En dehors de ces accointances masculines, on la voit peu. La volonté des auteurs était sans doute d'en offrir un portrait, par accumulation de petites touches, de brèves scènes. L'écrivaine, pourtant, continue à nous échapper. La femme aussi. Le théâtre biographique est toujours un problème. Dans le présent cas, il s'arrête volontiers à l'anecdote et laisse seulement deviner la tragédie.

+

Parmi les victimes de la pandémie, il faut compter *Lysis*<sup>8</sup>, pièce de Fanny Britt et Alexia Bürger, qui devait être créée au Théâtre du Nouveau Monde le 21 avril 2020, avant d'être reportée quelque part en 2021, puis à janvier 2022 et, enfin, tout simplement annulée. On ne verra pas à quoi aurait pu ressembler la mise en scène qu'avait conçue Lorraine Pintal pour cette nouvelle adaptation de la célèbre pièce d'Aristophane. Britt

---

7 Dany Boudreault, Sophie Cadieux et Maxime Carbonneau, *La femme la plus dangereuse du Québec, d'après Josée Yvon. Théâtre*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. «Scène\_s», 2019, 131 p.

8 Fanny Britt et Alexia Bürger, *Lysis*, postface de Martine Delvaux, Montréal, Atelier 10, coll. «Pièces», 2020, 141 p.

et Bürger, deux des plus intéressantes plumes actuelles, prennent ici la relève de Michel Tremblay et André Brassard, dont la *Lysistrata* de 1969 ne manquait pas d'intérêt, pour plonger cette fois le personnage dans un monde plus contemporain, plus féministe, plus écologiste que militaire. Lysis, dont le nom raccourci est déjà une mise à distance, n'en arrive pas moins « enduite de dizaines de siècles de mémoire » (134), prête à son tour à exercer « un pouvoir qu'on est les seules à pouvoir exercer » (35) en déclarant une grève de la procréation pour faire entendre les revendications des femmes et, surtout, pour protester contre la mise en marché, par la compagnie dont elle est chef de la recherche scientifique, d'un médicament qui a « des effets secondaires dévastateurs sur la santé mentale des femmes » (33). À mesure que le conflit social s'aggrave, l'éventail des revendications s'élargit, les appuis se multiplient. Les femmes prennent la rue, « les villes se mobilisent », le pouvoir réagit : il y aura des mesures d'urgence, puis une loi spéciale et enfin, forcément, une victime, Atlanta, devenue « le symbole de la jeune fille sacrifiée » (114), tragédie qui engage les parties à négocier. Lysis, qui s'était trouvée enceinte au moment de déclencher sa grève, aura ainsi l'occasion et même la responsabilité de contribuer à la création d'un monde nouveau.

L'intérêt du texte de Britt et Bürger réside dans sa construction, qui oppose deux séries de personnages, un groupe d'hommes et un groupe de femmes, réunis en deux chœurs distincts. La distribution est symétrique sauf pour un personnage féminin, donné en plus. Chaque personnage à son tour exerce la fonction de coryphée. On voit bien que la structure du dialogue emprunte à la logique du théâtre grec, mais plus encore à celle de l'opéra classique, où les chœurs sont entrecoupés d'arias. Pour une fois, j'aurais aimé *entendre* la pièce, car il arrive que la lecture du théâtre n'offre pas entière satisfaction, de la même manière qu'une partition musicale, dont on arrive à saisir la composition à l'œil, prend toute sa valeur à l'oreille. C'est souvent le cas des pièces du théâtre féministe, ouvertement revendicatrices, qui tirent leur intérêt de leur capacité à réunir le public en collectif. C'était déjà le cas des pièces du Théâtre des Cuisines. Celle-ci n'y échappe pas.

+

Comment parler de l'ultime pièce que livre Pol Pelletier, créée deux fois sous deux titres différents, chaque fois un peu réécrite, maintes fois reprise, comme un texte obsessionnel, chargé d'émotions diverses et d'enjeux essentiels ? Dès le début, sous le titre *Cérémonie d'adieu*, la pièce s'est inscrite dans le cadre des événements commémorant, à la maison de la culture du Plateau-Mont-Royal, le dixième anniversaire du massacre féminicide de l'École polytechnique. C'était en décembre 1999. Puis, sous le titre *Nicole, c'est moi*, une deuxième version a été créée en novembre 2004, à l'Espace Go, pour célébrer le Théâtre expérimental des femmes que Pelletier avait fondé 25 ans plus tôt avec Louise Laprade et Nicole-Anja Lecavalier. Elle fut reprise en décembre 2009 à la salle Marie-Gérin-Lajoie de l'Université du Québec à Montréal, lors de la commémoration du vingtième anniversaire de la tuerie de Polytechnique. C'est en 2021, au moment de sa publication, que la pièce a pris le titre *Tragédie*<sup>9</sup> et

---

9 Pol Pelletier, *Tragédie*, postface d'Olivier Dumas, Lachine, Les Éditions de la Pleine lune, 2021, 172 p.

une tournure résolument testamentaire, comme si plus rien ne pouvait être dit après, mais aussi comme si toutes ces réécritures avaient pour objectif de trouver les mots justes, le ton juste, avant de tourner définitivement la page.

«Ce spectacle sera le dernier de Pol Pelletier» (24), annonce l'autrice dans le prologue, avant de préciser: «Du temps de son vivant, Pol Pelletier était une dinosaure vouée à la disparition.» (24) Cette confusion dans le temps des verbes, «sera» au futur, «était» à l'imparfait, laisse pourtant une place à un présent problématique, issu du passé et promis à un avenir incertain. Dans l'avant-propos (qui n'est pas destiné à être dit sur scène), Pelletier rappelle que le prénom qu'elle a reçu au baptême est celui de Nicole. Ce personnage est à la fois son passé à elle et un personnage collectif qui désigne «[t]outes les femmes assassinées, occultées, oubliées du Québec» (17). Et elle ajoute: «Je cherche à guérir Nicole, par le théâtre.» (17) Il faut donc dès le départ admettre une certaine confusion entre le singulier et le pluriel, entre le passé et le présent, entre le présent et l'avenir. Il faut aussi admettre cette fonction (curative? purgative? exutoire?) donnée au théâtre, ici exprimée, mais dont il faut convenir qu'elle a sans doute été fondatrice, dès le début, de l'écriture de Pelletier. Il y a quelques années, je n'étais pas parvenue à trouver les mots justes pour parler de cette autre pièce, écrite quelques années après celle-ci, mais publiée plus rapidement, *La robe blanche*, qui raconte, entre autres épisodes, celui du viol d'une enfant de sept ans, baptisée Nicole elle aussi, et dont la narratrice dit: «La petite fille décida de faire du théâtre<sup>10</sup>.» Elle y revient ici, insistant sur le caractère plus personnel de la démarche: «[U]tiliser ce prénom donné à ma naissance était lourd de sens. Nicole est une enfant incestuée, cachée dans l'ombre depuis toujours.» (147) De ce point de vue, les féminicides survenus à l'École polytechnique en 1989, dont le récit arrive assez tardivement, au deuxième acte, doivent être considérés comme un moment terrifiant où ont été éliminées celles qui n'étaient pas restées «cachées dans l'ombre». De là la nécessité de révéler les femmes cachées, de les mettre dans la lumière, toutes, y compris Nicole.

Comme tous les autres textes dramatiques de Pelletier, *Tragédie* est écrit pour un personnage seul, bien que, ici, un second personnage, la régisseuse, apparaisse brièvement, le temps de modifier un élément du décor ou du costume. Dans cette version, Pelletier suggère à qui voudrait représenter la pièce d'intégrer un troisième personnage, baptisé «l'Histoire», chargé de dire sur scène les notes historiques qui émaillent le texte. Celles-ci peuvent être des références à la mythologie grecque (note 3), des notices biographiques (Jean-Pierre Ronfard, en note 2; Françoise Loranger, en note 18), le récit d'un incident survenu lors d'une représentation antérieure (notes 12 et 31), une liste de femmes directrices de théâtre (note 36), autrices (note 37) et actrices (note 40), voire un hommage à Hélène Pedneault (notes 14, 15 et 16), qui avait agi comme conseillère dramaturgique sur les versions précédentes. La narratrice est décrite comme «une femme de théâtre ancienne» (19) ou «[u]ne femme qui a fait du théâtre dans les temps anciens» (23). Elle est vêtue d'un grand manteau qui dissimule une queue de reptile (celle de la dinosaure) et elle est entourée de quatorze lampions posés par terre, le nombre précis des victimes à l'École

10 Pol Pelletier, *La robe blanche. Solo polyphonique*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. «Théâtre», 2015, p. 53.

polytechnique, qui forment un cercle sur la scène. Elle porte une grande croix, à la manière du Christ. Le premier acte affirme les assises théoriques et politiques du féminin par un récit qui remonte à la préhistoire, «au début», quand «fémina et homo erectus [formaient] un couple charmant et très poilu» (30). Le deuxième acte illustre l'effacement des femmes par des cas concrets tirés du vingtième siècle, rappelant à la mémoire toutes les femmes artistes et intellectuelles oubliées ou négligées, dénonçant au passage «le passage vers un théâtre influencé par la télévision, la technologie, la facilité» (25). L'acte III, très bref, ramène Nicole et, du même coup, signe la disparition de Pol, qui s'envole dans l'éternité. *Tragédie* est suivi par une série de «Réflexions sur la mise en scène» et par un essai intitulé «Pourquoi et comment j'ai écrit *Tragédie* (1999-2021) [...]». La narratrice conclut : «Polytechnique est le point de non-retour, il signe la mort du Québec. Un climat de fin du monde. Je suis heureuse d'avoir pu le dire.» (151)

+

Au moment où j'écris ces lignes, les théâtres sont encore fermés. C'est la troisième fois que leur programmation est suspendue pour une durée indéterminée. Cette fois, la plupart des théâtres ont évité de revoir leurs calendriers et la plupart ont simplement annulé des spectacles pourtant dûment écrits, mis en scène et parfois répétés. On ne peut pas constamment empiéter sur les saisons à venir, déjà planifiées. Il y a ainsi un certain nombre d'œuvres dramatiques qui n'auront connu ni la scène ni le livre et qui seront restées à l'état inachevé du manuscrit ou de la partition. J'aurais souhaité que cette ultime chronique porte la trace d'une vie théâtrale dynamique. Les circonstances m'auront plutôt entraînée à relire des textes restés jusqu'à présent inédits, parfois oubliés ou rendus accessibles tardivement, mais fort heureusement. À défaut de pouvoir suivre attentivement l'actualité théâtrale, j'ai fait comme les éditeurs, et je suis revenue en arrière, retraçant un parcours fragmentaire et en dents de scie, au hasard de ce qui, depuis deux ans, est resté vivant. «L'esprit est une sorte de théâtre où différentes perceptions font successivement leur apparition<sup>11</sup>», écrivait David Hume. Comme plusieurs autres, je souhaite retrouver sous peu la «notion du lieu où ces scènes sont représentées [et] des matériaux dont il se compose<sup>12</sup>».

---

11 David Hume, *Traité de la nature humaine. Essai pour introduire la méthode expérimentale de raisonnement dans les sujets moraux*, t. I, *De l'entendement* [1739], partie IV, section VI, traduit de l'anglais par Philippe Folliot, *Les classiques des sciences sociales*, Université du Québec à Chicoutimi, 2006, en ligne : [http://classiques.uqac.ca/classiques/Hume\\_david/traité\\_nature\\_hum\\_t1/traité\\_nature\\_hum\\_t1.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/Hume_david/traité_nature_hum_t1/traité_nature_hum_t1.html) (page consultée le 1<sup>er</sup> février 2022).

12 *Ibid.*

+ + +

LIVRES PARUS

+ + +

RÉSUMÉS

+ + +

ABSTRACTS

+ + +

RESÚMENES

+ + +

BIOBIBLIOGRAPHIES

+ + +



## LIVRES PARUS

+ + +

### ESSAIS / ÉTUDES

**BEAUCHEMIN**, Mélanie, *L'envers du monde. Anne Hébert, Georges Bataille*, Montréal, Nota bene, 2021, 282 p.

**BÉDARD**, Megan, *Xénomorphe. Alien ou les mutations d'une franchise*, Montréal, Les éditions de ta mère, coll. « Pop-en-stock », 2020, 220 p.

**BÉLANGER**, David et Michel  
**BIRON**, *Sortir du bocal. Dialogues sur le roman québécois*, Montréal, Boréal, coll. « Liberté grande », 2021, 232 p.

**BELLIARD**, Alexandre et Gilles

**LAPORTE**, *Légendes d'un peuple*. t. III, préface de Biz. Québec, Septentrion, 2021, 96 p.

**BERTHIAUME**, Pierre, *Voyage au Canada dans le nord de l'Amérique septentrionale fait depuis l'an 1751 à 1761 par J. C. B. L'imposture*, Québec, Septentrion, 2021, 118 p.

**BIRON**, Michel (dir.), *De Saint-Denys Garneau. Lettres*, Montréal, Presses

de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2021, 920 p.

**BLAIS**, Catherine, *Une route à soi. Cyclistes, automobilistes et aviatrices (1890-1940)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2021, 488 p.

**CARDINAL**, Jacques, *Un pays réconcilié. Amitiés, harmonie et politique dans Two Solitudes de Hugh MacLennan*, Montréal, Lévesque éditeur, coll. « Réflexion », 2021, 264 p.

**DAUDELIN**, Robert, *Jacques Leduc. Trois pommes à côté du cinéma*, Montréal, Les Herbes rouges, 2020, 176 p.

**DAUNAIS**, Isabelle, *La vie au long cours. Essai sur le temps du roman*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2021, 200 p.

**DAWSON**, Nicholas, Pierre-Luc  
**LANDRY** et Karianne **TRUDEAU**  
**BEAUNOYER** (dir.), *Se faire éclaté.e. Expériences marginales et écritures*

*de soi*, Montréal, Nota bene, coll. « Indiscipline », 2021, 168 p.

**DESPRÉS**, Elaine, *Le posthumain descend-il du singe ? Littérature, évolution et cybernétique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Cavales », 2021, 280 p.

**DUMONT**, François, *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « À propos – format de poche », 2020 [1993], 290 p.

**DUVICQ**, Nelly, *Histoire de la littérature inuite du Nunavik*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Droit au Pôle », 2019, 248 p.

**PECTEAU**, Maxime, *Fragments d'un enfant du millénaire*, Montréal, Nota bene, coll. « Penser avec les mains », 2021, 114 p.

**FILION**, Louise-Hélène, *Les usages littéraires de Thomas Bernhard et de Peter Handke au Québec. Les modalités d'une affiliation*

interculturelle, Montréal, Nota bene, 2021, 460 p.

**GAGNON**, Alex, *Les métamorphoses de la grandeur. Imaginaire social et célébrité au Québec (de Louis Cyr à Dédé Fortin)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Socius», 2021, 584 p.

**GIRARD**, Stéphane, *Moi et ma fascination de moi : figures du narcissisme dans la culture pop*, Montréal, Les éditions de ta mère, coll. «Pop-en-stock», 2021, 272 p.

**GOLIMOWSKA**, Karolina, Alexander **GUMZ** et Thomas **WOHLFAHRT** (dir.), *reVERSible/VERSschmuggel*, Berlin/Montréal/Toronto/Heidelberg, Haus für Poesie/Éditions du Noroît/Book\*hug Press/Wunderhorn, coll. «Résonnance», 2021, 472 p.

**GROUPE DE RECHERCHE SUR L'ÉCRITURE NORD-CÔTIÈRE** (GRÉNOC), *Le Labrador. Notes et récits de voyage. L'Abbé J.-B.-A. Ferland*, introduction de Pierre Rouxel, Québec, Septentrion, coll. «Les Cahiers de la Côte-Nord», 2021, 328 p.

**HÉBERT**, Pierre, *Toucher au cinéma*, Montréal, Éditions Somme toute, coll. «Nitrate», 2021, 224 p.

**JOIGNANT**, Sophie, *Madinina. Hommes et femmes de parole en Martinique*, Montréal, Planète rebelle, coll. «Regards», 2021, 220 p.

**LAFORCE**, Esther, *Occuper les distances*, Montréal, Leméac, coll. «L'Écritoire», 2021, 120 p.

**LALONDE**, Robert, *La reconstruction du paradis*, Montréal, Boréal, 2021, 186 p.

**LARIVÉE**, Camille et Léuli **ESHRAHGI** (dir.), *D'horizons et d'estuaires. Entre mémoires et créations autochtones*, Montréal, Éditions Somme toute, 2021, 152 p.

**LEFORT-FAVREAU**, Julien, *Le luxe de l'indépendance. Réflexions sur le monde du livre*, Montréal, Lux, coll. «Futur proche», 2021, 168 p.

**LORD**, Michel, *Anne Hébert contre vents et marées. Une symbiose poético-narrative*, Montréal, Lévesque éditeur, coll. «Réflexion», 2021, 240 p.

**MALTAIS**, Michel, *Kosmos. Une aventure au cœur du rock progressif au Québec*, Québec, Septentrion, 2021, 200 p.

**MURRAY**, Nadia, *Jean Leloup. Le principe de la mygale*, Québec, L'instant même, coll. «Trajectoire», 2020, 222 p.

**ROCHERY**, Samuel, *Lutterie électrique. Sur une certaine façon de se conduire en poésie. Entretien avec Steve Savage*, Montréal, Le Quartanier, coll. «Série QR», 2020, 84 p.

**SAVARD**, Jason, *Vrai parler. Conversations avec le rap québécois*,

Montréal, Les éditions de ta mère, 2021, 224 p.

**TRUFFAUT**, Serge, *Les nomades du blues*, illustrations de Christian Tiffet, Montréal, Éditions Somme toute, 2021, 112 p.

**VADEBONCŒUR**, Pierre et Pierre-Elliott **TRUDEAU**, *J'attends de toi une œuvre de bataille. Correspondances (1944-1996)*, Montréal, Lux, 2021, 220 p.

## P O È S I E

**ALANÍS**, Lucero, *Cloître*, traduit de l'espagnol par Françoise Roy, Guadalajara/Montréal, Mantis Editores/Les Éditions de la Grenouillère, 2021, 121 p.

**BEAUMEL**, Laetitia, *Chambres claires*, Montréal, Hamac, coll. «Hamac-Poésie», 2021, 80 p.

**BÉDARD**, Laurie, *Les univers parallèles*, Montréal, Le Quartanier, coll. «Série QR», 2021, 104 p.

**BERNIER**, Yannick, *Belladonna*, Montréal, Éditions du Noroît, 2020, 103 p.

**BIELINSKI**, Mykalla, *Mythe précédé de Gloria*, Montréal, Les éditions du passage, 2021, 96 p.

**CHAGNON**, Philippe, *Dans sa tête poussait une plante*, Montréal, Hamac, coll. «Hamac-Poésie», 2021, 72 p.

**CHARLEBOIS**, Jean, *Au réveil, ce matin, j'avais perdu la vie*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. «Résonance», 2021, 128 p.

**COLONNA**, Daria, *La voleuse*, Montréal, Poètes de brousse, coll. «Poésie», 2021, 256 p.

**COMTOIS**, Marie-Ève, *La consolatrice des affligés*, Montréal, Le Quartanier, «Série QR», 2021, 112 p.

**COTTON**, Shawn, *La révolution permanente et autres poèmes*, Montréal, Les Éditions de l'écrivain, 2020, 104 p.

**DAVID**, Carole, *Abandons suivi de La maison d'Ophélie*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. «Territoires», 2020, 136 p.

**DESGENT**, Jean-Marc, *Tableaux d'hiver, tableaux d'été*, Montréal, Poètes de brousse, coll. «Poésie», 2021, 64 p.

**DUPRÉ**, Louise, *Tout près*, avant-propos de Nathalie Watteyne, Montréal, Éditions du Noroît, 2021 [1998], 112 p.

**GAGNÉ**, Pierre-Luc, *L'homme est un lion que je n'ai su faire rugir*, Montréal, Hamac, coll. «Hamac-Poésie», 2021, 72 p.

**HUERTA**, Marcela, *Tropico*, traduit de l'anglais par Daphné B., Montréal, Triptyque, coll. «Poèmes», 2021, 108 p.

**ITUAL GERMAIN**, Édouard, *Ni kistin/Je me souviens*, Wendake, Éditions Hannenorak, 2021, 78 p.

**JULIEN**, Michel, *Un ciel sans preuve*, Montréal, Éditions du Noroît, 2020, 80 p.

**KUNST**, Gabriel, *Nos photosynthèses*, Montréal, Poètes de brousse, coll. «Poésie», 2021, 108 p.

**LEROUX-PICARD**, Olivier, *Les retrouvailles*, Montréal, Poètes de brousse, coll. «Poésie», 2021, 60 p.

**LEVESQUE SIOUI**, Andrée, *Chant(s)*, Wendake, Éditions Hannenorak, 2021, 82 p.

**MICHAELS**, Anne, *Tout ce que nous avons vu*, traduit par Alain Bernard Marchand, Montréal, Les Herbes rouges, 2020, 120 p.

**OUELLET**, Pierre, *Port de terre*, photographies de Christine Palmieri, Montréal, Éditions du Noroît, coll. «Lieu dit», 2021, 126 p.

**PEYROUSE**, Anne, *Ces fenêtres où s'éclatent leurs yeux*, Montréal, Hamac, coll. «Hamac-Poésie», 2021, 72 p.

**PRÉVOST**, Amélie, *Kamikaze du vendredi*, préface de Jean-Paul Daoust, Montréal, Planète rebelle, coll. «Paroles», 2021, 72 p.

**PINETTE**, Benoit, *La mémoire est une corde de bois*, Saguenay, La Peuplade, 2021, 104 p.

**QUINN**, Judy, *Tout est caché*, Montréal, Éditions du Noroît, 2021, 88 p.

**ROCHERY**, Samuel,  *Tubes et odes. Tubes apostilles et Odes du Studio Maida Vale*, Montréal, Le Quartanier, coll. «Série QR», 2020 [2007, 2009], 188 p.

## F I C T I O N

**APRAHAMIAN**, Astrid, *Les montagnes noires*, Montréal, Poètes de brousse, coll. «Prose», 2021, 435 p.

**BERGERON**, Claire, *Les secrets d'une âme brisée*, Montréal, Éditions Druide, coll. «Reliefs», 2021, 440 p.

**BERGERON**, Michel, *Co[m]encement*, Montréal, Leméac, 2021, 136 p.

**BERTRAND-SAVARD**, Sarah, *Les forces vitales*, Montréal, La Mèche, coll. «Les doigts ont soif», 2021, 160 p.

**BOUCHARD**, Mylène, *La garçonnière*, Saguenay, La Peuplade, 2020, 232 p.

**BOUCHARD**, Serge, *Un café avec Marie*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 2021, 272 p.

**BOULIANNE TREMBLAY**, Gabrielle, *La fille d'elle-même*, Montréal, Marchand de feuilles, 2021, 400 p.

**BOSMAN**, Julie, *M'étendre sur l'asphalte*, Montréal, Leméac, coll. «Nomades», 2021, 208 p.

**BOSMAN**, Julie, *Patchée pleine de trous*, Montréal, Leméac, 2021, 224 p.

**BRAULT**, Vincent, *Le fantôme de Suzuko*, Montréal, Hélio trope, 2021, 204 p.

**BREA**, Antoine, *L'instruction*, Montréal, Le Quartanier, coll. «Série QR», 2021, 320 p.

**CARON**, Emmanuelle, *Les lois du jour et de la nuit*, Montréal, Hélio trope, 2020, 256 p.

**CASTONGUAY**, Alexandre, *J'attends l'autobus*, Montréal, Les éditions de ta mère, 2021, 130 p.

**CHABOT**, Sébastien, *Noir métal*, Québec, Alto, 2021, 220 p.

**CHOLETTE**, Gabriel, *Les carnets de l'underground*, illustrations de Jacob Pyne, Montréal, Triptyque, coll. «Queer», 2021, 168 p.

**DE GHELDERE**, Alexis, *Venir au monde*, Montréal, Leméac, 2021, 352 p.

**DELISLE**, Michael, *Rien dans le ciel*, Montréal, Boréal, 2021, 144 p.

**DELVAUX**, Martine, *Le monde est à toi*, Montréal, Hélio trope, 2021, 152 p.

**DEMEULE**, Fanie, *Mukbang*, Montréal, Tête première, coll. «Tête dure», 2021, 232 p.

**DESJARDINS**, Antoine, *Indice des feux*, Saguenay, La Peuplade, 2021, 360 p.

**DUMONT**, Dawn, *La course de rose*, traduit de l'anglais par Daniel Grenier, Wendake, Éditions Hannenorak, 2020, 486 p.

**DURAND**, Frédérick, *Dans les pas d'une poupée suspendue*, Montréal, Tête première, coll. «Tête ailleurs», 2021, 272 p.

**FATIMA**, Catherine, *Marécages de l'utopie*, traduit de l'anglais par Jeannot Clair, Montréal, Hélio trope, 2021, 294 p.

**FILION**, Pierre, *Juré craché*, Montréal, Leméac, coll. «Nomades», 2021, 168 p.

**FILION**, Pierre, *Les derniers jours de la Reine du Nord*, Montréal, Leméac, 2021, 168 p.

**FLEURY**, Sara-Ānanda, *Western spaghetti*, Montréal, Le Quartanier, coll. «Série QR», 2021, 272 p.

**FORBES**, Andrew, *Terres et forêts*, traduit de l'anglais par William S. Messier, Montréal, Les éditions de ta mère, 2020, 288 p.

**FORTIER**, Jean-Michel, *La révolution d'Agnès*, Montréal, La Mèche, 2021, 196 p.

**FORTIN-LAFERRIÈRE**, Marie-Ève, *Semi-détachées*, Montréal, Leméac, 2021, 144 p.

**FOURNIER**, Danielle, *Celle qui ne craint pas la joie*, Montréal, Leméac, 2021, 112 p.

**GARREL**, Valérie, *Rien que le bruit assourdissant du silence*, Montréal, Éditions de la Pleine lune, coll. «PLUME», 2020, 144 p.

**GAZAILLE**, Anna Raymonde, *Déni*, Montréal, Leméac, coll. «Nomades», 2021, 360 p.

**GAZAILLE**, Anna Raymonde, *Secrets boréals*, Montréal, Leméac, 2021, 296 p.

**GIGUÈRE**, Christian, *Le printemps des traitres*, Montréal, Hélio trope, coll. «Noir», 2020, 264 p.

**GOSELIN**, Christine, *Larves de vie*, Montréal, Hamac, 2021, 152 p.

**GRAVELLE**, Julien, *Les cowboys sont fatigués*, Montréal, Leméac, 2021, 184 p.

**GUINDON**, Caroline, *Cythère*, Montréal, Lévesque éditeur, coll. «Réverbération», 2021, 208 p.

**HARVEY**, Pauline, *Pitié pour les salauds!*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. «Territoires», 2021 [1989], 240 p.

**HUSTON**, Nancy, *Arbre de l'oubli*, Paris/Montréal, Actes Sud/Montréal, 2021, 240 p.

**JEAN**, Renaud, *Grande forme*, Montréal, Boréal, 2021, 144 p.

**JIMENEZ**, Vania, *Un pont entre nos vérités*, Montréal, Éditions Gruide, coll. « Reliefs », 2021, 669 p.

**KELLOUGH**, Kaie, *Petits marronnages*, traduit de l'anglais par Madeleine Stratford, Montréal, Boréal, 2021, 192 p.

**LA FORCE**, Esther, *Tombée*, Montréal, Leméac, 2021, 160 p.

**LALIBERTÉ**, Sylvie, *J'ai montré toutes mes pattes blanches je n'en ai plus*, Montréal, Éditions Somme toute, 2021, 200 p.

**LAMARRE**, Sébastien, *L'effet funambule*, Montréal, Les Éditions de la Grenouillère, coll. « L'atelier des inédits », 2021, 66 p.

**LANDRY**, Sophie-Anne et Mattia **SCARPULLA**, *Épidermes*, Montréal, Tête première, 2021, 280 p.

**LAPIERRE**, Michelle, *Y avait-il des limites si oui je les ai franchies mais c'était par amour ok*, Montréal, La Mèche, 2021, 174 p.

**LAPOINTE**, Emmy, *Les marées se briseront sous tes pieds*, Montréal, Leméac, 2021, 136 p.

**LAROCHELLE**, Claudia, *Les bonnes filles plantent des fleurs au printemps*, Montréal, Leméac, coll. « Nomades », 2021, 112 p.

**LAROCHELLE**, Marie-Hélène, *Je suis le courant la vase*, Montréal, Leméac, 2021, 160 p.

**LAWRENCE**, Gary, *Fragments d'ici. 25 récits pour (re)découvrir le Québec*, Montréal, Éditions Somme toute, 2021, 168 p.

**LECLERC**, Typhaine, *Le marassin envolé*, Montréal, Éditions de la Pleine lune, coll. « PLUME », 2020, 160 p.

**LE MANER**, Monique, *Madeleine*, Montréal, Triptyque, 2021, 174 p.

**LÉTOURNEAU**, Jean-François, *Le territoire sauvage de l'âme*, Montréal, Boréal, coll. « L'œil américain », 2021, 144 p.

**LEROUX**, Mathieu, *Avec un poignard*, Montréal, Hélotrope, 2020, 256 p.

**LORD**, Michel, *Sortie 182 pour Trois-Rivières. Récits de disparitions, catastrophes et mille merveilles*, Montréal, Les Éditions de la Grenouillère, coll. « Vécu », 2020, 200 p.

**MARTEL**, Jean-Philippe, *Chez les sublimés*, Montréal, Boréal, 2021, 376 p.

**MAVRIKAKIS**, Catherine, *L'absente de tous bouquets*, Montréal, Hélotrope, 2020, 184 p.

**MIHALI**, Felicia, *Une nuit d'amour à Iqaluit*, Montréal, Éditions Hashtag, 2021, 392 p.

**MOUAWAD**, Wajdi, *Parole tenue*, Montréal/Paris, Leméac/Actes Sud, 2021, 168 p.

**MOURE**, Erin, *Toots fait la Shiva*, avenue Minto, traduit de l'anglais par Colette St-Hilaire, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Chemins de traverse », 2021, 150 p.

**OUELLET**, Pierre, *L'état sauvage*, Montréal, Éditions Gruide, coll. « Écarts », 2021, 568 p.

**PATSAUQ**, Markoosie, *Chasseur au harpon*, traduit de l'inuktitut par Valerie Henitiuk et Marc-Antoine Mahieu, préface de Mary Simon, Montréal, Boréal, 2021, 128 p.

**PAUL**, Raymond, *Sortir du labyrinthe*, Montréal, Éditions Gruide, coll. « Écarts », 2021, 328 p.

**PETERS**, Martin-David, *Clark ou la peau de l'ours*, Montréal, Leméac, 2021, 120 p.

**PEYROUSE**, Anne, *Encore temps de rebrousser chemin*, Montréal, Hamac, 2020, 144 p.

**PLAMONDON**, Éric, *Aller aux fraises*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2021, 112 p.

**POITRAS**, Marie Hélène, *La desiderata*, Québec, Alto, 2021, 180 p.

**RIOUX**, Hélène, *Âmes en peine au paradis perdu. Équinoxe du printemps*, Montréal, Leméac, coll. « Nomades », 2021, 352 p.

**RENAUD**, Kiev, *Je n'ai jamais embrassé Laure*, Montréal, Leméac, coll. « Nomades », 2021, 80 p.

**RENAUD**, Kiev, *Pratique d'incendie*, Montréal, Leméac, 2021, 112 p.

**SAULE**, Tristan, *Mathilde ne dit rien*, Montréal, Le Quartanier, coll. «Parallèle», 2021, 288 p.

**ST. JOHN MANDEL**, Emily, *L'hôtel de verre*, traduit de l'anglais par Gérard de Chergé, Québec, Alto, 2021, 400 p.

**SURESH**, Bindu, *26 nœuds*, Montréal, Marchand de feuilles, 2021, 184 p.

**THORNLEY**, Scott, *Mémoire brûlée*, traduit de l'anglais par Éric Fontaine, Montréal, Boréal, coll. «Boréal Noir», 2021, 432 p.

**TRIFIATIS-TEZGEL**, Tassia, *Créatures primordiales*, Montréal, Leméac, 2021, 160 p.

**TRIFIATIS-TEZGEL**, Tassia, *Judas*, Montréal, Leméac, coll. «Nomades», 2021, 192 p.

**TURGEON**, David, *L'inexistence*, Montréal, Le Quartanier, coll. «Série QR», 2021, 200 p.

**TURGEON**, David, *La raison vient à Carolus*, Montréal, Le Quartanier, coll. «Série QR», 2021 [2013], 80 p.

**VINCENT**, Diane, *Jeux d'été*, Montréal, Triptyque, coll. «Policier», 2021, 285 p.

**WINTERSON**, Jeanette, *Frankissstein*, traduit de l'anglais par Céline Leroy, Québec, Alto, 2021, 336 p.

**WREN**, Jacob, *Un sentiment d'authenticité. Ma vie avec PME-ART*, traduit de l'anglais par Daniel Canty, Montréal, Triptyque, coll. «Difforme», 2021, 318 p.

**YVON**, Josée, *Maitresses-Cherokees*, Montréal, Les Herbes rouges, 2021 [1986], 136 p.

## T H É Â T R E

**AQUIN**, Hubert, *Théâtre*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre Leméac», 2021, 256 p.

**BEAUPRÉ**, Marc, *Caligula\_Remix*, Montréal, Triptyque, coll. «Matériaux», 2021, 115 p.

**CARON**, Emmanuelle, *Le chant de l'infirmière*, Montréal, Hamac, coll. «Hamac-Théâtre», 2021, 80 p.

**DÉRASPE**, Rébecca, *Combattre le why-why*, Montréal, Les éditions de ta mère, 2021, 124 p.

**PELLETIER**, Pol, *Tragédie*, préface d'Hélène Pedneault, Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 2021, 176 p.

**MOUAWAD**, Wajdi, *Mort prématurée d'un chanteur dans la fleur de l'âge*, Paris/Montréal, Actes Sud/Leméac, coll. «Actes Sud-Papiers», 2021, 96 p.

## D I V E R S

**CUNNINGHAM**, Julie, *Elles se relèvent encore et encore. Les histoires de résilience de femmes autochtones*,

illustrations de Meko Ottawa, Wendake, Éditions Hannelorak, 2020, 80 p.

**DE LAROCHELLIÈRE**, Luc, *Homme de paroles et d'images*, Montréal, Station T, 2021, 88 p.

## BANDES DESSINÉES/ ROMANS GRAPHIQUES

**BOIVIN**, Valérie, *Rien de sérieux*, Montréal, Nouvelle Adresse, 2021, 208 p.

**DUFOUR**, Emmanuelle, *C'est le Québec qui est né dans mon pays !. Carnets de rencontres, d'Ani Kuni à Kiuna*, Montréal, Écosociété, coll. «Ricochets», 2021, 175 p.

**LECLERC**, Mélanie, *Temps libre*, Montréal, Mécanique générale, 2021, 176 p.

**RÉMILLARD**, Louis, *Traces de Mocassins*, Québec, Moelle graphique, 2020, 116 p.

## L I V R E S J E U N E S S E

**ANCTIL**, Mélissa, *Le chevalier et l'âne qui parlait*, illustrations de Philippe Germain, Saint-Lambert, Soulières éditeur, coll. «Ma petite vache a mal aux pattes», 2021, 72 p.

**AUMAIS**, Nicholas, *Demain*, illustrations de Catherine Petit, Montréal, Éditions de l'isatis, coll. «Clin d'œil», 2021, 24 p.

**BEAUREGARD**, Éric, *Compte à rebours*, Saint-Lambert, Soulières éditeur, coll. « Graffiti », 2021, 186 p.

**BERGERON**, Alain M., *La porte de garage. Inspiré par la véritable histoire de Phillip Danault*, illustrations d'Amélie Dubois, Montréal, Éditions Druide, coll. « Petite marmite », 2021, 48 p.

**BERGERON**, Alain M., *Marguerite la vache à hublot*, illustrations de Caroline Merola, Saint-Lambert, Soulières éditeur, coll. « Ma petite vache a mal aux pattes », 2021, 66 p.

**BERGERON**, Lucie, *La fille qui voulait tout*, Saint-Lambert, Soulières éditeur, coll. « Graffiti + », 2021, 384 p.

**BOISVERT**, Jocelyn, *La crique des Damnés*, illustrations de Sylvain Cabot, Montréal, La courte échelle, coll. « Noire », 2021, 109 p.

**BOUCHARD**, Camille, *Les grossièretés de Jacques Cartier*, t. I: *Exploratus*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Junior », 2021, 176 p.

**BOULERICE**, Simon, *Veiller sur les brigadiers scolaires*, Montréal, La courte échelle, 2021, 74 p.

**CHAPERON**, Danielle, *L'épouvantable histoire de l'ogresse qui ne mangeait que les enfants sages*, illustrations de Baptiste Amsallem, Montréal, La courte échelle, 2021, 48 p.

**CHASTENAY**, Pierre, *Une visite guidée du système solaire*, illustrations

de Thom, Montréal, La courte échelle, coll. « Noire », 2021, 48 p.

**DAVIDTS**, Jean-Pierre, *Redécore ta vie*, illustrations d'Anne Villeneuve, Saint-Lambert, Soulières éditeur, coll. « Ma petite vache a mal aux pattes », 2021, 66 p.

**DELAMER**, Gabrielle, *Lumière*, Montréal, Leméac, coll. « LJ », 2021, 96 p.

**DEMERS**, Émilie, *La chasse aux taches tenaces*, illustrations d'Élodie Duhamel, Montréal, Éditions de l'isatis, coll. « Tourne-Pierre », 2021, 32 p.

**DUBÉ**, Pierrette, *La bête à pile*, illustrations de Vigg, Montréal, La courte échelle, 2021, 192 p.

**DUBÉ**, Simonne, *Voyage au bout de l'exil*, Saint-Lambert, Soulières éditeur, coll. « Graffiti », 2021, 270 p.

**PECTEAU**, Mario, *Le dernier Viking*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Inter », 2021, 216 p.

**GÉNOIS**, Agathe, *Une fugue en soi*, Saint-Lambert, Soulières éditeur, coll. « Graffiti », 2021, 102 p.

**GRAVEL**, François, *Un festin pour les chiens*, Montréal, La courte échelle, coll. « Noire », 2021, 120 p.

**JONNIE**, Brianna et Nahanni  
**SHINGOOSE**, *Si je disparaissais*, illustrations de Neil Nshannacappo, Montréal, Éditions de l'isatis, coll. « Griff », 2021, 64 p.

**LAFLAMME**, Sonia K., *Emily Stowe. Militante féministe*, Montréal, Éditions de l'isatis, coll. « Bonjour l'Histoire », 2021, 72 p.

**LALONDE**, Sarah, *Trash anxieuse*, Montréal, Leméac, coll. « LJ », 2021, 120 p.

**LAVALLÉE**, Catherine, *Bêtement amusant*, illustrations de Nadia Berghell, Saint-Lambert, Soulières éditeur, coll. « Chat de gouttière », 2021, 150 p.

**LAVERDURE**, Daniel, *Hansel et Gratouille*, illustrations de Jean Morin, Saint-Lambert, Soulières éditeur, coll. « Ma petite vache a mal aux pattes », 2021, 72 p.

**MAROIS**, André, *Trois minutes de plus*, Montréal, Leméac, coll. « LJ », 2021, 144 p.

**MASSY**, Julie, *Oups!*, illustrations de Pascale Bonenfant, Montréal, La courte échelle, 2021, 42 p.

**PAINCHAUD**, Jeanne, *Mon été haïku*, illustrations de Chloé Lolo, Montréal, Éditions Druide, 2021, 52 p.

**POULIN**, Andrée, *Pollution plastique*, illustrations de Jean Morin, Montréal, Éditions de l'isatis, coll. « Point Doc », 2021, 56 p.

**RENAUD**, Anne, *Les oreilles de Chester*, illustrations de Félix Girard, Montréal, Éditions de l'isatis, 2021, 32 p.

**RIVARD**, Julie, *Tombés dans... la gomme!*, illustrations de Rémy Simard, Montréal, Éditions Gruide, coll. « Cromlech », 2021, 84 p.

**SÁNCHEZ VEGARA**, María Isabel, *Harriet Tubman*, illustrations de Pili Aguado, Montréal, La courte échelle, coll. « De petite à grande », 2021, 32 p.

**SÁNCHEZ VEGARA**, María Isabel, *Martin Luther King*, illustrations de Mai Ly Degnan, Montréal, La courte échelle, coll. « De petit à grand », 2021, 32 p.

**TREMBLAY**, Carole, *La guerre des bébés*, illustrations d'Élodie Duhameau, Montréal, La courte échelle, 2021, 32 p.

**TROP**, Francesca, *Ces grands procès qui ont changé le monde*, Montréal, Les éditions du passage, 2021, 128 p.

**VINTZE**, Annie, *Petits pas dans la neige*, illustrations de Caroline Merola, Montréal, Éditions de l'isatis, coll. « clin d'œil », 2021, 24 p.

**WOLFE**, Frédérick, *Tara voulait jouer*, Montréal, Leméac, coll. « LJ », 2021, 200 p.

**ZAMOLO**, Lucia, *C'est beau, le rouge*, Montréal, La courte échelle, 2021, 96 p.

## REVUES

*Études françaises*, « De Charles Baudelaire à Kamel Daoud : Lectures », vol. 56, n° 2, 2020, 176 p.

*Francofonía*, « Sainte-Beuve entre la littérature, la critique et l'histoire », n° 79, Autunno 2020, 324 p.

*Jeu*, « Engagement et éc(h)o », n° 176, vol. 3, 2020, 100 p.

*Le Sabord*, « Engagement », n° 116, novembre 2020, 64 p.

*Le Sabord*, « Rives et affluents », n° 117, mars 2021, 66 p.

*Lettres québécoises*, « Femmes manifestes », n° 180, printemps 2021, 104 p.

## R É S U M É S

+ + +

### **FRÉDÉRIQUE COLLETTE** CHOISIR LE REVERS : SUBVERSION ET RESIGNIFICATION DE L'IDÉAL FÉMININ DANS *ROYAUME SCOTCH TAPE* DE CHLOÉ SAVOIE-BERNARD

Cet article propose une lecture de *Royaume scotch tape* (2015), le premier recueil de poésie de Chloé Savoie-Bernard, dans lequel la poète met en œuvre une subversion et une resignification de l'idéal féminin. C'est ce que l'on appellera un contre-féminin, ou encore l'envers d'un féminin traditionnel et stéréotypé, qui traverse les pages de ce recueil. Puisant tour à tour dans les théories discursives et féministes, notamment chez Ruth Amossy, Linda Hutcheon, Judith Butler, Teresa de Lauretis et Nancy K. Miller, on montrera comment Savoie-Bernard se joue des stéréotypes d'un féminin idéalisé en utilisant un langage ironique et trivial, donnant lieu à une dialectique de la déconstruction et de la reconstruction du féminin. Ainsi met-elle en miettes les codes genrés afin d'ériger un royaume chambranlant à la féminité désenchantée.

+

### **ALEX GAGNON** UN POÈTE DE PREMIÈRE CLASSE. ESPACE FERROVIAIRE ET ESPACE SOCIAL DANS *LA GRAND-TRONCIADE* D'ARTHUR CASSEGRAIN (1866)

Cet article propose une lecture de *La Grand-tronciade*, un long poème héroï-comique publié par Arthur Cassegrain en 1866 et racontant un voyage en train de Québec à Rivière-du-Loup. Fortement ancré dans l'économie discursive de son époque, où le chemin de fer et le Grand Tronc dominant l'actualité, ce poème reprend, pour mieux les railler ou les mettre à distance, aussi bien la culture classique dont il émane que les *topoi* et pratiques médiatiques en vogue. Dans cette représentation humoristique de l'espace ferroviaire, traité comme une métaphore de l'espace social des années 1860, le poète livre en dernière analyse une réflexion sur sa propre condition et sur son inscription problématique au sein de la société.

+

**MARTIN HERVÉ** L'ENFER DE JEAN BASILE : DÉTAIL OU DESSOUS DE L'HISTOIRE ?

*Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile*, roman posthume de Jean Basile écrit quelques années avant sa mort, mais jamais achevé, met en tension certaines des dernières ambitions de l'écrivain. Basile y explore en effet deux champs d'intérêt et de spéculation que sont l'homosexualité et le surnaturel, à travers la juxtaposition de quatre biographies imaginaires de jeunes gays montréalais, évoluant dans une société encore corsetée moralement, entre 1957 et la fin des années 1960. Davantage qu'une fresque historique ou sociale de l'homosexualité, ce texte, initialement intitulé *Opus 666*, s'avère être avant tout une affaire de « damnation », s'inscrivant de ce fait sur un arrière-plan irrationnel. Chamanisme, alchimie, diabolisme sont quelques-uns des moyens narratifs, poétiques et fantasmatiques déployés ici pour signifier le caractère à la fois d'exception et d'exclusion de l'homosexualité. Il s'agit, pour Basile, d'en passer par un imaginaire occulte et suspect, afin de fournir les signes d'une reconnaissance, si ce n'est même les prémices d'une histoire (celle des diaboliques, des hérétiques et des persécutés), à des sujets eux-mêmes encore trop souvent occultés ou suspectés. En ce sens, *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile* se fait le lieu d'une véritable *politique du surnaturel* qui, en empruntant de façon syncrétique sa logique, ses dispositifs et ses symboles aux discours et aux imaginaires tenus en marge des épistémologies de la modernité occidentale, permettrait d'y réinscrire, par la négative, l'homosexualité.

+

**OLIVIER SÉGUIN-BRAULT** L'ETHOS ARCHITECTURAL DE SAINT-DENYS GARNEAU

La correspondance et le journal de Saint-Denys Garneau révèlent un intérêt inédit pour l'architecture et une intuition pour les qualités du patrimoine domestique et religieux du Canada français peu commune dans le Québec des années trente. Cet article parcourt les notes de Garneau sur le paysage architectural de Sainte-Catherine et de l'île d'Orléans afin de mettre en lumière la posture éthique adoptée par le poète vis-à-vis de l'espace architectural, un témoignage original pour l'exégèse de son œuvre et une précieuse ressource documentaire pour l'histoire de l'architecture canadienne-française.

+

**SACHA TREMBLAY** LE ROMAN GIGOGNE : CANNIBALISME ET MATERNITÉ  
DANS *RAVALER* DE MARTYNE RONDEAU

La poétique de *Ravaler* repose sur un simple jeu de lettres : l'enfant de la protagoniste, Marina Foley, se nomme en effet Roman, et ne cesse d'être confondu avec l'objet homonyme ; en fait de jeu identificatoire entre l'œuvre et l'enfant, entre la création et la procréation, *Ravaler* constitue même peut-être, selon Lori Saint-Martin, le cas le plus extravagant de la littérature québécoise. Dans cet article, l'auteur retrace les effets de cette mise en abyme afin de montrer comment, au travers de l'expérience littéraire de la maternité, l'œuvre fait l'épreuve de sa propre possibilité comme roman.

## ABSTRACTS

translated by Catherine Browne

+ + +

**FRÉDÉRIQUE COLLETTE** CHOISIR LE REVERS : SUBVERSION ET RESIGNIFICATION DE L'IDÉAL FÉMININ DANS *ROYAUME SCOTCH TAPE* DE CHLOÉ SAVOIE-BERNARD

(OPTING FOR THE OPPOSITE: SUBVERSION AND RESIGNIFICATION OF THE FEMININE IDEAL IN *ROYAUME SCOTCH TAPE* BY CHLOÉ SAVOIE-BERNARD)

This article offers a reading of *Royaume scotch tape* (2015) by Chloé Savoie-Bernard. In this, her first collection of poetry, the author effects a subversion and a resignification of the feminine ideal. What is called a counter-feminine, or the reversal of a traditional and stereotyped feminine, pervades the pages of this collection. Drawing in turn from discourse and feminist theories, notably those of Ruth Amossy, Linda Hutcheon, Judith Butler, Teresa de Lauretis and Nancy K. Miller, we will show how Savoie-Bernard plays with stereotypes of an idealized feminine through the use of ironic and trivial language that gives rise to a dialectic of deconstruction and of reconstruction of the feminine. Thus, she shatters gender codes in order to erect a kingdom that rattles a disenchanting femininity.

+

**ALEX GAGNON** UN POÈTE DE PREMIÈRE CLASSE. ESPACE FERROVIAIRE ET ESPACE SOCIAL DANS *LA GRAND-TRONCIADE* D'ARTHUR CASSEGRAIN (1866)  
(A FIRST-CLASS POET. RAILWAY AND SOCIAL SPACES IN *LA GRAND-TRONCIADE* BY ARTHUR CASSEGRAIN (1866))

This article offers a reading of *La Grand-Tronciade*, a long heroic-comic poem published by Arthur Cassegrain in 1866 that recounts a journey by train from Québec to Rivière-du-Loup. Firmly anchored in the economic discourse of its era, when the railway and the Grand Trunk dominated the news, this poem addresses both the classical culture from which it comes and the *topoi* and media practices in vogue at the time in order to better mock them or to observe them from a distance. In this comical representation of the railway space, treated as a metaphor for the social space of the 1860s, the poet ultimately delivers a reflection on his own condition and on his problematic inscription within society.

+

**MARTIN HERVÉ** L'ENFER DE JEAN BASILE : DÉTAIL OU DESSOUS DE L'HISTOIRE ?  
(THE HELL OF JEAN BASILE: DETAIL OR UNDERBELLY OF HISTORY?)

*Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile*, Jean Basile's posthumous novel, written a few years before his death, but never completed, intensifies some of the author's greatest ambitions. Indeed, Basile explores two fields of interest and speculation, namely homosexuality and the supernatural, by juxtaposing the imaginary biographies of four gay young men evolving within the still morally-corseted society of Montreal between 1957 and the end of the 1960s. More than a historical or social fresco of homosexuality, this text, originally titled *Opus 666*, turns out to be, above all, a matter of "damnation," thus inscribing itself onto an irrational background. Shamanism, alchemy, and demonism are some of the narrative, poetic and fantastical means used here to illustrate the at once exceptional and exclusive nature of homosexuality. For Basile, it is about calling upon a supernatural and suspect imaginary in order to signify an acknowledgement, if not even the origins, of a history (that of the diabolical, the heretical and the persecuted), for subjects who are themselves still too often hidden or suspected. In this sense, *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile* becomes the site for a true *politics of the supernatural* which, by borrowing its logic, its devices and its symbols in a syncretic fashion from the discourses and imaginaries maintained in the margins of the epistemologies of Western modernity, enables the reinscription of homosexuality via the negative.

+

**OLIVIER SÉGUIN-BRAULT** L'ETHOS ARCHITECTURAL DE SAINT-DENYS GARNEAU  
(THE ARCHITECTURAL ETHOS OF SAINT-DENYS GARNEAU)

The correspondence and the journal of Saint-Denys Garneau reveal a hitherto unpublished interest in architecture, and an inherent feel, uncommon in 1930s Québec, for the attributes of domestic and religious French-Canadian heritage buildings. This article examines Garneau's notes on the architectural landscape of Sainte-Catherine and of l'île d'Orléans in order to shed light on the author's ethical stance regarding architectural space, an original portal to the analysis of his work and an invaluable documentary resource for the history of French-Canadian architecture.

+

**SACHA TREMBLAY** LE ROMAN GIGOGNE : CANNIBALISME ET MATERNITÉ  
DANS *RAVALER* DE MARTYNE RONDEAU  
(THE NESTING NOVELS: CANNIBALISM AND MATERNITY IN *RAVALER*  
BY MARTYNE RONDEAU)

The poetics of *Ravaler* rests on a simple play on words: the child of the protagonist, Marina Foley, is named Roman and is, consequently, continuously confused with the object of the same name, *un roman*, which, in French, means a novel. By virtue of an identification game between the work and the child, between creativity and

procreation, *Ravaler*, according to Lori Saint-Martin, constitutes, perhaps, by far the most ingenious instance of Québécois literature. In this article, the author traces the effects of this mise en abyme in order to show how, through the literary experience of motherhood, the work puts to the test its own possibility as a novel.



## RESÚMENES

traducidos por Miguel Matkovic

+ + +

**FRÉDÉRIQUE COLLETTE** CHOISIR LE REVERS : SUBERVISION ET RESIGNIFICATION DE L'IDÉAL FÉMININ DANS *ROYAUME SCOTCH TAPE* DE CHLOÉ SAVOIE-BERNARD

(ELEGIR EL REVÉS: SUBVERSIÓN Y RESIGNIFICACIÓN DEL IDEAL FEMENINO EN *REINO DE CINTA ADHESIVA*, DE CHLOÉ SAVOIE-BERNARD).

Este artículo propone una lectura de *Royaume scotch tape* (*Reino de cinta adhesiva*) (2015), el primer poemario de Chloé Savoie-Bernard, en el que la poetisa pone en práctica una subversión y resignificación del ideal femenino. Es lo que llamaríamos un contrafemenino, o incluso la otra cara de un femenino tradicional y estereotipado, que recorre las páginas de este poemario. Inspirándonos en cada una de las teorías discursivas y feministas, especialmente de Ruth Amossy, Linda Hutcheon, Judith Butler, Teresa de Lauretis y Nancy K. Miller, mostraremos cómo Savoie-Bernard juega con los estereotipos de una mujer idealizada utilizando un lenguaje irónico y trivial, dando lugar a una dialéctica de deconstrucción y reconstrucción de lo femenino. De este modo, destroza los códigos de género a fin de erigir un reino inestable de feminidad desencantada.

+

**ALEX GAGNON** UN POÈTE DE PREMIÈRE CLASSE. ESPACE FERROVIAIRE ET ESPACE SOCIAL DANS *LA GRAND-TRONCIADE* D'ARTHUR CASSEGRAIN (1866)  
(UN POETA DE PRIMERA CLASE. ESPACIO FERROVIARIO Y ESPACIO SOCIAL EN *EL GRAN ITINERARIO*, DE ARTHUR CASSEGRAIN (1866)

Este artículo propone una lectura de *La Grand-Tronciade* (*El gran itinerario*), un largo poema heroico-cómico publicado por Arthur Cassegrain en 1866, que relata un viaje en tren de la Ciudad de Quebec a Rivière-du-Loup. Sumamente arraigado en la economía discursiva de su época, en la que el ferrocarril y el Grand Tronc (Gran vía férrea troncal) dominaban la actualidad, este poema retoma, para burlarse mejor o distanciarse tanto de la cultura clásica de la que emana como de los *topoi* de las prácticas mediáticas en boga. En esta representación humorística del espacio ferroviario, tratado como metáfora del espacio social de los años 1860, el poeta entrega, como

último análisis, una reflexión sobre su propia condición y sobre su inclusión problemática en la sociedad.

+

**MARTIN HERVÉ L'ENFER DE JEAN BASILE : DÉTAIL OU DESSOUS DE L'HISTOIRE ?**  
(EL INFIERNO DE JEAN BASILE: ¿DETALLE O FONDO DE LA HISTORIA?)

*Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile* (*Desnudarme jamás ha sido una tarea fácil*), novela póstuma de Jean Basile escrita unos años antes de su muerte, pero nunca terminada, pone en tensión algunas de las últimas ambiciones del escritor. Basile explora efectivamente dos campos de interés y especulación, esto es, la homosexualidad y lo sobrenatural, a través de la yuxtaposición de cuatro biografías imaginarias de jóvenes homosexuales de Montreal, evolucionando en una sociedad todavía encorsetada moralmente, entre 1957 y finales de los años 1960. Más que un fresco histórico o social de la homosexualidad, este texto, originalmente titulado *Opus 666*, resulta ser ante todo una "condenación eterna", inscrito, de hecho, sobre un fondo irracional. Chamanismo, alquimia y diabolismo son algunos de los medios narrativos, poéticos y fantásticos, desplegados en esta obra para significar el carácter tanto de excepción como de exclusión de la homosexualidad. Para Basile, se trata de pasar a través de un imaginario oculto y sospechoso, con el fin de proporcionar los signos de reconocimiento, incluso llegando a ser las premisas de una historia (la de los diabólicos, los herejes y los perseguidos), a temas que, a su vez, siguen siendo demasiado a menudo ocultados o sospechados. En este sentido, *Desnudarme jamás ha sido una tarea fácil* se convierte en el lugar de una auténtica *política de lo sobrenatural* que, al tomar prestada sincréticamente su lógica, sus dispositivos y sus símbolos de los discursos e imaginarios mantenidos al margen de las epistemologías de la modernidad occidental, permitiría reinscribir la homosexualidad de forma negativa.

+

**OLIVIER SÉGUIN-BRAULT L'ETHOS ARCHITECTURAL DE SAINT-DENYS GARNEAU**  
(EL ETHOS ARQUITECTÓNICO, DE SAINT-DENYS GARNEAU)

La correspondencia y el diario de Saint-Denys Garneau revelan un interés sin precedentes por la arquitectura y una intuición por las cualidades del patrimonio doméstico y religioso francocanadiense, poco comunes en Quebec de los años treinta. En este artículo, se recorren los apuntes de Garneau sobre el paisaje arquitectónico de Sainte-Catherine y de la Isla de Orleans para arrojar la luz sobre la postura ética del poeta ante el espacio arquitectónico, un testimonio original de la exégesis de su obra y un valioso recurso documental para la historia de la arquitectura francocanadiense.

+

**SACHA TREMBLAY** LE ROMAN GIGOGNE : CANNIBALISME ET MATERNITÉ  
DANS *RAVALER* DE MARTYNE RONDEAU  
(LA NOVELA ANIDADA: CANIBALISMO Y MATERNIDAD EN *CONTENERSE*, DE  
MARTYNE RONDEAU)

La poética de *Ravaler* (*Contenense*) se basa en un simple juego de letras: el hijo de la protagonista, Marina Foley, se llama, efectivamente, Roman (Novela), y se confunde constantemente con el objeto homónimo (roman: novela); en cuestión de juego de identificación entre la obra y el hijo, entre la creación y la procreación, *Ravaler* puede ser incluso, según Lori Saint-Martin, el caso más extravagante de la literatura quebequense. En este artículo, el autor rastrea los efectos de esta construcción en abismo con el fin de mostrar cómo, a través de la experiencia literaria de la maternidad, la obra pone a prueba su propia posibilidad como novela.



## BIOBIBLIOGRAPHIES

+ + +

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

+

**FRÉDÉRIQUE COLLETTE** est doctorante au Département d'études françaises de l'Université de Toronto. Elle s'intéresse à la littérature contemporaine, tout particulièrement aux œuvres autobiographiques des femmes, aux écritures de l'intime et aux théories féministes. Orientée autour des expériences de l'avortement clandestin et de la mort d'un enfant, sa thèse porte sur les écritures du trauma et du deuil dans les textes autobiographiques d'écrivaines françaises contemporaines.

+

Docteur en littérature de l'Université de Montréal, **ALEX GAGNON** a fait trois stages postdoctoraux à l'Université du Québec à Montréal, à l'Université McGill et à l'Université Laval (avec la prestigieuse bourse Banting). Publié en 2016 aux Presses de l'Université de Montréal, l'ouvrage qu'il a tiré de sa thèse (*La communauté du dehors*) a remporté de nombreux prix. Il a publié en 2017, chez Del Busso, un essai sur la société et la culture contemporaines (*Nouvelles obscurités*) et, en 2020 aux Presses de l'Université de Montréal, un nouvel ouvrage intitulé *Les métamorphoses de la grandeur. Imaginaire social et célébrité au Québec, de Louis Cyr à Dédé Fortin*. En septembre 2021, il a entrepris un deuxième doctorat en histoire à l'Université du Québec à Trois-Rivières, où il rédige présentement une histoire sociale et culturelle du chemin de fer et des rapports à l'espace et au temps au Québec, entre 1832 et 1886. Il a publié plusieurs articles dans des collectifs et dans la *Revue d'histoire*

de l'Amérique française, *Déviance et société*, *Études françaises*, *Voix et images* et *Sociologie et sociétés*.

+

**DOMINIQUE GARAND** est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal et codirecteur du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoise (CRILCQ). Il enseigne la rhétorique, les fictions de l'histoire, la littérature québécoise et le roman italien. Spécialiste du discours polémique et de l'agonistique littéraire, il a publié plusieurs ouvrages et articles sur le sujet, dont *Portrait de l'agoniste: Gombrowicz* (Liber, 2003) et *Un Québec polémique. Éthique de la discussion dans les débats publics* (Hurtubise, 2014). Il est aussi l'auteur d'un essai sur la tradition littéraire québécoise, *Accès d'origine ou pourquoi je lis encore Groulx, Basile, Ferron...* (Hurtubise, 2004; prix Jean Éthier-Blais). En 2015, il a fait paraître aux Éditions Leméac un premier roman, *Florence, reprise*, classé par la revue *L'Inconvénient* parmi les vingt meilleurs romans publiés entre 2000 à 2020.

+

**MARTIN HERVÉ** est critique littéraire et chargé de cours à l'Université du Québec à Montréal, où il vient d'achever un doctorat en études littéraires. À partir d'une investigation théorique et historique, il propose dans sa thèse d'examiner les rapports entre la conscience et le diabolique dans les textes de Georges Bernanos et de Marcel Jouhandeau. Il s'intéresse également aux liens entre littérature et psychanalyse, aux écritures du désir et de l'homosexualité, ainsi qu'aux esthétiques du surnaturel, ce dont rendent compte ses articles publiés dans différentes revues, parmi lesquelles récemment *Europe*, *Roman 20-50*, *Études françaises*, *Dix-Huitième siècle*, *L'en-je lacanien*, etc.

+

**JULIEN LEFORT-FAVREAU** est professeur adjoint au Département d'études françaises de l'Université Queen's. Ses principales publications sont: *Henri Deluy, ici et ailleurs* (avec Saskia Deluy), *Le Temps des cerises*, 2017; *Politique de l'autobiographie. Engagements et subjectivités* (avec Jean-François Hamel et Barbara Havercroft), *Nota Bene*, 2017; *Pierre Guyotat politique*, Lux éditeur, 2018; *Le luxe de l'indépendance. Réflexions sur le monde du livre*, Lux éditeur, 2021.

+

**OLIVIER SÉGUIN-BRAULT** complète actuellement un doctorat en cotutelle à l'Université du Québec à Rimouski et au Centre d'études supérieures de la Renaissance. Ses recherches portent sur la réception de l'Antiquité sous l'Ancien Régime et sur les liens entre littérature et architecture. Il s'intéresse plus particulièrement, dans le cadre de son mémoire, à la pratique des exercices préparatoires de rhétorique

(*progymnasmata* ou *præexercitamenta*) et à la réception des livres d'architecture dans l'œuvre de Rabelais.

+

**LUCIE ROBERT** a enseigné la littérature québécoise à l'Université du Québec à Montréal jusqu'à l'été 2020. Elle est membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), où elle codirige le collectif *La vie littéraire au Québec, 1764-1947* (PUL, 6 vol. parus depuis 1991 ; vol. VII et VIII en préparation). Ses plus récents ouvrages s'intitulent *Apprivoiser la modernité. La pièce en un acte de la Belle Époque à la Crise* (Nota Bene 2012), *Le théâtre en revue* (PUQ 2014) coridigé avec Shawn Huffman, et *La littérature comme objet social II. Mélanges offerts à Denis Saint-Jacques* (Nota bene 2019), codirigé avec Marie-Andrée Beaudet et Micheline Cambron. Elle est membre de la Société des Dix.

+

**SACHA TREMBLAY** est doctorant au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, où il travaille actuellement à la préparation d'une thèse, dirigée par Anne Élane Cliche, qui portera sur la fonction du maternel et son rapport à la poétique dans quelques œuvres de la littérature française du xx<sup>e</sup> siècle. Il a notamment publié un article dans la revue *Essaim*.



LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

# voixetimages

## APPEL D'ARTICLES

La revue *Voix et Images* publie des articles sur tout aspect de la littérature québécoise (analyse d'une œuvre, d'un auteur, d'une époque, d'un genre, d'une problématique). Les articles (16 à 20 pages) doivent respecter le protocole de rédaction de la revue décrit sur notre site Web et être accompagnés d'un résumé d'environ 800 caractères, espaces comprises, et d'une notice biobibliographique de 7 à 9 lignes. Le tout doit nous parvenir par courriel, en pièces jointes, à l'adresse [voix.images@uqam.ca](mailto:voix.images@uqam.ca). Tous les textes sont évalués par au moins deux spécialistes. Ce processus est anonyme et exige six mois en moyenne. La revue contacte les auteurs dès que les résultats de l'évaluation sont disponibles.

## PROPOSITION DE DOSSIER

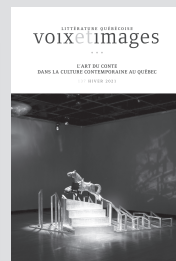
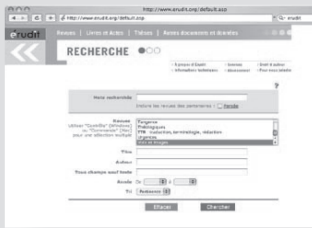
Toute proposition de dossier consacré à un auteur québécois ou à une problématique doit nous parvenir par courriel ([voix.images@uqam.ca](mailto:voix.images@uqam.ca)) et comprendre toutes les informations suivantes : le nom des responsables du dossier et de leurs institutions d'attache, le titre (même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

Les dossiers sont généralement dirigés par deux chercheurs, dont au moins un est professeur d'université.

Prière d'envoyer toute correspondance à la revue par courrier ou par courriel à : **LUC BONENFANT**, directeur, *Voix et Images*, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, C.P. 8888, succursale Centre-ville, Montréal (Québec), H3C 3P8 ou [voix.images@uqam.ca](mailto:voix.images@uqam.ca).



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



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

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



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



érudit

voixetimages

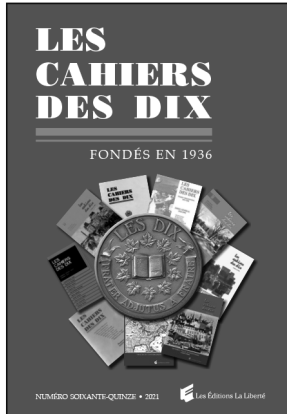
UQÀM  
Université du Québec à Montréal



EXPLORER  
LA MÉMOIRE  
ET L'HISTOIRE

# LES CAHIERS DES DIX

Fondés en 1936



Numéro

**75**  
**2021**

## SOMMAIRE

Présentation  
**Christian Blais**

La Société des Dix, sa genèse et les débats sur l'histoire

**Andrée Fortin**

*Les Cahiers des Dix*: à la recherche d'une vérité historique à transmettre

**Jocelyne Mathieu**

La Société des Dix: crise, renouvellement et continuité

**Fernand Harvey**

Théâtre, socialité et gastronomie. *Les Diners en musique* de Victor Morin

**Lucie Robert**

Ateliers à louer, le « phalanstère » d'Alfred Laliberté

**Laurier Lacroix**

La stratification sociale de la société québécoise, revisitée et mise à jour, 1971-2016

**Simon Langlois**

Pour en finir avec 1848! (2<sup>e</sup> partie) Les deux facettes du gouvernement responsable aux parlements de Kingston et de Montréal

**Christian Blais**

Fluidité des frontières ethniques en Nouvelle-France: la descendance de Nicolas Pelletier-Jeanne Voisy

**Denys Delâge**

Femmes de Nouvelle-France

**Dominique Deslandres**

Chronique de la Société des Dix

**Jocelyne Mathieu**

### Abonnement annuel

35\$ + TPS

(un numéro par année)

(Anciens numéros

également disponibles)



Les Éditions La Liberté

1073, Route de l'Église

Québec (Québec) G1V 3W2

Téléphone et télécopieur : (418) 658-3640

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

Pour voir les sommaires des volumes 1 (1936) à 74 (2020), consulter Érudit ([erudit.org](http://erudit.org)) ou le site de la Société des Dix ([societedesdix.com](http://societedesdix.com)).





# Littérature *canadienne*

Un périodique de critique et d'analyse

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

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

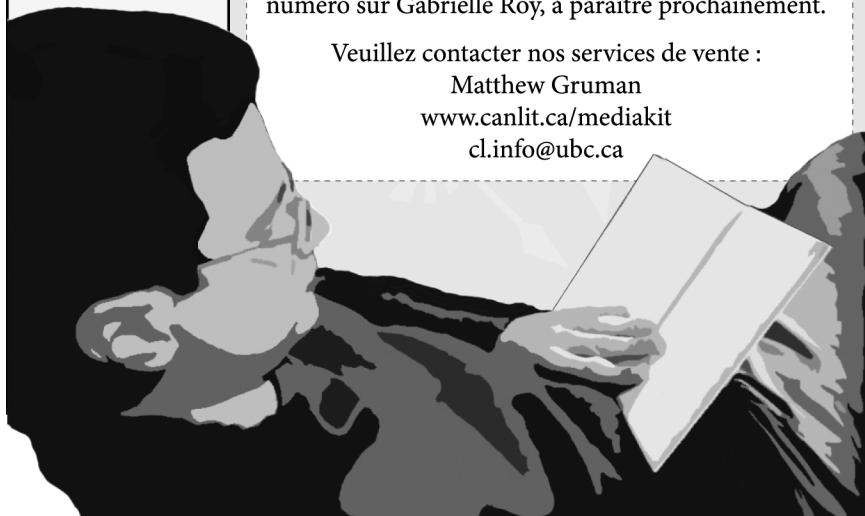
Pour soumettre des textes en français à *Littérature canadienne*, visitez notre site :  
[www.canlit.ca/submit](http://www.canlit.ca/submit)

## **Pour annoncer dans littérature canadienne**

Aux éditeurs et aux périodiques désireux de réserver une annonce publicitaire dans nos pages, nous signalons qu'il reste de l'espace disponible dans notre numéro sur Gabrielle Roy, à paraître prochainement.

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

*Littérature  
canadienne*  
Université de la  
Colombie-Britannique  
Buchanan E158  
1866 Main Mall  
Vancouver, BC  
V6T 1Z1  
Tél: 604.822.2780  
Fax: 604.822.5504  
[can.lit@ubc.ca](mailto:can.lit@ubc.ca)  
[www.canlit.ca](http://www.canlit.ca)



*Littérature canadienne* tient à remercier vivement le Fonds du Canada pour les magazines (FCM) pour son aide financière.



# REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES



ARTS VISUELS  
LITTÉRATURE  
CRÉATION LITTÉRAIRE  
CULTURE ET SOCIÉTÉ  
HISTOIRE ET PATRIMOINE  
CINÉMA, THÉÂTRE ET MUSIQUE  
THÉORIES ET ANALYSES

Conception et illustration: Richard Lussier

**sodep**  
revues culturelles  
québécoises

**SODEP.QC.CA**

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

# voixetimages

Des analyses approfondies et variées sur la production ancienne et contemporaine; des entrevues avec des écrivains du Québec et des inédits; des chroniques sur l'actualité.

## Direction

Luc Bonenfant

## Comité de rédaction

Louis-Daniel Godin, Stéphane Inkel, Frédéric Rondeau, Chantal Savoie et Josée Vincent

**NUMÉROS DISPONIBLES :** Raoul DUGUAY (I, 2); Gérard BESSETTE (I, 3); Fernand LEDUC (II, 1); Jean ÉTHIER-BLAIS (II, 3); Pierre PERRAULT (III, 3); Rina LASNIER (IV, 1); Louis-Philippe HÉBERT (IV, 3); Yves THÉRIAULT (V, 2); Jean-Claude GERMAIN (VI, 2); Philippe HAECK (VI, 3); Adrien THÉRIO (VII, 1); Jacques FERRON (VIII, 3); Guy DUFRESNE (IX, 1); Roland GIGUÈRE (IX, 2); Monique BOSCO (IX, 3); Yolande VILLEMAIRE (XI, 3; 33); Yves BEAUCHEMIN (XII, 3; 36); Suzanne LAMY (XIII, 1; 37); Roger DES ROCHES (XIII, 2; 38); PRATIQUES ILLICITES (XV, 2; 44); Gilbert LA ROCQUE (XV, 3; 45); LES CORRESPONDANTS LITTÉRAIRES D'ALFRED DESROCHERS (XVI, 1; 46); Jovette MARCHESSAULT (XVI, 2; 47); François CHARRON (XVI, 3; 48); Louky BERSIANIK (XVII, 1; 49); Francine NOËL (XVIII, 2; 53); LIONEL GROULX ÉCRIVAIN (XIX, 1; 55); SCIENCE ET FICTION AU QUÉBEC: l'émergence d'un savoir (XIX, 3; 57); ARCHÉOLOGIE DU LITTÉRAIRE AU QUÉBEC (XX, 2; 59); André BROCHU (XX, 3; 60); Gilles HÉNAULT (XXI, 1; 61); Suzanne JACOB (XXI, 2; 62); LE BAVARDAGE DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE (XXI, 3; 63); Henri-Raymond CASGRAIN (XXII, 2; 65); Gilbert LANGEVIN (XXII, 3; 66); Madeleine OUELLETTE-MICHALSKA (XXIII, 1; 67); LA CENSURE 1920-1960 (XXIII, 2; 68); LE RÉCIT LITTÉRAIRE DES ANNÉES QUATRE-VINGT ET QUATRE-VINGT-DIX (XXIII, 3; 69); Yves PRÉFONTAINE (XXIV, 1; 70); POÉSIE QUÉBÉCOISE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE (XXIV, 2; 71); LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE SOUS LE REGARD DE L'AUTRE (XXIV, 3; 72); RÊVER L'ENFANCE. LITTÉRATURE ET PSYCHANALYSE (XXV, 1; 73); LE CHAMP LITTÉRAIRE DE LA JEUNESSE AU CARREFOUR DE LA RECHERCHE UNIVERSITAIRE (XXV, 2; 74); Normand CHAURETTE (XXV, 3; 75); Denise DESAUTELS (XXVI, 2; 77); GÉNÉALOGIES DU PATRIOTE 1837-1838 (XXVI, 3; 78); Fernand DUMONT (XXVII, 1; 79); LA SOCIABILITÉ LITTÉRAIRE (XXVII, 2; 80); Daniel POLIQUIN (XXVII, 3; 81); Noël AUDET (XXVIII, 1; 82); Monique LARUE (XXVIII, 2; 83); Gilles CYR (XXVIII, 3; 84); Claire MARTIN (XXIX, 1; 85); LE LABORATOIRE DE L'ÉCRITURE: MANUSCRITS ET VARIANTES (XXIX, 2; 86); France DAIGLE (XXIX, 3; 87); LE PSEUDONYME AU QUÉBEC (XXX, 1; 88); LES AVATARS DU BIOGRAPHIQUE (XXX, 2; 89); LA LITTÉRATURE ANGLO-QUÉBÉCOISE (XXX, 3; 90); FIGURES ET CONTRE-FIGURES DE L'ORIENTALISME (XXXI, 1; 91); Gilles ARCHAMBAULT (XXXI, 2; 92); Élise TURCOTTE (XXXI, 3; 93); Denis VANIER (XXXII, 1; 94); FÉMININ/MASCULIN. JEUX ET TRANSFORMATIONS (XXXII, 2; 95); LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE QUÉBÉCOIS ET SES MODÈLES EUROPÉENS (XXXII, 3; 96); Michel Marc BOUCHARD (XXXIII, 1; 97); Michel BEAULIEU (XXXIII, 2; 98); GERMAINE GUÈVREMONT. NOUVELLES SURVENANCES (XXXIII, 3; 99); Pierre NEPVEU (XXXIV, 1; 100); Louise DUPRÉ (XXXIV, 2; 101); TRAJECTOIRES DE L'AUTEUR DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN (XXXIV, 3; 102); Herménégilde CHIASSON (XXXV, 1; 103); DE L'ANTHOLOGIE (XXXV, 2; 104); LES MÉMORIALISTES QUÉBÉCOIS DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE (XXXV, 3; 105); NARRATIONS CONTEMPORAINES AU QUÉBEC ET EN FRANCE: REGARDS CROISÉS (XXXVI, 1; 106); Dany LAFERRIÈRE (XXXVI, 2; 107); ROMANCIERS «FRANÇAIS» AU QUÉBEC, «CANADIENS» EN FRANCE (XXXVI, 3; 108); Marie-Claire BLAIS (XXXVII, 1; 109); LA GUERRE DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE (XXXVII, 2; 110); Nicole BROSSARD (XXXVII, 3; 111); RELECTURES D'HUBERT AQUIN (XXXVIII, 1; 112); Louis DANTIN (XXXVIII, 2; 113); Michael DELISLE (XXXVIII, 3; 114); THÉÂTRE ET MÉDIAS (XXXIX, 1; 115); VOIX DE FEMMES DES ANNÉES 1930 (XXXIX, 2; 116); LES ESSAIS QUÉBÉCOIS CONTEMPORAINS AU CONFLUENT DES DISCOURS (XXXIX, 3; 117); Daniel DANIS (XL, 1; 118); POÈTES ET POÉSIES EN VOIX AU QUÉBEC (XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> SIÈCLES) (XL, 2; 119); André MAJOR (XL, 3; 120); Louis HAMELIN (XLI, 1; 121); LA RÉVOLUTION LITTÉRAIRE DES ANNÉES 1940 AU QUÉBEC (XLI, 2; 122); DESTINS DE L'HÉRITAGE CATHOLIQUE (XLI, 3; 123); André BELLEAU I: RELIRE L'ESSAYISTE (XLII, 1; 124); André BELLEAU II: LE TEXTE MULTIPLE (XLII, 2; 125); LES GENRES MÉDIATIQUES (1860-1900) (XLII, 3; 126); POÉTIQUES DE LA PAROLE. LE PARLER DANS L'ÉCRIT (XLIII, 1; 127); LA BANDE Dessinée QUÉBÉCOISE (XLIII, 2; 128); MÉMOIRE DU CONTE ET RENOUVELLEMENT DU ROMAN QUÉBÉCOIS CONTEMPORAIN (XLIII, 3; 129); CONTEMPORANÉITÉS D'ANGÉLINE DE MONTRUN ET DE LAURE CONAN (XLIV, 1; 130); EXPÉRIENCES CONTEMPORAINES DU TEMPS DANS LES FICTIONS QUÉBÉCOISES (XLIV, 2; 131); Patrice DESBIENS (XLIV, 3; 132); LA RÉGION DANS LA LITTÉRATURE DU QUÉBEC (XLV, 1; 133); Jacques POULIN (XLV, 2; 134); Lise TREMBLAY (XLV, 3; 135); ESPACE DÉMOCRATIQUE DE LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE CONTEMPORAIN (XLVI, 1; 136); L'ART DU CONTE DANS LA CULTURE CONTEMPORAINE AU QUÉBEC (XLVI, 2; 137); NOUVEAUX VISAGES DE LA RECHERCHE (XLVI, 3; 138).

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

# voixetimages

(INCLUANT LES TAXES ET/OU LES FRAIS DE PORT ET DE MANUTENTION)

## QUÉBEC/CANADA

1 AN (3 NUMÉROS): étudiant **30 \$** \_\_\_\_\_  
individu **50 \$** \_\_\_\_\_  
institution **125 \$** \_\_\_\_\_

## ÉTRANGER

1 AN (3 NUMÉROS): étudiant **45 \$** \_\_\_\_\_  
individu **70 \$** \_\_\_\_\_  
institution **150 \$** \_\_\_\_\_

## ABONNEMENT

(taxes et/ou frais de poste inclus)

Je désire m'abonner (me réabonner) à partir du vol. \_\_\_\_\_  
OU DU VOLUME COURANT \_\_\_\_\_

**1** TOTAL POUR L'ABONNEMENT = \_\_\_\_\_ \$

Je désire recevoir les numéros suivants:

Frais de port et de manutention = 6,00 \$

SOUS-TOTAL = \_\_\_\_\_ \$

**2** TOTAL POUR L'ACHAT DE NUMÉROS = \_\_\_\_\_ \$

**1 + 2** GRAND TOTAL = \_\_\_\_\_ \$

## ACHAT DE NUMÉROS

(19 \$, taxes incluses)

## JE PAIE PAR :

chèque\*

mandat postal\*

Visa

N° \_\_\_\_\_ exp. \_\_\_\_ / \_\_\_\_

Mastercard

N° \_\_\_\_\_ exp. \_\_\_\_ / \_\_\_\_

NOM \_\_\_\_\_

ADRESSE \_\_\_\_\_

VILLE \_\_\_\_\_ PROVINCE/ÉTAT \_\_\_\_\_

PAYS \_\_\_\_\_ CODE POSTAL \_\_\_\_\_

COURRIEL \_\_\_\_\_

\* LES CHÈQUES OU MANDATS DOIVENT ÊTRE FAITS À L'ORDRE DE : SODEP (VOIX ET IMAGES) ET TRANSMIS À L'ADRESSE : SODEP (SERVICE DES ABONNEMENTS), 7420, RUE SAINT-HUBERT, MONTRÉAL (QUÉBEC), H2R 2N3. TÉLÉPHONE : 514.397.8670, COURRIEL : ABONNEMENT@SODEP.QC.CA, SITE INTERNET : WWW.SODEP.QC.CA

UQÀM





Achevé d'imprimer sur les presses de



imprimerie **gauvin**

Gatineau (Québec), Canada.



LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE  
VOIX **et** images

+ + +

138 PRINTEMPS-ÉTÉ 2021

Prix Jeune chercheur.e *Voix et Images*

Fin de dialogue ¶ LUC BONENFANT

DOSSIER

Nouveaux visages de la recherche ¶ LUC BONENFANT

Choisir le revers. Subversion et resignification de l'idéal féminin

dans *Royaume scotch tape* de Chloé Savoie-Bernard ¶ FRÉDÉRIQUE COLLETTE

L'enfer de Jean Basile : détail ou dessous de l'histoire? ¶ MARTIN HERVÉ

Le roman gigogne. Cannibalisme et maternité dans *Ravaler* de Martyne Rondeau

¶ SACHA TREMBLAY

*L'ethos* architectural de Saint-Denys Garneau ¶ OLIVIER SÉGUIN-BRAULT

Un poète de première classe. Espace ferroviaire et espace social dans

*La Grand-Tronciade* d'Arthur Cassegrain (1866) ¶ ALEX GAGNON

CHRONIQUES

ESSAIS/ÉTUDES *Cachez ce scandale que je ne saurais voir!* ¶ JULIEN LEFORT-FAVREAU

ROMAN 2020 ¶ DOMINIQUE GARAND

POÉSIE *Au bal des fantômes* ¶ DENISE BRASSARD

DRAMATURGIE *Le théâtre de l'esprit* ¶ LUCIE ROBERT

LIVRES PARUS

RÉSUMÉS

ABSTRACTS

RESÚMENES

BIOBIBLIOGRAPHIES

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



19 \$ TTC



9 770318 920000