

L'OBSESSION DE LA LAIDEUR DANS LE ROMAN QUÉBÉCOIS

par

Myriam Vien

Département de langue et littératures françaises
Université McGill (Montréal)

Thèse soumise à Université McGill
en vue de l'obtention du grade de Ph. D. en langue et littératures françaises

Mai 2019

© Myriam Vien, 2019

RÉSUMÉ

Cette thèse de doctorat explore les manifestations de la laideur dans le roman québécois, sur une période qui s'étend d'*Angéline de Montbrun* (1882) jusqu'au *Ciel de Bay City* (2008). La sélection des œuvres romanesques qui composent notre corpus, retenues pour leur importance dans l'histoire littéraire, pose la laideur comme part essentielle de l'identité même du roman québécois. Notre enquête suggère que la laideur, étudiée à travers les thèmes qu'elle recouvre mais aussi dans les formes narratives singulières qu'elle exacerbe, contribue à définir les œuvres d'ici, à les singulariser dans leur caractère exubérant, débraillé, indocile.

L'examen des textes fait voir que la présence du laideron, de la langue torturée, de la ville monstrueuse, impose à travers le motif commun de la laideur une réelle continuité dans l'imaginaire. Ainsi nous postulons que la laideur, qui revient comme une obsession dans des œuvres majeures d'esthétiques et d'époques variées, permet de donner forme concrète à une honte qui ne cesse de surgir sous la plume des écrivains d'ici. Cette hypothèse détermine une méthode d'analyse à la croisée de la poétique du roman et de l'histoire littéraire, qui soulève aussi la question du réalisme romanesque en contexte québécois. La laideur se fait l'instrument d'une représentation plus authentique du réel, d'un monde à dénoncer dans ses travers, d'une écriture à dépendre aussi de sa gêne linguistique. Elle intervient comme un mode d'accès à la réalité de l'être, qui découvre ses côtés les moins reluisants, canalise sa colère et son humiliation.

Notre recherche s'organise autour de trois pôles de laideur – le personnage, la langue, le lieu –, respectivement traités dans les chapitres deux, trois et quatre, tandis que le chapitre un explore ses trois objets en creux en relevant l'effet de scandale du laid dans des œuvres reconnues comme classiques. Ainsi, le premier chapitre soumet l'idée que la laideur, qui active le récit en jouant sur l'inadéquation entre le sujet et le monde, fait événement dans la littérature québécoise, qui capitalise sur sa valeur transgressive pour proposer une vision nouvelle du roman. Le deuxième chapitre retrace les principales incarnations du laideron tel qu'il se donne à voir dans le roman québécois du XXe siècle. Chez ce personnage marginal, la honte de sa propre laideur se transforme peu à peu en rage, en désir de tuer, et prépare la révolte qui éclatera avec fracas au milieu des années 1960. De fait, le troisième chapitre explore ce soulèvement de la langue maternelle perçue comme aliénée, que les écrivains exorcisent dans une écriture qui exhibe féroce ses écarts, qui plonge volontiers dans l'horreur. Le quatrième chapitre, enfin, aborde la laideur des lieux, alors que l'image de la métropole monstrueuse domine largement l'interprétation de Montréal depuis le roman du terroir, et que les transformations rapides subies par l'espace périurbain débouchent sur la création de banlieues artificielles, coupées de tout passé, qui répondent du rapport au temps particulier qui affecte les œuvres contemporaines.

ABSTRACT

This thesis explores the manifestations of ugliness in novels over a period that extends from *Angéline de Montbrun* (1882) to *Le ciel de Bay City* (2008). The novels we selected, chosen for their importance for the literary history, poses ugliness as an essential part of the very identity of the Québec novel. Our research suggests that ugliness, studied through the themes it covers but also the singular narrative forms that it exacerbates, helps to define the works of Québécois writers and to single them out in their exuberant, unkempt, quirky nature.

Examination of the texts shows that the presence of the ugly woman, the tortuous language and the monstrous city imposes through the common motif of ugliness a real continuity in the imagery. Therefore, we postulate that ugliness, which returns as an obsession in major works of various aesthetics and eras, gives concrete form to a shame that never ceases to emerge throughout the history of the Québec novel. This hypothesis determines a method of analysis at the crossroads of Poetic and literary history, which also raises the question of realism in a Quebec context. Ugliness is the instrument of a more authentic representation of the world, one to denounce in its deviances, and embodies a style of writing closer to the spoken language, free of its linguistic embarrassment. It intervenes as a mode of access to the reality of being, which discovers its less shining sides, channels its anger and humiliation.

Our research is organized around three fields of ugliness, the character, the language, the city, respectively treated in Chapters Two, Three and Four, while Chapter One explores those three objects by highlighting the scandalous effect of ugliness in works recognized today as classics. Thus, the first chapter submits the idea that ugliness, which activates the story by playing on the inadequacy between the subject and the world, is an event in Quebec literature, which capitalizes on its transgressive value to propose a new vision of the novel. The second chapter traces the main incarnations of the ugly woman as it is shown in Québec novels from the twentieth century. For this marginal character, the shame of her own ugliness is gradually transformed into anger and a desire to kill, and prepares the revolt that will burst in the mid-1960s. In fact, the third chapter explores this uprising of the mother tongue perceived as alienated, that writers exorcise in a writing that fiercely exhibits its deviation and plunges willingly into pure horror. The fourth chapter, finally, tackles the ugliness of cities and suburbs, while the image of the monstrous metropolis largely dominates the interpretation of Montreal since the regionalist novel, and that the rapid transformations experienced by the peri-urban space lead to the creation of artificial suburbs, cut off from the past, which respond to the particular time displays by contemporary works.

REMERCIEMENTS

Cette thèse n'aurait pas été possible sans le soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) ainsi que l'appui du Département de langue et littératures françaises de l'Université McGill. Je suis redevable à ces institutions de m'avoir procuré la paix d'esprit nécessaire pour mener à bien cette aventure doctorale.

Je souhaite d'abord exprimer toute ma gratitude à mon directeur, Michel Biron, toujours très généreux de son temps, qui n'a jamais cessé de croire en l'intérêt de cette thèse. En lui j'ai trouvé un mentor dont les conseils judicieux ont enrichi ma réflexion et m'ont permis de pousser plus loin mes idées. C'est grâce à lui si je suis fière du travail accompli.

Je me considère très choyée d'avoir pu évoluer dans un milieu comme celui de l'Université McGill, qui a m'a fourni de nombreux compagnons de route. Merci à Isabelle, dont l'amitié et la sagesse m'auront été précieuses tout au long des dernières années. Je ne saurais jamais lui dire assez l'admiration que je lui porte. Merci aussi à Kiev, que j'ai eu la chance d'avoir pour voisine, pour sa générosité exceptionnelle ; à Jolianne, compagne de gym avec qui j'ai pu évacuer le stress de la thèse ; à Camille, pour sa douceur et sa bienveillance. Merci encore à Valérie pour l'aide offerte sans compter ; à Rosalie pour son hospitalité, à Michaël pour les fous rires ; à Gabrielle et Renaud pour leur écoute et les encouragements.

J'ai une pensée pour tous les amis qui ont accompagné de près ou de loin cette recherche. Ce travail de longue haleine a été rendu plus agréable grâce à la positivité de Julien, à la loyauté d'Olivier, à l'amitié de longue date de Stéphanie. Je souligne également la contribution de Dale, un ami rencontré dans le dernier droit, qui m'a aidé avec la traduction du résumé.

La rédaction n'aurait pas été la même, bien sûr, sans la présence quotidienne de Caroline Loranger à mes côtés. Je salue sa patience, son acharnement, sa force de caractère, des qualités qui m'ont inspiré à me dépasser. Je la remercie d'avoir toujours été là, même aux heures les plus sombres, et de veiller constamment à ce que je boive assez d'eau.

Je suis aussi reconnaissante au groupe de recherche sur les arts du roman (TSAR), admirablement piloté par Isabelle Daunais, pour des années de rencontres stimulantes. Ce fut un privilège de la côtoyer et je la remercie de m'avoir accordé une place dans ce groupe sélect.

La Société d'études beaulieuviennes (SÉB) a été pour moi l'occasion de tester mes idées sur l'œuvre de VLB dans un cadre dynamique et décomplexé. Cette thèse a bénéficié grandement du contact avec ce groupe de passionnés qui m'ont accueilli à bras ouverts.

Enfin, j'aimerais remercier mes parents et mon frère pour leur incroyable soutien et dévouement constant tout au long de mes études. C'est à eux que je dédie ce travail.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

- AM* *Angéline de Montbrun* (Laure Conan)
- AB* *Après la boue* (Gilbert La Rocque)
- AA* *L'avalée des avalés* (Réjean Ducharme)
- BB* *La Belle Bête* (Marie-Claire Blais)
- C* *Le Cassé* (Jacques Renaud)
- CBC* *Le ciel de Bay City* (Catherine Mavrikakis)
- D* *Dée* (Michael Delisle)
- DJ* *La Danse juive* (Lise Tremblay)
- DQD* *Don Quichotte de la démanche* (Victor-Lévy Beaulieu)
- FL* *La Fille laide* (Yves Thériault)
- F* *Folle* (Nelly Arcan)
- Sc* *La Scouine* (Albert Laberge)
- N* *Le Nombriil* (Gilbert La Rocque)
- NV* *Le nez qui voque* (Réjean Ducharme)
- P* *Putain* (Nelly Arcan)
- PV* *Poussière sur la ville* (André Langevin)
- RQ* *Un rêve québécois* (Victor-Lévy Beaulieu)
- RM* *Race de monde* (Victor-Lévy Beaulieu)
- SEM* *Serge d'entre les morts* (Gilbert La Rocque)
- Su* *Le Survenant* (Germaine Guèvremont)

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
ABSTRACT	iii
REMERCIEMENTS	iv
LISTE DES ABRÉVIATIONS	v
INTRODUCTION	2
Un peu d'histoire : le laid à travers les âges.....	10
CHAPITRE 1 – L'ÉVÉNEMENT DE LA LAIDEUR	21
La défiguration d'Angéline de Montbrun	27
<i>La Scouine</i> d'Albert Laberge : sous le signe de la fatalité	42
<i>Poussière sur la ville</i> : un roman « un peu gris ».....	58
CHAPITRE 2 – LE PROBLÈME DU LAIDERON	76
Portrait de la femme laide	82
La tare de laideur	116
La honte de Mille Milles.....	127
CHAPITRE 3 – LA LANGUE DÉCOMPOSÉE	140
La défiguration et la langue.....	146
Écrire en joul pour sortir du joul : la parenthèse partipriste.....	149
<i>Le Cassé</i> de Jacques Renaud : presser l'abcès.....	151
Victor-Lévy Beaulieu et le joul : une plongée dans l'enfer québécois	163
CHAPITRE 4 – GÉOGRAPHIE DE LA LAIDEUR	184
Montréal dans le roman québécois	190
De métropole à nécropole : Montréal, ville des morts chez Gilbert La Rocque.....	201
La décomposition de Morial-Mort dans <i>Race de monde</i> de Victor-Lévy Beaulieu	216
Les mochetés de la banlieue	234
CONCLUSION	259
BIBLIOGRAPHIE	269

Trouves-tu ça beau toi ? Moi je trouve ça laite, ben laite.

– *Bonheur d'occasion*

INTRODUCTION

Ceux-là, pour ne pas mourir d'indifférence, s'imposent les sentiments que leur désignent les canons, non les canons de l'artillerie, mais les canons de l'art. Ceux-là, si l'art dit que c'est beau, ils se mettent à pleurer, tellement c'est beau. Ceux-là, si l'art leur dit que c'est laid, ils se mettent à rire, tellement c'est laid.

– Réjean Ducharme, *Le Nez qui voque*

Le XX^e siècle est marqué selon Michel Houellebecq par le triomphe d'une « littérature [qui] s'arrange de tout, s'accommode de tout, fouille parmi les ordures, lèche les plaies du malheur¹ ». En effet, le laid, longtemps tenu à l'écart du circuit légitime en art et en littérature, voit durant le siècle dernier son potentiel de scandale, de transgression, plus que jamais exploité. Dans sa *Théorie esthétique*, Adorno milite pour l'expression du laid en affirmant que « l'art doit faire son affaire de ce qui est mis à l'index en tant que laid [...] pour dénoncer, dans le laid, le monde qui le crée et le reproduit à son image² ». De fait, la laideur accompagne l'avènement de la modernité artistique et littéraire, alors qu'on lui prête le pouvoir de provoquer des réactions « plus fortes » que la beauté, qui subjugue, qui fige, ainsi que le note Paul Valéry : « la Beauté est une sorte de morte ; la nouveauté, l'intensité, l'étrangeté, en un mot toutes les *valeurs de choc* l'ont supplantée³ » ; c'est dire, ajoute Michel Ribon, « que les œuvres de notre temps ont pour fonction de nous arracher à l'état contemplatif, à ce "bonheur stationnaire" dont l'image était jadis intimement unie à l'idée générale du Beau⁴. »

Victor Hugo l'avait déjà compris, lui qui théorise de façon explicite l'étonnante variété du laid à travers l'éloge du grotesque. Sa préface à *Cromwell* dénonce la rigidité des règles classiques du théâtre et exalte du même coup les possibilités infinies que cet agent nouveau introduit dans le domaine des arts : « Le beau n'a qu'un type ; le laid en a mille⁵ ». Baudelaire reconnaît également la force de transfiguration de la laideur lorsqu'il lance dans son ode à Paris, à la toute fin des *Fleurs*

¹ Michel Houellebecq, « Approches du désarroi », dans *Rester vivant et autres textes*, Paris, Éditions J'ai lu, 2005, p. 54.

² Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974 p. 71.

³ Paul Valéry, cité dans Michel Ribon, *Archipel de la laideur. Essai sur l'art et laideur, op.cit.*, p. 16.

⁴ Michel Ribon, *Archipel de la laideur. Essai sur l'art et laideur, op.cit.*, p. 16.

⁵ Victor Hugo, *Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion, 1986 [1827], p. 73.

du Mal : « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or⁶ ». Servant l'esprit provocateur de l'avant-garde, la laideur a été souvent brandie comme porte-étendard des révolutions esthétiques, au nom d'une volonté de rupture avec une tradition perçue comme contraignante ou ennuyante, quitte à répudier la Beauté telle une amante ingrate dont on prend congé, comme Rimbaud le fait dans le prologue d'*Une saison en enfer* (1873) : « Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l'ai trouvée amère. – Et je l'ai injuriée⁷. »

À cette fascination complexe pour la laideur, les écrivains du Québec ne sont pas insensibles : le roman québécois aime faire parader les laiderons, débaucher la langue d'écriture, qu'il traîne allègrement dans la boue (mais sans en faire de l'or), sillonner les rues malfamées de la ville en compagnie de la pire raclure. Et il s'y adonne si bien, en somme, que la question du laid dans la littérature québécoise revient comme une obsession, par laquelle il est possible de relire et de repenser l'histoire du roman au Québec. Depuis la défiguration d'Angéline de Montbrun jusqu'à l'errance du roman contemporain dans les lieux les plus sordides, en passant par les excès langagiers des écrivains joualisants et le déversement continu de la cochonnerie beaulieusienne, un constat émerge : la laideur bénéficie d'une extraordinaire visibilité dans le roman québécois. Elle n'est pas pour autant absente d'autres genres – pensons à la poésie de Denis Vanier ou à la pièce de théâtre *Aurore l'enfant martyr* – mais elle se mêle si bien aux thèmes, à la langue, au sens du roman, qu'elle permet de réfléchir à la singularité des œuvres d'ici. Quel sens donner à cette liaison suspecte qu'entretient le roman québécois avec la laideur ? Telle est la question à laquelle se propose de répondre cette recherche, à partir d'une relecture d'œuvres romanesques parues entre la fin du XIXe siècle et la période contemporaine.

La laideur qui s'exhibe dans la littérature québécoise, jamais revendiquée comme telle, n'est pas le pilier d'un programme esthétique, n'entre pas au service d'une charge organisée contre l'institution. La littérature québécoise n'a guère expérimenté l'époque classique, n'a pas eu à se déprendre d'un tel héritage. Elle ne s'est pas façonnée, comme d'autres littératures nationales, sous l'effet des dissensions opposant des courants littéraires majeurs : le naturalisme n'a jamais fait école ici et nous n'avons pas eu non plus à faire appel au grotesque hugolien pour secouer les murs de l'Académie. Or la laideur qui foisonne dans le roman québécois n'en est pas moins le lieu d'un

⁶ Charles Baudelaire, « Ébauche d'un épilogue pour la deuxième édition des *Fleurs du Mal* » (1861), *Les Fleurs du Mal*, introduction, relevé de variantes et notes par Antoine Adam, Paris, Classiques Garnier, 1994, p. 220.

⁷ Arthur Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, éd. établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, 1973 [1873], p. 123.

conflit, débattu sur un territoire plus intime, alors que son effet de scandale met en échec chez nous un principe rassurant : l'identité. Plus encore, elle s'attache à l'expression d'une honte profonde qui émerge aussi bien dans un visage ravagé, qu'on dérobe à la vue des autres, qu'à travers une langue dégradée que l'être dépossédé retourne en violence pour expulser son dégoût de soi. Le choc de la laideur, estime Michel Ribon, ouvre un espace de fracture dans l'être :

Dans la réalité quotidienne, en effet, la laideur, sous quelque forme qu'elle se présente, repousse. Nous sentons confusément que la menace qu'elle fait peser sur le confort de notre identité se fait soudain intérieure, comme si le spectacle qu'elle nous imposait risquait, pour peu que nous accordions quelque durée à la perception que nous en avons, de réveiller en nous la part maudite ou la part de détresse de ce que nous sommes intimement : cette part de monstrueuse altérité que nous nous refusons d'abord à voir ou qui, dans un premier mouvement de notre être, est l'objet de notre dénégation⁸.

Il n'est pas étonnant, à cet égard, que ce soit par le biais du visage que la laideur s'introduit le plus nettement dans le roman québécois. L'accident qui défigure Angéline de Montbrun change le cours de cette œuvre majeure de Laure Conan, transforme l'allure du roman même en l'orientant vers la forme du journal, alors que le personnage principal s'y dévoile sans filtre, une fois sa beauté perdue à jamais. C'est que la défiguration constitue, comme le suggère David Le Breton, une « déchirure du sentiment d'identité⁹ », qui confronte l'être au reflet d'un visage qu'il ne reconnaît pas comme sien. Cet enlaidissement, qui distingue l'un des premiers personnages mémorables du roman québécois, a peu à voir pourtant avec la difformité romantique de Quasimodo, tragique, mais qui provoque aussi un tonnerre de rires¹⁰. Rien de semblable dans le roman québécois qui succombe rarement à la dimension joyeuse de la laideur ou à la tentation du carnavalesque au sens où Bakhtine le conçoit¹¹. De fait, même si les travaux d'André Belleau autour du concept du

⁸ Michel Ribon, *Archipel de la laideur. Essai sur l'art et laideur*, op. cit., p. 99.

⁹ David Le Breton, « De la défiguration à la greffe de visage », *Études*, 2010/6 (tome 412), p. 763.

¹⁰ Il s'agit d'une difformité à la fois horrible et grandiose, car le corps et le visage tordus de Quasimodo concentrent l'« idéal du grotesque » : c'est une « grimace sublime » qui déclenche la liesse des badauds amassés devant la cathédrale pour assister à un concours de simagrées, acclamant son incontestable vainqueur. La déformation du bossu semble plier tout son être – « La grimace était son visage. Ou plutôt toute sa personne était une grimace » – et la « perfection de sa laideur » est telle qu'elle mérite une ovation populaire : « [...] tu as bien la plus belle laideur que j'aie vue de ma vie. Tu mériterais la papauté à Rome comme à Paris. » (Victor Hugo, *Notre-Dame-de-Paris*, éd. établie par Jacques Seebacher, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1998 [1831], p. 118-119.)

¹¹ Pour Bakhtine, le carnavalesque constitue un épisode ponctuel de renversement des rôles et des hiérarchies sociales, une suspension temporaire des règles établies, qui engendre tout un système d'images grotesques liées au principe du bas corporel. Or la laideur, qui participe de cette imagerie profane, délibérément vulgaire et transgressive, n'est pas un état provisoire ; elle se déploie plutôt dans une continuité qui ne connaît pas d'issue, imperméable aux effets du temps. De plus – et cela est capital – le carnaval suppose une ambiance festive et bon enfant, un rire joyeux et franc, ce qui n'est pas le cas dans les romans de notre corpus. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 471 p.

carnavalesque bakhtinien ont côtoyé de près la laideur en s'intéressant à l'analyse des phénomènes d'inversion parodique de la carnavalisation, peu d'études se sont frottées expressément à la question du laid, qui embarrasse aisément ceux qui cherchent à lui assigner un sens.

C'est que la laideur, en effet, commande une expérience paradoxale, entre répulsion et fascination, et représente tout à la fois un danger et une curiosité. Dans *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Julia Kristeva conçoit l'abject comme un acte ou un processus qui travaille les frontières du social en délimitant l'altérité à expulser : « Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte¹². » Si l'abjection se donne comme forme-limite de la laideur – ce qui va au-delà du tolérable, qui inspire une vive répugnance, au point où le corps est sujet à des spasmes de rejet – c'est tout le laid, dans son ensemble, qui impose une résistance. Sa rencontre s'expérimente souvent dans le déplaisir et l'inconfort, voire le dédain, et incite, par pudeur ou malaise, à détourner le regard. Or il y a aussi un plaisir cognitif à considérer la laideur, qui n'est pas étranger à son habileté à esquiver les efforts déployés pour la cerner, alors qu'elle déploie un large éventail d'incarnations. Entre l'inélégant et le monstrueux, le kitsch et le carrément répugnant, le laid se décline en plusieurs degrés qui ne sollicitent pas la même réaction : si la déformation comique de la grimace déclenche l'hilarité, en revanche certains types de difformité n'inspirent que l'effroi ou le dégoût. La laideur, contrairement à la beauté – toujours chevillée à un idéal, donc unique – passe par l'infinie variété de ses distorsions : elle échappe donc plus facilement aux clichés, aux stéréotypes, mais elle balaie du même souffle les tentatives de définition, de cloisonnement. Marie Lise Laquerre, auteure d'une thèse sur l'influence du roman obscène dans l'évolution du genre romanesque au XVIII^e siècle, résume bien la situation :

toute tentative de définition se heurte à l'impossibilité de rendre compte de tous les aspects qu'englobe le laid et de l'expérience esthétique qu'il commande. La laideur, c'est ce qui résiste. C'est également ce qui dénonce, et cette question essentielle nous requiert d'autant plus que la laideur remet sans cesse en cause une nature façonnée par une esthétique du bon ton et bon goût, une nature que l'on contraint, bref, selon l'expression de Montaigne, que l'on « artialise »¹³.

Complice d'une nature cherchant à déborder les cadres réducteurs de la représentation artistique, soumise historiquement au règne du beau, la laideur se réclame d'un excès de réel pour

¹² Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1980, p. 12.

¹³ Marie Lise Laquerre, *Les prospérités du vice. Invention romanesque et esthétique de la laideur dans la France de la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Thèse de doctorat, Université du Québec à Trois-Rivières, Janvier 2010, p. 295-296.

revendiquer, déranger, interpeller le spectateur. À travers la multiplicité de ses manifestations se poursuit sans relâche un travail d'étonnement, d'ébranlement, dont l'effet tient à la faculté de renouvellement constant du laid. C'est là que se découvre le curieux paradoxe de la laideur en contexte québécois : elle tend à l'excès, abolit tout ce qui pourrait la définir ou l'enfermer dans une case, mais elle suppose en même temps, par l'inachèvement de ses formes, une identité en constant déplacement.

Cette laideur a quelque chose à voir avec ce que Gilles Marcotte remarquait déjà en 1976 en commentant le triomphe du roman à l'imparfait ou « roman de l'im-perfection, de l'inachèvement, de ce qui se donne, dans son projet même, comme expérience de langage jamais terminée, interminable¹⁴ », concédant l'expérience d'un certain malaise à sa lecture : « ce n'est pas un roman confortable¹⁵ ». Dépourvu d'un modèle historique fort, le roman québécois « ne peut éviter d'être un récit brisé, imparfait, en discussion perpétuelle avec lui-même, avec les formes mêmes qu'il met en jeu¹⁶. » Dans la conclusion de son ouvrage, Marcotte évoque le rapport ambigu à l'histoire qu'entretiennent nombre de romanciers de la Révolution tranquille, marqué par une tendance à affirmer par l'absurde le pouvoir de l'histoire sur le récit romanesque. Il enchaîne :

Et c'est là, sans doute, une des significations que l'on peut donner au refus passionné de la Beauté qui s'exprime chez Ducharme aussi bien que chez Bessette, chez Marie-Claire Blais et Jacques Godbout. [...] C'est au nom de l'histoire que dans *La Belle Bête* Isabelle-Marie doit détruire la beauté de Patrice, et que la superbe Patricia du *Couteau sur la table* doit être symboliquement assassinée. La Beauté paralyse l'action : Béatrice Einberg le sait, qui s'acharne contre le « visage trop beau » de sa mère ; et Iode Ssouvie, détruisant l'œuvre d'art fabriquée par Ina ; et Réjean Ducharme, qui dans *La Fille de Christophe Colomb* massacre sous la forme de l'épopée l'idée même du beau en littérature. Plus profondément attaché à la tradition romanesque que les trois autres, Gérard Bessette fait de la laideur le milieu en quelque sorte naturel de l'action : laideur des lieux, des personnages (Jodoin et tous ceux qui l'entourent), laideur de la race humaine même, dans *L'Incubation*, où les sentiments les plus nobles sont ramenés aux ébats désordonnés du rat, à leur origine animale.

Un interdit de beauté sévit en effet durant la Révolution tranquille, dans le dédain affecté des écrivains pour tout ce qui se maintient dans le giron d'un récit lisse, poli et conventionnel, perçu comme le fait d'un monde étranger, inaccessible. Or le roman fait plus que seulement refuser la beauté, il exhibe effrontément la laideur, se délecte d'un scandale qu'il ne cesse de rejouer sous de

¹⁴ Gilles Marcotte, *Le Roman à l'imparfait. Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, Éditions La Presse, 1976, p. 17-18.

¹⁵ *Ibid.*, p. 190.

¹⁶ *Ibid.*

nouveaux paramètres. Associée à l'idée d'achèvement, la beauté est « paralysante », enlise le récit dans la contemplation, tandis que la laideur s'affiche comme une force dynamique de l'expression artistique. Elle dénature des formes littéraires consacrées – dégradant par exemple l'épique chez Ducharme – et participe du désaveu général de cette époque envers les structures trop lourdes du récit réaliste, les règles qui compriment la langue d'écriture. Pourtant, même soumis à la logique destructrice ou libératrice du laid, le roman n'est jamais réinventé : le laid se prête moins ici à jeter les bases de nouvelles théories du genre qu'à marquer une volonté d'en sortir, de l'investir par la bande.

Notre corpus se compose uniquement d'œuvres romanesques, ou généralement considérées comme telles. La souplesse du genre et l'absence de règles qui le définit en font le terrain naturel parfait pour illustrer l'élargissement des perspectives esthétiques que commande l'accueil du laid. Jamais anodine ou accessoire, la laideur qui s'infiltré de façon régulière dans la littérature d'ici impose une présence perturbatrice, confrontant le lecteur à l'expérience de l'injuste et de l'injustifiable¹⁷. En soi la laideur est un événement transgressif, et surtout elle fait événement dans le récit, rompant l'ordre des choses, suscitant une action, une révolte. Le concept d'événement s'avère en outre un atout essentiel pour nouer une continuité entre des œuvres esthétiquement éloignées les unes des autres, et repenser à nouveaux frais l'histoire du roman au Québec, sur la base d'un élément commun. C'est ce que suggère également Claudie Bernard dans *Le Passé recomposé. Le roman historique du dix-neuvième siècle* :

L'« événement » (comme à son niveau la structure) n'existe qu'en fonction d'une définition, d'une thématique et d'une chronologie sélectionnées parmi une multitude d'autres possibles, et ne se distingue d'autres événements, continus, englobés ou englobants, qu'en vertu d'un découpage imposé par l'analyste. Ne fait « événement » que ce qui d'abord fait « sens », fût-ce sur le mode de l'énigme, pour un sujet historien¹⁸.

Il n'existe donc pas d'événement « en soi » : c'est l'histoire littéraire et ceux qui la font qui chargent l'événement d'une valeur heuristique. Ce dernier, dès lors, s'affirme moins comme un fait que comme un opérateur d'intelligibilité, donnant le pouls d'une réaction collective face aux contingences de l'histoire. Jamais entièrement arrêté, le jugement qu'engage la laideur peut se modifier avec le temps, comme *La Scouïne* d'Albert Laberge, longtemps éprouvée par la censure et

¹⁷ Baldine Saint Girons, auteure d'un ouvrage portant sur la question du sublime, écrit à ce sujet : « J'ai beau essayer de fonder objectivement la laideur, en repérant certains de ses traits distinctifs, je ne cesse de buter sur cette pierre d'achoppement qu'est l'expérience de *l'injustifiable*. » (Baldine Saint Girons, *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, coll. « La République des Lettres », 1993, p. 112.)

¹⁸ Claudie Bernard. *Le Passé recomposé. Le roman historique du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette, 1996, p. 57.

les reproches, qui jouit à l'heure actuelle d'un regain d'intérêt à la faveur du goût contemporain pour les esthétiques transgressives de même que pour les occultés de l'histoire¹⁹. Le concept d'événement nous aide par conséquent à penser les notions de nouveauté et de transgression qui accompagnent inmanquablement l'apparition du laid en littérature, et se révèle tout aussi pertinent pour analyser les bouleversements à l'œuvre à l'intérieur du récit. Au début des années 1970, les travaux de Iouri Lotman de nature structuraliste, proposent une définition de l'événement littéraire comme transgression ou bouleversement dans le récit, mettant en valeur le surgissement de la nouveauté qu'il introduit en littérature. Toute narration comporte selon lui trois composantes essentielles : un champ sémantique partagé en deux sous-ensembles qui se complètent ; une frontière entre ces deux sous-ensembles ; et un héros actant qui s'affirme comme tel en la franchissant. L'événement survient lorsque le héros franchit la frontière, matérialisant la transgression d'une norme linguistique, d'un code social ou moral²⁰. Comme le soulignent à juste titre Marie-Laure Acquier et Philippe Merlo, co-directeurs de *La relation de la littérature à l'événement (XIX^e – XXI^e siècles)* : « L'événement, sujet du texte, remet en cause l'ordre du monde dans lequel il s'inscrit, ébranle son image en modifiant son agencement²¹. » La laideur, nous le verrons, agit donc comme un élément perturbateur dans le récit, et se trouve aussi à évoquer, sur l'échelle de l'histoire littéraire, le potentiel de scandale d'une esthétique misant sur le disgracieux, le scabreux, le hors-norme. Il s'agit bien sûr de nuancer la notion de scandale en contexte québécois, où les véritables commotions sont plutôt rares. Or dans les marges d'une littérature bien souvent étouffée par la censure cléricale ou qui se heurte encore à la morale bien-pensante d'une société puritaine, se lit une histoire tout à fait inédite.

Reléguée au domaine négatif du beau, la laideur a souvent été traitée comme un élément repoussoir ou encore, quand elle se retrouve par exemple dans un tableau célébrant le triomphe de la vertu et de la pureté, comme faire-valoir de la beauté. Or la laideur *provoque*, elle est construite et elle crée quelque chose ; elle n'est pas qu'absence ou manque de beauté. Des recherches récentes ont cherché à déconstruire cette idée que le laid n'existe qu'en tant que « beau négatif » et que pour

¹⁹ Tel qu'en témoigne, par exemple, la publication, en 2017, d'une réécriture de *La Scouïne* réalisée par Gabriel Marcoux-Chabot, dont nous reparlerons au chapitre 1.

²⁰ « Ainsi, l'événement est toujours la violation d'un interdit, un fait qui a eu lieu, bien qu'il n'eût pas dû avoir lieu. » (Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, trad. par Anne Fournier, Paris, Gallimard, NRF, 1973 [1970], p. 330)

²¹ Marie-Laure Acquier et Philippe Merlo (dir.), *La relation de la littérature à l'événement (XIX – XXI^e siècles)*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 19.

le produire il suffit de détruire le beau. De la même façon, on arrête de croire qu'il faut procéder au « nettoyage » de la laideur pour la rendre tolérable. Comme le souligne Michel Ribon :

On ne peut admettre, en effet, que le beau s'oppose au laid comme sa négation. L'un et l'autre ont ceci de commun qu'ils s'opposent à ce qui est insignifiant, et que chacun révèle une présence spécifique, apaisante chez l'un, menaçante chez l'autre. Il ne suffit pas à l'artiste de détruire le beau au sens classique (l'harmonie, la proportion, la grâce) pour faire du laid : il ne produirait que de l'insignifiant. Réciproquement, il ne suffit pas de substituer à tout motif possible de la laideur ce qui en serait la négation, pour obtenir une belle représentation : la faiblesse de l'art académique d'un Bouguereau ou d'un Roghegrosse n'aboutit qu'à la mièvrerie vitrifiée ou au ridicule de la grandiloquence. Représentée dans l'art, la laideur n'a pas à être simplement « nettoyée » : même lorsqu'elle paraît se référer à la réalité, elle est inventée, fabriquée, construite, l'élaboration de cette construction se donne, en toute autonomie, des schèmes qui confèrent de la beauté à sa représentation²².

La résistance que pose le contact de la laideur se cheville avant tout à une réaction spontanée du corps, exprimant un puissant désir de distanciation que l'esprit ne parvient pas toujours à rationaliser. Bien que cette réaction repose d'abord sur le degré de sensibilité de chacun et sur sa tolérance spécifique à la laideur (qui tend à refléter plus largement la mentalité et les goûts de sa culture), elle rend compte aussi de l'*effet de présence* de la laideur, c'est-à-dire de sa force de suggestion. Subversive, la laideur s'impose dans la littérature sans même le support de l'image : elle réussit à se faire voir comme à se faire « sentir », et elle procure aux éléments qu'elle touche une présence indéniable. Selon Bertrand Gervais,

[]'efficacité d'une représentation se reconnaît à sa capacité de rendre présent ce qui ne l'est pas et d'assurer l'illusion d'une présence. Une représentation n'est efficace que si elle parvient à convaincre le sujet qui en interprète les signes – lecteur, spectateur ou témoin –, que quelque chose a commencé à apparaître et que cette présence ne lui doit rien, marquée par un certain dynamisme, par une relative autonomie et par une densité dont l'effet premier est l'impression d'une grande permanence²³.

Cette impression n'est jamais aussi forte que lorsqu'elle concerne le corps, principal agent de l'apparition du laid dans la littérature. Parce que la littérature québécoise a longtemps refoulé tout ce qui rappelle le corps, ce n'est pas un hasard si le triomphe de la laideur se produit au milieu du XX^e siècle, au moment où le roman québécois se déleste de sa pudeur pour faire apparaître le corps, jusque-là peu visible dans le tissu romanesque. La laideur, souvent de mèche avec l'obscène,

²² Michel Ribon, *Archipel de la laideur. Essai sur l'art et laideur, op. cit.*, p. 20.

²³ Bertrand Gervais, « L'effet de présence. De l'immédiateté de la représentation dans le cyberspace », En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <http://oic.uqam.ca/fr/publications/leffet-de-presence-de-limmediatete-de-la-representation-dans-le-cyberspace>.

est longtemps tombée sous le couperet de la censure, sanctionnant du même coup le potentiel de scandale qu'elle recèle et qui fut la raison de sa mise à l'écart dans les disciplines artistiques. Or ce qui choque c'est davantage l'exhibition ou la *monstration* que la beauté ou la laideur du corps montré. Il en est de même pour la question de la langue, toujours en train de modérer ses effets, d'éviter les excès de style (à proscrire au même titre qu'une plume sans finesse), de contourner à la fois l'attrait du lyrisme et les horreurs de l'abjection au profit d'une parole retenue, modeste, hantée par les clivages idéologiques qui façonnent et contraignent le discours romanesque.

Un peu d'histoire : le laid à travers les âges

Dérangeante, la laideur a été souvent reliée au mal, au péché, au vice. L'un des plus célèbres exemples de cette équivalence supposée entre tares physiques et morales se trouve dans l'*Iliade*, où Homère fait de Thersite, combattant achéen de la guerre de Troie, un être abominable, repoussant aussi bien à cause de son apparence physique que par sa manière d'être en général :

Les autres donc s'assoient et consentent enfin à demeurer en place. Thersite, seul, persiste à piailler sans mesure. Son cœur connaît des mots malséants, à foison, et, pour s'en prendre aux rois, à tort et à travers, tout lui est bon, pourvu qu'il pense faire rire les Argiens. C'est l'homme le plus laid qui soit venu sous Ilion. Bancroche et boiteux d'un pied, il a de plus les épaules voûtées, ramassées en dedans. Sur son crâne pointu s'étale un poil rare. Il fait horreur surtout à Achille et Ulysse, qu'il querelle sans répit²⁴.

Démagogue hideux et calomnieux, méprisé des héros, Thersite établit par son attitude détestable une correspondance entre laideur physique et vilénie, voire immoralité. Cette figure repoussoir jouit d'une grande postérité littéraire, alors que Thersite est fréquemment opposé aux héros, qui allient quant à eux beauté et noblesse d'âme. Jean-Jacques Rousseau y renvoie ainsi dans *Les Confessions*: « Dans l'ordre successif de mes goûts et de mes idées, j'avais toujours été trop haut ou trop bas ; Achille ou Thersite, tantôt héros, tantôt vaurien²⁵. » Comme le souligne Gérard Raullet : « Thersite est l'*exemplum* par excellence des liens qui unissent depuis l'Antiquité l'éthique et

²⁴ Homère, *L'Iliade*, éd. établie par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres (CUF), 1937.v. 213-224.

²⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions* (livre III), Paris, Éditions Baudelaire, 1966 [1782], p. 92.

l'esthétique, et c'est à ce titre qu'il continue d'être invoqué au XVIII^e siècle, notamment par Lessing²⁶, alors même que ces liens ont cessé d'aller de soi²⁷. »

Si le personnage de Quasimodo, être difforme mais doté d'une grande pureté intérieure, confirme plus tard la réhabilitation du laid, qui ne sera plus systématiquement assimilé au mal, la tentation d'établir un lien de réciprocité entre la physionomie et le caractère des individus demeure malgré tout prégnante, basée sur un préjugé défavorable inné envers le laid, qu'il apparaît difficile d'aimer et d'estimer. Cette présomption est à l'origine de diverses théories pseudo-scientifiques qui se sont chargées de fonder « objectivement » cette corrélation et qui ont été vivement rejetées par la communauté scientifique et intellectuelle, non seulement en raison de leur faiblesse épistémologique mais également de leur potentiel raciste et eugénique.

Parmi celles-ci, la physiognomonie, qui prétend lire dans le faciès humain les dispositions morales d'un individu, suivant le postulat d'un alignement des traits physiques de chacun avec son caractère²⁸, a suscité un certain intérêt chez les écrivains, qui se sont inspirés de ces méthodes dans l'élaboration des portraits de personnages. Le nom de Johann Kaspar Lavater et le titre du traité qu'il publie au XVIII^e siècle, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, sont associés à cette doctrine, bien qu'il s'agisse d'un savoir hérité de la Grèce antique. Selon Anne-Marie Lecoq²⁹, c'est autour de 1790 que ces théories commencent à s'infiltrer significativement dans le roman : de plus en plus d'auteurs se servent de la description physique pour illustrer l'aspect moral de leurs personnages. Même si certaines corrélations dégagées par Lavater se retrouvent parfois dans les descriptions, il semble que ce soit surtout « l'esprit » de la théorie qui obtienne un véritable impact sur la technique des écrivains. Balzac affirme ouvertement avoir considéré cette ressource pour le portrait des personnages de *La Comédie humaine*, projet dont il livre les clés dans *Théorie de la démarche*, un traité qui s'intéresse aux principes du mouvement et étudie les postures humaines. Les auteurs qui puisent à l'instar de Balzac dans les idées de la physiognomonie le font avec une certaine

²⁶ Gotthold Ephraim Lessing est un théoricien allemand du 18^e siècle, auteur de *Du Laocoon ou des Limites respectives de la poésie et de la peinture (1766-1768)*, l'un des premiers essais à aborder de front la question de la laideur dans la représentation artistique.

²⁷ Gérard Raullet, préface de Karl Rosenkranz, *L'Esthétique du laid*, trad. de l'allemand par Sibylle Muller, Belval (France), Éditions Circé, 2004 [1853], p. 7-8.

²⁸ Il s'agit d'une « méthode » qui connaîtra son apogée durant la seconde moitié du XIX^e siècle avec les thèses de Cesare Lombroso (1853-1909), médecin légiste italien et co-fondateur de l'École italienne de criminologie. Il expose dans *L'Homme criminel (L'Uomo delinquente, 1876)* sa pensée sur le caractère inné de la criminalité, qu'il serait possible d'identifier à travers des signes d'ordre comportemental et anatomique, attestant des dispositions délinquantes des individus.

²⁹ Anne-Marie Lecoq, « Physiognomonie », dans *Encyclopédia Universalis* [en ligne] : <http://www.universalis-edu.com.proxy3.library.mcgill.ca/encyclopedie/physiognomonie/>

distance par rapport au code, en s'intéressant plutôt à la valeur expressive du trait que permet de souligner les principes fondateurs du système. Ainsi, le postulat de correspondance entre l'intérieur et l'extérieur, l'unité de la composition, le principe d'équilibre comme critère du *beau idéal* joueront un « rôle capital dans la littérature réaliste, de Balzac à Zola pour une nouvelle appréhension du caractère, de son lien organique avec le monde³⁰ ».

Si les visages de la laideur changent beaucoup à travers le temps, le laid reste en revanche accolé à la figure de « l'Autre ». Puissant outil de stigmatisation, l'accusation de laideur projette dans le champ de l'indésirable ce qu'on cherche à exclure : les chansons de geste du Moyen Âge dépeignent les Sarrasins comme des monstres hideux³¹, et la propagande nazie, qui assimile les Juifs à de la vermine, en produit des caricatures odieuses³². La laideur suscite, nous l'avons dit, la répugnance, le rejet, la mise au ban. Du point de vue de l'histoire littéraire ou culturelle, elle est un baromètre révélateur de ce qui, dans un état de société spécifique, refuse de s'ajuster aux cadres établis. Elle permet surtout de mesurer ce qui est plus ou moins acceptable dans l'ordre de la représentation artistique.

Alors qu'affleurent au siècle des Lumières les premières formulations théoriques de la laideur, l'un des textes de réflexion les plus aboutis sur cette question est le *Laokoon (Laocoon)* de l'écrivain et critique allemand Gotthold Ephraim Lessing. Il s'agit d'un traité qui s'intéresse aux limites respectives des arts plastiques et de la poésie en prenant pour objet un groupe statuaire antique représentant le meurtre de Laocoon et de ses deux fils, tués sauvagement par deux serpents. Lessing attribue la différence entre représentation poétique et sculpture au fait que la poésie, art du temps, peut rapporter une action révoltante tout en prenant soin d'en purger l'odieux, tandis que la sculpture (art de l'espace, comme la peinture) saisit un instant, et en le fixant, ne peut imposer un visage tordu dans les affres de la douleur sans compromettre la beauté de la représentation. Lessing reconnaît l'impact de l'émotion produite par le laid et c'est pourquoi, si la laideur est utile en poésie comme ingrédient transitoire destiné à produire les sentiments mêlés du comique et du terrible, on doit y renoncer dans les arts visuels, où la laideur figée ne perd jamais de son pouvoir

³⁰ Alain Montandon, « Balzac et Lavater », *Revue de littérature comparée*, n°74, 2000, p. 490.

³¹ Voir Paul Bancourt, *Les musulmans dans les chansons de geste du Cycle du roi*, 2 vol., Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982.

³² Umberto Eco (dir.), *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007, p. 267. « Le visage, la voix, les gestes du juif "hideux" deviennent (et cette fois pour de bon) les signes indéniables de la difformité morale de l'antisémite. »

répulsif. Malgré cette position résolument conservatrice, qui l'amène à exclure la laideur de la peinture, vouée à la représentation du beau, Lessing rompt avec le principe de correspondance entre art pictural et poésie, et fraie surtout la voie au sublime et au pathétique.

Cette évolution suscite toutes sortes de résistances, y compris chez les premiers théoriciens modernes, pour qui le laid est souvent réduit à n'être qu'un manque de finesse ou de composition, ou une version négative du laid. Karl Rosenkranz soutient dans son *Esthétique du laid* que le laid est un concept *relatif*, contrairement au beau qui lui serait d'ordre *absolu*, « parce qu'il [le laid] ne peut être mesuré par lui-même, mais seulement par le beau³³. » De son point de vue, la représentation du laid n'est possible que sous le patronage du beau, et encore faut-il que l'artiste fasse subir au laid une sorte de « nettoyage » qui l'assainit et le relègue au second plan :

Il faut donc que l'art purifie le laid de tous les excès hétérogènes et toutes les contingences dérangeantes, et qu'il le soumette à nouveau aux lois universelles du beau. C'est justement pour cette raison qu'une représentation isolée du laid serait en contradiction avec le concept de l'art, parce que celui-ci le ferait apparaître comme une fin en soi³⁴.

En renvoyant la laideur à l'incorrection de la forme, ou au résultat d'un manque de savoir-faire et de talent, Rosenkranz réaffirme finalement – et à contre-courant de son époque – le lien organique entre le beau, le bon et le vrai. Proposant une solution « dialectique » au problème du laid, afin de lui tailler malgré tout une place dans l'art, Rosenkranz s'efforce de le penser « comme un moyen terme entre le concept du beau et celui du comique³⁵ ». Pris dans un circuit oscillatoire qui lui enlève toute latitude, le laid « s'engendre au contact et à partir du beau » et s'abolit tout à fait dans le comique : « Dans ce processus, le beau apparaît comme la puissance qui reprend le pouvoir après cette rébellion du laid. [...] Dans ce mouvement, le laid se libère de sa nature hybride, égocentrique. Il avoue son impuissance et devient *comique*.³⁶ » Du reste, sous le couvert de briser la conspiration du silence entourant le laid en se proposant d'en livrer la première étude systématique, *L'Esthétique du laid* s'affiche malgré tout comme une tentative pour désarmer le laid de son potentiel de scandale en le présentant comme un produit édulcoré, sans valeur ontologique, toujours vaincu dans sa lutte contre le beau. Alléguant que le laid ne pourrait exister par lui-même et que sa représentation serait au mieux un « bousillage » (le terme revient à de nombreuses reprises) et culminerait au pire dans le mal et le satanique (la laideur est désignée fréquemment par des métaphores de l'enfer),

³³ Karl Rosenkranz, *Esthétique du laid*, *op. cit.*, p. 44.

³⁴ *Ibid.* p. 72.

³⁵ *Ibid.* p. 35.

³⁶ *Ibid.*, p. 44.

Rosenkranz ne réussit qu'à admettre sa présence éminemment subversive et même dangereuse, qu'il faut « mater » à tout prix. L'effet de provocation de la laideur vient précisément du fait qu'elle possède une présence autonome ; elle n'est pas qu'absence ou manque de beauté, elle suscite un transport émotif qui lui est propre. Il n'est pas étonnant, à cet égard, que l'esthétique du laid, qui relève de la subjectivité et de l'émotion, survienne « au moment même où émerge, comme nouvelle instance de jugement, une subjectivité sensible questionnant l'expérience esthétique, non plus au regard des règles présidant à la fabrication des œuvres, mais du point de vue de leur réception et des émotions qu'elles suscitent³⁷ ». C'est donc sur la base de l'expérience émotive qu'elle induit que la laideur gagne ses lettres de noblesse dans le domaine artistique.

Avec le milieu du XIXe siècle, nous l'avons vu, le laid se transforme finalement en objet esthétique à part entière, alors que les poètes n'hésitent pas à sonder les profondeurs du mal et de l'horreur à la recherche de nouvelles sensations. Cherchant à vêtir l'Idéal sous une forme perceptible, hostile au sens commun tout comme à la sentimentalité empruntée, les écoles romantiques, réalistes puis symbolistes célèbrent la laideur sous toutes ses formes. À cette grande fête de la modernité et du renouveau poétique, la laideur est une invitée de marque. Dans *Les Fleurs du mal* (1857), le poème « Une charogne » se pose comme modèle d'exaltation du répugnant. Ce texte offre lui-même l'image parfaite du caractère éternel ou intemporel de la laideur, malgré la variété de ses formes, de son dynamisme qui triomphe même de la mort. Le cadavre décrit par Baudelaire semble « vivant », tant son corps dévoré par les vers est agité de spasmes sous l'effet des parasites : « Tout cela descendait, montait comme une vague, / Ou s'élançait en pétillant ; / On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague, / Vivait en se multipliant³⁸. »

Plus tard, les modernistes du début du XXe siècle se découvrent également un attrait pour la laideur. En mars 1918, John Butler Yeats, commentant l'esthétisme du groupe d'artistes réunis autour d'Ezra Pound, note à quel point l'engagement séculaire du poète envers le beau lui est devenu fardeau : « *I am tired of Beauty, my wife, says the poet, but here is that enchanting mistress Ugliness. With her I will live, and what a riot we shall have – not a day shall pass without a fresh horror...*³⁹ » Si Yeats déplore dans sa correspondance que les valeurs esthétiques traditionnelles soient bafouées par

³⁷ Marie Lise Laquerre, *Les prospérités du vice. Invention romanesque et esthétique de la laideur dans la France de la seconde moitié du XVIIIe siècle*, op. cit., p. 296.

³⁸ Charles Baudelaire, « Ébauche d'un épilogue pour la deuxième édition des *Fleurs du Mal* » (1861), op. cit., p. 35.

³⁹ John Butler Yeats (244-245), cité dans Lesley Higgins, *The Modernist Cult of Ugliness. Aesthetic and Gender Politics*, New York, Palgrave Macmillan, 2002, p. 1-2.

l'attrait grandissant que suscite le laid, il reconnaît néanmoins à ce dernier un certain pouvoir pour fouetter les sens et rassasier la soif de nouveauté.

La laideur profite aussi de l'essor du roman pour accroître sa portée, capitalisant sur le scandale d'un genre bâtard, réputé vulgaire, corrompeur et potentiellement dangereux. Depuis les grands classiques de l'horreur et du roman gothique anglais, jusque dans la vogue du roman-feuilleton ou du roman noir, la laideur s'acoquine au roman populaire, qui investit les bas-fonds de la société et les histoires de crimes sordides. Or cette littérature « de second rayon », décriée comme une dérive de la littérature dans la culture de masse, soutenant la promotion du vice et des aventures scabreuses, s'attire un vif mépris de la part de la critique savante. Karl Rosenkranz, s'insurge sans surprise contre le « prétendu roman social⁴⁰ » des Eugène Sue, Victor Hugo et Alexandre Dumas, qui, ayant développé un penchant au « traitement poétique du crime », ont « produit tant de fleurs vénéneuses⁴¹ », en se refusant à proposer dans leurs livres un dénouement conciliateur qui aurait désactivé la négativité et la force subversive du laid. Ce qui choque le plus les commentateurs, ce n'est pas nécessairement la représentation de la laideur, mais plutôt le fait qu'elle s'y déploie en toute liberté, sans aucune forme de restriction ou de condamnation⁴². Il n'est donc pas surprenant que la laideur devienne un caractère litigieux du roman, une raison pour les détracteurs du genre de discriminer ou dévaluer des œuvres qu'ils jugent immorales, en plus de contribuer au dénigrement du roman comme genre impur et informe parce qu'il n'obéit pas à des règles de composition comme le théâtre, la poésie.

Si l'outrage aux bonnes mœurs – et par association toute forme de réalisme « vulgaire » – est encore jugé immoral au XIX^e siècle, au point de susciter des procès comme celui intenté à Flaubert pour *Madame Bovary*, la laideur perd rapidement sa force de scandale au 20^e siècle. À travers la politique de l'outrance privilégiée tout au long de son œuvre, Louis-Ferdinand Céline semble répondre au vœu de Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit* : « pourquoi n'y aurait-il pas

⁴⁰ Karl Rosenkranz, *Esthétique du laid*, *op. cit.*, p. 265.

⁴¹ *Ibid.*, p. 265.

⁴² Charles Péguy condamne notamment la laideur du roman zolien et l'enseignement « déplorable » qu'il dispense : « Les images de la laideur sont laides. Les images de la laideur sont, en un sens, plus redoutables que la laideur même, étant pour ainsi dire authentiquées par ce que l'image dessinée ou l'image écrite a de définitif, d'officiel. En ce sens un ivrogne représenté sur un tableau scolaire enlaidit plus gravement la mémoire et l'imagination des enfants qu'un ivrogne rencontré dans la rue. De même la plupart des anciens personnages de Zola sont d'une fréquentation très pernicieuse. » (Charles Péguy, « Les récentes œuvres de Zola », *Le Monde socialiste*, 15 novembre 1899)

autant d'art possible dans la laideur que dans la beauté ?⁴³ ». L'écrivain dépeint la guerre dans toute son horreur, mais sans se défaire d'un humour sadique qui rend grotesque la vision d'un colonel et d'un messager morts et enlacés sur le champ de bataille : « Ils s'embrassaient tous les deux pour le moment et pour toujours, mais le cavalier n'avait plus sa tête, rien qu'une ouverture au-dessus du cou, avec du sang dedans qui mijotait en glouglous comme de la confiture dans la marmite. Le colonel avait son ventre ouvert, il en faisait une sale grimace⁴⁴. » Chez Samuel Beckett, le laid aussi fait partie intégrante du décor : l'univers dépeint est jonché de déchets et d'immondices, et ses personnages d'éclopés rampent sur le sol ou siègent encore dans les poubelles. À la même époque, Violette Leduc s'épanche longuement sur sa laideur dans des œuvres très intimes, laideur qu'elle attribue à son nez, hérité d'un géniteur qui refuse de la reconnaître et qui devient du coup le symbole de sa bâtardise. Elle révèle l'injustice de la laideur, alors que le visage masculin peut supporter une certaine irrégularité sans compromettre son charme, mais le visage féminin ne peut bénéficier d'un tel passe-droit. Dans *La Bâtarde*⁴⁵, André, le père de Violette, n'est pas beau, et pourtant cela n'enlève rien à son pouvoir de séduction, privilège d'une bonne naissance, alors que la laideur de sa fille illégitime est inexcusable, car elle est laideur de femme.

Dans un essai qu'il consacre en 1932 à *Ulysses* de Joyce, Carl Gustav Jung suggère que la laideur qui se déploie dans l'art moderne est le signe avant-coureur de grandes transformations à venir⁴⁶. Si le public contemporain ne peut pas toujours apprécier les propositions souvent provocatrices des artistes d'avant-garde, il appert néanmoins que la laideur et les esthétiques de choc sont aujourd'hui rapidement entérinées par la doxa. L'art doit constamment répondre à la demande d'ébranlement du consommateur d'art, toujours avide d'émoi et de fortes impressions. Le laid devient ainsi aisément récupérable et doit, pour conserver sa puissance créatrice, s'intensifier, se singulariser, se dramatiser. Les romanciers se méfient désormais moins du laid que

⁴³ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1972 [1932], p. 78.

⁴⁴ *Ibid.* p. 17.

⁴⁵ Violette Leduc, *La Bâtarde*, Paris, Gallimard, 1996 [1964].

⁴⁶ « *The distortion of beauty and meaning by grotesque objectivity or equally grotesque reality is, in the insane, a consequence of the destruction of the personality; in the artist it has a creative purpose. Far from his work being an expression of the destruction of his personality, the modern artist finds the unity of his artistic personality in destructiveness. The Mephistophelian perversion of sense into nonsense, of beauty into ugliness – in such an exasperating way that nonsense almost makes sense and ugliness has a provocative beauty – is a creative achievement that has never been pushed to such extremes in the history of human culture, though it is nothing new in principle. [...] Such manifestations of the collective psyche disclose their meaning only when they are considered teleologically as anticipations of something new.* (Carl Gustav Jung, *The Spirit in Man, Art and Literature*, éd. établie par Gerhard Adler et R. F. C. Hull, Princeton University Press, 1967, p. 103)

du kitsch, au sens que Kundera donne à ce mot qui renvoie à ce qu'au Québec on appelle le « quétaine », qui tient du banal, du doxique, du lieu commun plus que du scandale. Le kitsch c'est le laid qui s'ignore, qui se couvre d'un masque de beauté, qui se veut essentiellement mensonge⁴⁷.

La perception de la laideur change donc avec le temps, alors que les qualifications de beau ou de laid ont longtemps reposé sur des critères non pas esthétiques mais politiques et sociaux. Pour saisir le sens d'une telle évolution dans le contexte québécois, nous partirons de trois classiques qui thématisent la laideur de façon emblématique et permettent d'en mesurer l'effet de scandale à trois époques différentes. Restituant à l'événement sa valeur transgressive, nous investiguerons le caractère « perturbateur » de la laideur dans *Angéline de Montbrun* (1882) de Laure Conan, ainsi que dans *La Scouïne* (1918) d'Albert Laberge et *Poussière sur la ville* (1950) d'André Langevin. Chaque fois, la laideur semble injustifiée aux yeux des détracteurs et compromet même la vraisemblance du monde dépeint selon le reproche commun formulé à l'endroit de ces trois œuvres. Elle surgit de nulle part, telle une fatalité que le récit pose d'emblée et qui le structure en entier, comme si la laideur surdéterminait l'action (ou l'inaction) romanesque. Tout l'univers idyllique de Valriant (une sorte de paradis terrestre situé quelque part en Gaspésie) se dégrade au contact de la laideur ; à l'inverse, le monde qui s'étale entre les pages de *La Scouïne* est déjà donné comme laid, irréversiblement perverti, et chaque chapitre du court roman est configuré autour d'un non-événement qui enlise toujours plus les personnages dans la misère de leur communauté. Prenant le contrepied des peintures apologétiques de la vie rurale que popularise la littérature du terroir, ce roman par vignettes d'Albert Laberge sera accusé de noircir délibérément l'image de la terre nourricière. De fait, la laideur, qui donne sa pulsion au récit, s'essouffle alors dans l'excès, compromettant le dynamisme même qu'elle met en jeu. Dans *Poussière sur la ville*, André Langevin décrit le siège de l'action, Macklin, au moyen d'un ensemble de conventions liées à la représentation typique des villes minières⁴⁸. Des bâtiments maculés de suie, un air empesé et un ciel toujours

⁴⁷ Sur le kitsch, Kundera écrit : « C'est un mot allemand qui est apparu au milieu du XIXe siècle sentimental et qui s'est ensuite répandu dans toutes les langues. Mais l'utilisation fréquente qui en est faite a gommé sa valeur métaphysique originelle, à savoir : le kitsch, par essence, est la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré : le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable. » (Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1990 [1984], p. 357)

⁴⁸ Comme Zola a pu le faire pour Montsou dans *Germinal*, agglomération où les mineurs se promènent sur « des rues défoncées, au milieu de terrains vagues, fermés de palissades moussues. Des hangars se succédaient, de longs bâtiments d'usine, de hautes cheminées crachant de la suie, salissant cette campagne ravagée de faubourg industriel. » (Émile Zola, *Germinal*, Paris, Fasquelle Éditeurs, 1959 [1885], p. 86.)

couvert font d'elle une entité moche et inhospitalière à l'endroit des nouveaux venus, mais jamais sa laideur ne prend le dessus sur le dilemme moral en cause dans le roman. C'est dire que le potentiel de désordre que découvrent ces trois œuvres se négocie encore sous la médiation des contraintes morales et stylistiques qui sévissent jusqu'au milieu du XXe siècle.

Le deuxième chapitre de cette thèse se penche sur le cas d'une figure particulière, le laideron, qui compte plusieurs avatars dans la littérature d'ici comme d'ailleurs. Créature ambiguë, la femme laide suscite le rejet comme la fascination, et représente un danger par son aptitude à la métamorphose. En dépliant les signes par lesquels se reconnaît le laideron, ainsi que les nombreux stigmates qui accompagnent sa représentation, nous dressons en quelque sorte le portrait robot de cette figure énigmatique. Un certain refus de l'idéalisation, associé à un romanesque dont on se méfie, mène les écrivains québécois à mettre en scène des personnages féminins qui ne correspondent pas aux standards classiques de beauté. La laideur isole, stigmatise la fille ou la femme peu choyée par la nature, mais devient en même temps le vecteur de sa rébellion, alors qu'elle se dégage des obligations sociales normalement imputées à son sexe. Force tranquille dans ses premières apparitions, le laideron réussit, plus l'époque avance, à retourner la honte ressentie en combustible pour sa révolte. La laideur raconte le soulèvement du corps dans la littérature québécoise, un soulèvement qui passe essentiellement, nous le verrons, par les protagonistes féminins, mais se répercute aussi chez un personnage comme Mille Milles, aux prises avec une honte similaire, qu'il tente d'annuler par le sexe, la souillure.

La laideur, en définitive, est au fondement même de la définition du roman qui va s'imposer au Québec dans les années 1960. Elle devient très visible à travers le refus de plier la parole aux conventions de l'écriture qui se retrouve dans des romans écrits en joul tels *Le Cassé* (1964) de Jacques Renaud et *Un rêve québécois* (1971) de Victor-Lévy Beaulieu. Le troisième chapitre explore la question du « mal-écrire », une débauche volontaire de la langue dans le but de la faire sienne, qui peut aussi être vue comme une tentative « d'enlaidir » la littérature au moyen d'un parler vulgaire et banal. Nous choisissons ici de saisir le joul en tant qu'écriture de la défiguration, qui problématise l'identification du lecteur au récit et qui inflige une déchirure dans l'espace du texte, assimilé ici à un corps. Une blessure qui n'épargne pas le lecteur, tant la langue de Renaud et Beaulieu l'interpelle et le secoue violemment, le laisse face à une vision dans laquelle il refuse de se reconnaître. Dans les deux romans analysés dans ce chapitre, la violence portée au corps d'autrui semble rejouer l'agression intentée à la langue, comme si le texte reportait sur le corps des

personnages l'injure vécue dans l'écriture. Dans le fantasme mis en scène par ces écrivains d'un corps à casser et à débiter peut se lire autrement une appropriation violente de la langue, arrachée à une norme linguistique vécue comme étrangère.

Le dernier chapitre de cette thèse explore la laideur des lieux, qui font ressortir une mémoire oppressante, nouvelle source d'angoisse pour l'individu post-moderne. En survolant d'abord quelques-unes des représentations les plus iconiques de Montréal dans le roman québécois, nous retrouvons l'image topique d'une ville du vice, ravagée par la puanteur industrielle, la pollution, le bruit infernal de la vie moderne. Ce rapport à la ville monstrueuse, qui perdure jusque dans les années 1960 et 1970, n'apparaît jamais aussi fort que chez Victor-Lévy Beaulieu et Gilbert La Rocque. L'espace urbain s'y découvre sous son jour le plus hideux, alors que leurs personnages pataugent sans issue possible dans l'immonde. La banlieue, que nous aborderons dans la deuxième partie de ce chapitre, est liée à une durée tout aussi problématique. Souffrant d'un déficit de charme, la banlieue, dont la dimension historique demeure largement dévaluée malgré l'importance qu'elle occupe dans la répartition topographique du Québec, exacerbe ce rapport au temps observé dans les romans de l'aliénation urbaine. S'offrant comme un territoire qui semble n'appartenir à aucune histoire en raison de son expansion rapide, l'étalement périurbain déploie des structures résidentielles qui se déclinent à l'identique, où le mauvais goût et le rêve du confort à l'américaine règnent. Cette fois, alors que la laideur se donne dans l'insignifiant, le commun, les personnages se trouvent coincés dans un espace-temps paradoxal, où toute possibilité de récit semble abolie.

* * *

Instigateur de nombreuses mutations dans l'histoire littéraire et artistique, le laid choque la morale bien-pensante, ébranle les certitudes du goût, change les perspectives de la critique et du public. Comme le souligne encore Marie-Lise Laquerre :

Malgré toutes les analyses et les spéculations dont elle a fait l'objet, la laideur pose un problème qui reste en partie irrésolu. C'est là, du moins, ce que permet de constater une lecture attentive des ouvrages qui abordent cette question, dans la mesure où toute tentative de définition se heurte à l'impossibilité de rendre compte de tous les aspects qu'englobe le laid et l'expérience qu'il commande⁴⁹.

⁴⁹ Marie Lise Laquerre, *Les prospérités du vice. Invention romanesque et esthétique de la laideur dans la France de la seconde moitié du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 2.

C'est le constat auquel Mille Milles arrive, dans la citation placée en exergue de cet avant-propos : notre relation avec la laideur est teintée par la charge affective que nous lui accordons. Laissant encore la parole au narrateur du *Nez qui voque*, nous dirons : « Les choses ne sont ni belles ni laides ; il n'y a rien de beau, rien de laid. On projette ses sentiments sur les choses et elles nous les renvoient, à la façon des miroirs⁵⁰. » L'art qui réussit son objectif, c'est l'art qui ne laisse pas indifférent, qui émeut, frappe l'imagination ou dérange le regard, d'où l'efficacité indiscutable de la laideur lorsqu'elle intervient dans le récit. Elle revêt plusieurs masques pour susciter le dégoût, la peur, l'embarras, et engage une réflexion sur la perception que nous avons de nous-mêmes, comme si chaque fois le corps disgracieux, la langue déboîtée, la ville hideuse se voulaient le reflet d'un malaise collectif, ou d'une honte impossible à effacer.

Cette enquête sur la laideur pose un défi tout particulier puisqu'elle se présente à la fois comme une catégorie historique et comme une catégorie conceptuelle : il s'avère parfois difficile ainsi d'opérer des regroupements entre des œuvres sans rompre la chronologie qu'impose notre regard sur le roman québécois du XXe siècle. Au fil de cette réflexion globale sur la laideur, nous tâcherons de ne pas perdre de vue les inflexions liées à son mouvement dans le temps et à ses fluctuations culturelles, en recentrant toujours notre regard sur le médium qui accueille ses manifestations. Il s'agit, enfin, de révéler les différents visages d'une laideur qui se joue autant dans le traitement décomplexé de sujets jugés immoraux ou « inesthétiques » qu'à l'intérieur même du discours que tient le roman sur sa propre pratique.

⁵⁰ Réjean Ducharme, *Le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005 [1967], p. 197. Désormais, tous les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par le sigle *NV* ; suivi du numéro de page.

CHAPITRE 1 – L'ÉVÉNEMENT DE LA LAIDEUR

Plus on la remarquait, plus elle se persuadait qu'elle était scandaleuse, un objet de laideur et de bêtise intégrales. Il avait suffi qu'un seul commence à la remarquer, aussitôt cela s'était répandu comme la foudre.

– Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*

La laideur est souvent le signe d'une exclusion : elle pointe vers ce qui franchit les limites du beau, du bien dit et du moralement acceptable, détachant le sujet d'un groupe en lui accolant la figure de l'Autre, de l'étranger. De fait, il n'est pas étonnant qu'elle ait attisé une certaine résistance au Québec dans le milieu littéraire du XIX^e siècle, un milieu inquiet devant les démonstrations d'excès et de transgression dont elle est porteuse. Georges-Henri Cherrier, éditeur de *Charles Guérin*, indique dans sa préface que l'œuvre de Pierre-Olivier Chauveau prend « pour point de départ un principe tout opposé à celui que l'on s'était mis en tête de faire prévaloir il y a quelques années : *le beau, c'est le laid*¹ ». Il n'est pas le seul à refuser ainsi le potentiel de scandale de la laideur, associé à une certaine tendance du roman français dont il est de bon ton, à l'époque, de se méfier. L'éditeur avertit aussi le lecteur qu'il ne tient pas entre les mains « un de ces drames terribles et pantelants comme Eugène Sue et Frédéric Soulié en ont écrits² », et précise que ce roman de mœurs – étiquette qui le dédouanerait de son appartenance au genre romanesque – relate des « événements peu saisissants³ ». Le drame, les passions, l'événementiel, tout ce qui fait le roman⁴ (et tout ce que la laideur convoque elle-même) est donc écarté de ce texte qui entend décrire la vie « assez paisible

¹ Georges-Henri Cherrier (éd.), Préface à l'édition de 1853, dans Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, *Charles Guérin. Roman de mœurs canadiennes*, Montréal, G.H. CHERRIER, 1853, p. vi. [en ligne] : <http://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2022441>

² *Ibid.* Le choix d'identifier des feuilletonistes français comme têtes de turcs indique en outre que c'est le roman populaire, tout particulièrement, qui est dédaigné.

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ C'est une idée répandue, reprise par Antoine Gérin-Lajoie dans la préface de *Jean Rivard le défricheur*, où il précise la nature de son œuvre en ces termes : « Ce n'est pas un roman que j'écris, et si quelqu'un est à la recherche d'aventures merveilleuses, duels, meurtres, suicides, ou d'intrigues d'amour tant soit peu compliquées, je lui conseille amicalement de s'adresser ailleurs. » (Antoine Gérin-Lajoie, *Jean Rivard le défricheur* suivi de *Jean Rivard économiste*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993 [1874], p. 15-16.)

et dénuée d'aventures⁵ » d'une famille canadienne typique. Ce parti pris moral et esthétique⁶, sur lequel repose la promotion de l'œuvre, défend en même temps l'idée que la laideur ne fait pas partie de la réalité d'ici, et donc que le roman ne peut qu'être une forme malaisée, qui doit être abordé sous un angle bien précis pour être racheté. Situé en marge de la « bonne littérature » – c'est bien connu –, le genre romanesque devient ainsi la forme d'expression privilégiée pour éprouver la tension entre licence éthique et esthétique que fait surgir la question du laid. En effet, considérée d'un point de vue purement esthétique, la laideur est le résultat d'une faute de goût, d'un avilissement de la forme, alors que dans la tradition morale et religieuse, elle devient l'emblème de la déchéance, du mal et de la Chute (rendue manifeste chez *Angéline de Montbrun*). Or si le refus du laid va de pair avec un refus du roman et vice versa, nous verrons que même les œuvres qui introduisent le romanesque par la laideur tendent à sortir du roman en exploitant des formes qui fragmentent sa structure, qui contestent l'idée d'un récit unifié.

Ce chapitre soumet l'idée que la laideur, qui active le récit en jouant sur l'inadéquation entre le sujet et le monde, fait événement dans trois œuvres classiques de la littérature québécoise : *Angéline de Montbrun*⁷ (1882) de Laure Conan, *La Scouine*⁸ (1918) d'Albert Laberge et *Poussière sur la ville*⁹ (1953) d'André Langevin. Ces romans ont en commun, en dépit de leurs esthétiques très différentes, d'avoir exploité le motif de la laideur sur le plan de l'intrigue avec pour conséquence que le tableau général s'en trouve « noirci » (parfois exagérément), et le réalisme romanesque, infléchi. La notion d'événement nous sert doublement dans ce chapitre : d'une part, pour nouer une continuité entre les œuvres rassemblées ici, peu souvent rapprochées les unes des autres ; d'autre part, à noter l'impact remarquable de la laideur au sein du récit, dont elle plie largement la structure.

⁵ Georges-Henri Cherrier, préface à l'édition de 1853, dans Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, *Charles Guérin. Roman de mœurs canadiennes*, *op. cit.*, p. vi.

⁶ Dans cet esprit, l'éditeur fait appel à l'indulgence du lecteur quant à l'emploi « de quelques expressions un peu vives » et à l'introduction de « deux ou trois caractères odieux » (*Ibid.*, p. 10). En se revendiquant du commun, du modéré et du typique contre le sensationnel et l'exaltation des passions, les écrivains se posent en défenseurs de la vertu et du beau tout en tenant à distance le vice et la laideur, matières sulfureuses imputées naturellement au roman.

⁷ Laure Conan, *Angéline de Montbrun*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990 [1882]. Désormais, tous les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par le sigle *AM* ; suivi du numéro de la page.

⁸ Albert Laberge, *La Scouine*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2013 [1918]. Désormais, tous les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par le sigle *Sc* ; suivi du numéro de la page.

⁹ André Langevin, *Poussière sur la ville*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2014 [1953]. Désormais, tous les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par le sigle *P* ; suivi du numéro de la page.

L'événement est moins à prendre comme un fait que comme un principe organisateur, s'offrant comme un dispositif par lequel il est possible de donner sens à une série de faits disparates. L'arrangement événementiel découle de la perspective privilégiée par l'historien de la littérature, des critères avancés pour justifier la littérarité des faits retenus. C'est là aussi le caractère paradoxal de l'événement : il s'agit d'une construction intellectuelle qui se dispose soit à ratifier la classification admise des œuvres, soit à la moduler, voire à la contester en plaidant en faveur d'autres événements mis à l'écart ou effacés par le consensus historique. À cet égard, l'événement possède un double pouvoir, celui d'entériner le jugement porté par la postérité ou de le révoquer, pointant les décalages ou les biais qui ont interféré dans sa détermination :

L'« événement » (comme à son niveau la structure) n'existe qu'en fonction d'une définition, d'une thématique et d'une chronologie sélectionnées parmi une multitude d'autres possibles, et ne se distingue d'autres événements, continus, englobés ou englobants, qu'en vertu d'un découpage imposé par l'analyste. Ne fait « événement » que ce qui d'abord fait « sens », fût-ce sur le mode de l'énigme, pour un sujet historien¹⁰.

Construire une continuité à partir des événements relève ainsi d'une mise en intrigue : l'histoire littéraire s'élabore dans une tension permanente entre le désir d'une organisation causale logique et la fascination pour la rupture événementielle, porteuse d'une radicale nouveauté. Face à l'influence croissante du régime médiatique, l'activité littéraire s'est redéfinie, suivant le rythme accéléré de l'actualité et prenant acte de la péremption rapide des œuvres, dont le succès dépend largement de procédés de publicité et de diffusion extérieurs à celles-ci. En résulte la promotion d'une certaine culture de l'événement, alimentée par le repérage enthousiaste des constances et des fractures, où « [...] le critique construit un fond neutre d'intarissables répétitions, afin de pouvoir opérer de brusques ruptures, en célébrant l'irruption de l'exceptionnel¹¹ ».

C'est par ce processus d'élection des classiques que l'histoire littéraire conçoit elle-même son image, se définissant autant par les œuvres qu'elle acclame que par celles qu'elle écarte. Robert Richard, par exemple, regrettant que la littérature québécoise se soit « mariachapdelainis[ée] », propose de nouer une nouvelle continuité en prenant *La Scouïne* comme texte fondateur plutôt que le célèbre roman de Louis Hémon. Il soulève même une comparaison entre Laberge et Rabelais – sans toutefois l'assumer pleinement – pour appuyer l'importance du premier pour le patrimoine collectif. « Scouiner » la littérature nationale, suggère-t-il, permettrait de se débarrasser des

¹⁰ Claudie Bernard. *Le Passé recomposé. Le roman historique du dix-neuvième siècle, op. cit.*, p. 57.

¹¹ Corinne Saminadayar-Perrin, « L'atelier médiatique de l'histoire littéraire », *Médias 19* [en ligne], Problématiques et perspectives, Publications, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=16000>.

« réflexes [...] embarrassés » que nous entretenons face à des œuvres réputées plus difficiles, afin de se trouver enfin « en excellente position, aujourd’hui, pour lire vraiment Hubert Aquin¹² ». Sans devoir forcément céder à l’amertume, l’exercice révisionniste peut faire émerger des filiations inattendues, donner une visibilité nouvelle aux œuvres délinquantes, qui se moquent des codes officiels, qui ont été mises à l’écart pour cette même raison. Notre démarche, sous cette perspective, n’est pas « d’enlaidir » la littérature québécoise en insistant sur l’importance du laid dans son histoire, mais de soulever l’existence de points de contact insoupçonnés entre des textes majeurs, en partant de cet élément commun : la laideur. Le roman dit « populaire » est presque absent de notre corpus, alors que c’est peut-être, selon les paramètres évoqués plus tôt, le type de roman qui capitalise le plus sur le scandale et la laideur.

C’est le cas des *Mystères de Montréal*, roman de mœurs du journaliste Hector Berthelot, d’abord publié en feuilleton entre 1879 et 1881 dans *Le Vrai Canard* et qui, en raison de son « incroyable vulgarité » selon Gilles Marcotte, « fait tache dans la production romanesque du dix-neuvième siècle québécois et contredit allègrement les leçons de bon maintien que la critique, l’abbé Casgrain en tête, ne cesse de donner aux écrivains¹³. » Le titre de l’œuvre renvoie bien sûr aux *Mystères de Paris* d’Eugène Sue ainsi qu’à d’autres *Mystères de Montréal* publiés à la même époque et qui se trouvent aujourd’hui pratiquement oubliés, même si l’influence du genre est patente dans plusieurs romans, qui reprennent à leur compte les traits thématiques et formels de ce type de textes¹⁴. La version de Berthelot, qui se démarque surtout par « l’ironie du romancier et sa langue savoureuse¹⁵ » pourrait vraisemblablement avoir inspiré Albert Laberge, même si ce dernier troque le monde urbain malfamé pour les champs desséchés d’une bourgade absolument dénuée de charme. Avec une même attitude irrévérencieuse, et au moyen d’une composition par tableaux qui rappelle la production sérielle des feuilletons romanesques, Laberge peint dans *La Scouine* les mœurs barbares d’une communauté rurale, roman qui se heurte à des cadres moraux très stricts et s’attire des détracteurs parmi les instances religieuses (de même qu’au sein de la communauté lettrée, comme nous le verrons)¹⁶.

¹² Robert Richard, « Scouiner la littérature nationale pour lire Aquin », *Liberté*, vol. 49, n°4 (nov. 2007), p. 73.

¹³ Gilles Marcotte, Préface, *Les Mystères de Montréal de Mr. Ladébauche*, éd. établie par Micheline Cambron, Montréal, Nota Bene, 2013 [1898], p. 8.

¹⁴ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Compact », 2010 [2007], p. 140.

¹⁵ *Ibid.*, p. 139.

¹⁶ À la différence, Berthelot ne sera pas châtié, même si dans son œuvre « toutes les limites imposées par la décence seront franchies » (Gilles Marcotte, Préface, *Les mystères de Montréal par M. Ladébauche, op. cit.*, p. 9) À ce sujet, nous ne

L'œuvre de Berthelot multiplie les références à la laideur et à la vulgarité – le visage d'Ursule sera ravagé par la picote, la laissant défigurée et la langue narrative s'adonne à cœur joie au jargon populaire¹⁷ – mais ces représentations tiennent à un comique de dérision, que personne ne prend au sérieux. Bien que ces *Mystères de Montréal* fassent usage dans l'élaboration des personnages et situations de l'arsenal typique du roman-feuilleton, ils sont en contrepartie dépouillés de la vraisemblance minimale qui faisait la force de l'œuvre d'un Eugène Sue, par exemple : « Rien, dans *Les Mystères de Montréal*, n'échappe à la caricature, aussi grossière que possible¹⁸ », tranche Gilles Marcotte. Dans sa préface à l'édition de 2013 établie par Micheline Cambron, le critique invite plutôt à relire ce roman « dans la marge qu'il occupe souverainement, là où la littérature, sans être tout à fait elle-même, fréquente le vulgaire, l'inachevé, la bêtise plutôt que les sentiers de la *belle littérature* et de la survivance nationale¹⁹. » Malgré sa position dissidente dans la littérature québécoise, l'œuvre de Berthelot ne réussit pas à y faire « événement », comme le souligne encore Marcotte : « [l]'histoire littéraire ne s'y est pas trompée – pas plus que les premiers lecteurs sans doute –, qui n'ont pas daigné considérer le roman de Berthelot comme une œuvre de littérature de plein droit²⁰. »

Deux ans après la publication de ces *Mystères de Montréal* paraît une autre œuvre romanesque sortie d'abord en feuilleton²¹, *Angéline de Montbrun*, mais dont l'entrée dans l'histoire littéraire marque l'avènement d'une laideur donnant au personnage principal une force et une singularité qui contribueront à faire d'elle l'une des rares figures romanesques mémorables du XIX^e siècle. Dans ce roman de Laure Conan, la défiguration de l'héroïne intervient non seulement comme péripétie majeure à l'intérieur de l'œuvre, mais s'impose encore comme geste inaugural dans l'essor du roman au Québec, même si le romanesque qu'elle appelle sera congédié presque aussitôt, dans le choix de formes littéraires associées à l'intime. La chute d'Angéline sur le pavé, qui détruit sa beauté, renvoie aussi à sa chute hors du paradis, qui renoue avec un récit bien connu. La clause

pouvons qu'émettre des hypothèses : serait-ce parce que le monde dépeint est urbain, et donc plus facilement associé à la corruption dans l'imaginaire collectif ? Peut-être faut-il considérer plus simplement le côté parodique mieux assumé du texte de Berthelot, qui le publie d'ailleurs dans un journal (*Le vrai canard*) dont il est l'éditeur, et sous le pseudonyme évocateur de « M. Ladébauche ».

¹⁷ Comme cet échange entre Ursule et son prétendant : « – À qui, cette belle gueule-là ? – À poué, chère ! » (*Ibid.*, p. 34)

¹⁸ Gilles Marcotte, Préface, *Les mystères de Montréal par M. Ladébauche, op. cit.*, p. 10.

¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

²⁰ *Ibid.*, p. 7-8.

²¹ Ce qui reste visible dans la découpe singulière de l'œuvre de Laure Conan, dont la fragmentation (par lettres d'abord, puis par les entrées au journal d'Angéline, nommé « Feuilles détachées ») apparaissent tout à fait désignée pour la livraison feuilletonnesque.

morale enfreinte – un inceste supposé ou des pensées amoureuses coupables envers son père – n’est jamais explicitement évoquée, ce qui fait en sorte que sa punition semble injuste, invraisemblable. Au final, c’est tout le monde bucolique de Valriant, cette « réalité plus belle que le rêve » (AM ; 19), qui est assombri par l’irruption de la laideur dans le roman, plongeant l’héroïne dans une solitude dévastée et entraînant le dépérissement du jardin enchanteur des Montbrun, symbole d’une félicité à jamais perdue.

Notre deuxième point de référence sera *La Scouine*, alors qu’à l’époque où le roman du terroir domine la scène littéraire c’est toute l’idéologie soutenant ce type de littérature qui se voit détournée par Laberge à dessein de représenter la vie rurale dans sa dimension la plus sombre. Si sombre, en fait, que les situations dépeintes apparaissent sciemment enlaidies, selon le reproche communément formulé à l’endroit de l’œuvre. Dans *La Scouine*, la laideur est au détour de chaque page, alors que l’écrivain place la destinée de ses personnages hideux, grossiers, illettrés sous le signe de la misère et de l’ignorance. L’événement de la laideur dans cette œuvre est de l’ordre de la fatalité : nul ne peut y échapper et elle se répand sur tout, de sorte que le scandale du laid s’en voit atténué. Laberge pousse sa campagne de défiguration jusqu’au creux de la langue, déroutée de la norme pour s’approcher au plus près de l’oral, liberté stylistique qui lui vaudra de nombreuses récriminations, surtout lorsque l’œuvre sera redécouverte, dans les années 1960.

Acte de remodelage, qui déforme les traits, grossit les défauts, enlaidit un visage, la défiguration côtoie de près la caricature et peut aisément verser dans l’excès, problématisant ainsi le réalisme du portrait effectué. Dans *Poussière sur la ville*, le troisième roman sur lequel nous nous pencherons, la ville de Macklin, filtrée par la perception instable du narrateur, se découvre comme une entité hostile, travaillant à causer la ruine du mariage des Dubois. Dans un effort pour soustraire à tout référent possible la localité minière qui sert de décor au drame de ses personnages, André Langevin joue délibérément sur les codes du théâtre pour illustrer le conflit de valeurs au cœur de son œuvre. Dans les trois cas évoqués, on accuse ces œuvres de « noircir le tableau » au détriment du réalisme : les critiques sourcillent devant l’accident incongru d’Angéline, on reproche à Laberge de rendre la réalité pire qu’elle ne l’est, Macklin est une ville-décor où tout apparaît faux, théâtralisé.

La défiguration d'Angéline de Montbrun²²

Gratifié au fil des années de plusieurs étiquettes – premier roman au féminin, premier roman psychologique –, le titre phare de Laure Conan, *Angéline de Montbrun* (1882), se distancie du modèle romanesque en vogue à l'époque, soit le roman historique. L'œuvre bénéficie aujourd'hui d'une place que nul ne saurait contester dans l'histoire littéraire, une place pourtant acquise au terme d'un parcours cahoteux : après l'émoi initial qu'elle provoque, *Angéline de Montbrun* traverse en effet une certaine période creuse avant d'atteindre la légitimation. Comme le souligne Gabrielle Poulin :

Si la première parution du roman a constitué une sorte d'événement littéraire, auquel, en 1884, lors de la publication en volume, une solennelle préface de l'abbé Casgrain devait ajouter un nouvel éclat, les rééditions de l'ouvrage, du moins depuis 1950, n'ont guère suscité d'intérêt.

Très tôt, la fatalité a voulu que les critiques et les commentateurs se détournent du roman pour s'attacher à la vie de l'auteur. Soupçonnée d'avoir écrit un roman purement autobiographique, Félicité Angers, dite Laure Conan, s'est vue peu à peu dépouillée de ses attributs de romancière. Bientôt on a cru avoir épuisé aussi ses secrets. Une fois les personnages démasqués, psychanalysés, la forme romanesque contestée, on a refermé et relégué aux oubliettes ce livre qui avait touché et édifié nos aïeuls²³.

L'œuvre s'attire donc à sa sortie une sympathie critique soutenue par la vertu édifiante qui lui est prêtée (« c'est un livre dont on sort comme d'une église²⁴ »), sympathie qui s'épuise à partir de la seconde moitié du XXe siècle, où on réprovoie alors dans un mouvement de pudeur la mise à nu d'Angéline. Un livre écrit « sous le signe d'Électre », dénonce Jean Le Moyne, peut-être le « plus malsain » de notre littérature²⁵. Jean Éthier-Blais jette le blâme sur Laure Conan, « [u]n écrivain néfaste », dont « il est heureux que l'influence se soit éteinte²⁶ ». Soeur Jean-de-l'Immaculée, auteure d'une thèse consacrée à *Angéline de Montbrun*, soulève, preuves à l'appui, une corrélation entre la vie de l'écrivaine et le drame de son personnage principal, allant jusqu'à conclure : « À nous, l'œuvre apparaît maintenant dépouillée des oripeaux de la légende ; et son caractère autobiographique nous semble si évident que nous hésitons à la qualifier du nom de "roman"²⁷ ».

²² Une version préliminaire de cette étude est parue sous le titre « La défiguration comme reconquête de soi. Le portrait d'Angéline de Montbrun », *Voix et Images*, Vol. XLIV, numéro 1 (130), Automne 2018, p. 63-75.

²³ Gabrielle Poulin, « Pour célébrer les cent ans d'Angéline de Montbrun : des idoles au Dieu de Jésus-Christ », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 24, 1981-1982, p. 14.

²⁴ Henri-Raymond Casgrain, « Étude sur *Angéline de Montbrun* », dans *Œuvres complètes*, tome I, Montréal, C.O. Beauchemin & fils, 1896, p. 411.

²⁵ Jean Le Moyne, *Convergences*, « La femme dans la civilisation canadienne-française », Montréal, HMH, 1961, p. 89.

²⁶ Jean Éthier-Blais, « Laure Conan présentée par M. Dumont », *Le Devoir*, 14 octobre 1961, p. 11.

²⁷ Soeur Jean-de-l'Immaculée [Suzanne Blais], « *Angéline de Montbrun*, étude littéraire et psychologique », thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, 1962, p. 173.

Roger Le Moine abonde dans un tout autre sens : « *Angéline de Montbrun* repose sur une imposture », c'est « l'œuvre romanesque la plus malsaine en même temps que la plus révélatrice du XIXe siècle²⁸ ». Ainsi, avant de détourner les yeux de cette œuvre équivoque, la critique relègue la souffrance d'Angéline aux langueurs trompeuses d'une « vieille fille, respectable et tourmentée, solitaire, candide²⁹... », selon la présentation sans réplique de Jean Le Moyne.

Ce faisant, la critique a longtemps levé le nez sur cette œuvre prétendue « éventée », mitraillée par des préjugés de tous ordres, passée sous le scalpel de la psychocritique. Si un certain intérêt pour le livre renaît au début du XXIe siècle – comme en témoigne la parution en 2006 du collectif *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle* et le colloque « Il y a en moi une force étrange. Contemporanéités d'*Angéline de Montbrun*³⁰ » tenu en janvier 2016 –, il demeure néanmoins un aspect de cette œuvre encore peu étudié, ou écarté rapidement par la critique, soit la laideur d'Angéline.

Le cadre narratif du roman se résume comme suit : dans la première partie, constituée d'un échange épistolaire qui introduit les différents intervenants du récit, une jeune femme, Angéline, et son père, Charles de Montbrun, vivent dans le monde idyllique de Valriant, protégés du mal et de la misère du monde. Ils reçoivent la visite de Maurice Darville, le fils d'un vieil ami de la famille, qui tombe éperdument amoureux d'Angéline et couve le projet de l'épouser. Le jeune homme s'épanche sur l'être aimé dans une correspondance avec sa sœur Mina, figure de mondaine étourdie par ses nombreux succès, qui encourage son frère à faire l'aveu de ses sentiments à la principale intéressée. Il lui déclare sa flamme bien maladroitement, mais obtient la permission de Charles de Montbrun, d'abord rétif à l'idée de se séparer de sa fille Angéline, et l'union imminente des jeunes tourtereaux semble dès lors inscrite dans le ciel. Or c'est sans compter le renversement spectaculaire qui se produit à mi-parcours du roman, juste avant le début de la seconde partie, empruntant essentiellement la forme du journal intime d'Angéline.

Dans ces quelques pages relayées par un narrateur omniscient surviennent deux événements dramatiques – un bête accident de chasse emporte M. de Montbrun, et une chute sur le pavé,

²⁸ Roger Le Moine, « Introduction à *Angéline de Montbrun* », dans *Œuvres romanesques. I.*, éd. établie par Roger Le Moine, coll. « Nénuphar », Montréal, Fides, 1974, 243 p.

²⁹ Jean Le Moyne, « La femme dans la civilisation canadienne-française », *Convergences*, *op. cit.*, p. 89.

³⁰ Colloque « “Il y a en moi une force étrange”. Contemporanéités d'*Angéline de Montbrun* et de Laure Conan », organisé par Virginie Fournier, Ariane Gibeau et Adrian Rannaud, tenu le 22 janvier 2016 à la Maison de la littérature (40, rue Saint-Stanislas, Québec).

causée par la faiblesse de l'héroïne endeuillée, la défigure irrémédiablement – deux événements qui changent radicalement le cours du récit. Cette « blessure » subie par la jeune femme constitue un point tournant dans l'histoire, poussant l'héroïne à rompre ses fiançailles avec Maurice Darville, refroidi à la vue du visage abîmé de sa promise³¹, mais prêt malgré tout à honorer son engagement. Plusieurs critiques ont sourcillé devant la maladresse du procédé narratif qui enlève à Angéline sa beauté et l'amène à renoncer du même coup à l'union matrimoniale, éprouvant la vraisemblance de cet « [a]rtifice romanesque³² » qui se destine à congédier commodément le fiancé, perçu ailleurs comme un « prétexte littéraire³³ » permettant de soustraire l'héroïne à la fonction d'épouse et de mère à laquelle elle se destine autrement.

Cette défiguration s'avère d'autant plus suspecte qu'elle se décline en deux variantes : le texte original évoque une tumeur qui résiste à tous les traitements ; puis, dans la version remaniée, il s'agit plutôt de contusions provoquées par un choc violent, un ajustement qui reflète peut-être l'insatisfaction de l'auteure quant à la crédibilité de la manœuvre narrative. Le seul point commun entre les deux moutures se trouve dans la mention d'une mystérieuse « opération » qui échoue cependant à restituer à l'héroïne des traits réguliers, comme si la médecine de l'époque était sans recours face à cette blessure qui dépasse les lois naturelles³⁴. Il faut considérer, à l'instar de Patricia Smart, que la disgrâce physique de l'héroïne agit « comme une poussée vers la libération, puisqu'elle débarrassera Angéline de sa beauté stéréotypée et l'amènera vers l'écriture³⁵ ».

³¹ À ce titre, la réaction de Maurice est tout à fait à l'opposé de celle de Bénoni dans *Les Mystères de Montréal*. Lorsque sa fiancée Ursule est enlaidie par la petite vérole, les sentiments du jeune homme demeurent inchangés : « Malgré les soins du plus savant médecin de Montréal, la pauvre jeune fille est défigurée par les ravages de l'horrible maladie. Un grain de picotte se développe dans l'œil d'Ursule et elle reste borgne pour le restant de ses jours. L'amour de Bénoni ne faiblit pas. La perte de la beauté physique de son idole ne détruit pas son idéal. » (p. 28)

³² Lucie Robert, « D'Angéline de Montbrun à la *Chair décevante*. La naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », *Études littéraires*, vol. 20, n°1, 1987, p. 102.

³³ Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Éditions Québec / Amérique, 1988, p. 66.

³⁴ Nicole Bourbonnais, qui compare les deux versions, juge quant à elle que la nouvelle explication sert mieux l'idée d'un choc qui frappe à la fois le cœur et le corps, causant la grande faiblesse de l'héroïne et rendant la défaillance qui s'ensuit tout à fait plausible : « Pour expliquer l'enlaidissement d'Angéline, Laure Conan avait eu recours à une cause médicale difficilement crédible. La détérioration de sa santé lui avait amené au visage une tumeur aux ravages permanents. La tumeur, d'origine inexplicable, n'était pas sans connoter l'idée de faute et de culpabilité. » (*Angéline de Montbrun*, éd. critique établie par Nicole Bourbonnais, Montréal, Bibliothèque du Nouveau Monde, 2007 [1882], p. 76). C'est aussi l'interprétation retenue par Roger Le Moine, qui dans son introduction à *Angéline de Montbrun* évoque encore l'idée de faute : « La première version est, sans doute, plus révélatrice. Car la tumeur, dont l'origine est psychosomatique, trahit la culpabilité éprouvée par Laure Conan et Angéline face à Tremblay et à Montbrun. Bien plus, par ses effets néfastes, par l'enlaidissement qu'elle provoque, elle protège la jeune femme d'une nouvelle faute. (Roger Le Moine, « Introduction à *Angéline de Montbrun* », *Œuvres romanesques I*, dans *Œuvres romanesques. I, op. cit.*, p. 81-82).

³⁵ Patricia Smart, « L'Expulsion du paradis », dans E. D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, p. 66.

Sans se laisser piéger par la négativité implicite au concept de défiguration³⁶, il faut voir au-delà de la valeur privative contenue par le préfixe *dé-* pour considérer les options offertes par cette réorganisation de l'arc narratif. Cette transformation ne doit pas seulement être prise comme la marque d'une perte ou d'une déconstruction de la figure, mais comme une opération de refiguration, qui ouvre le champ des possibles sur le plan de la destinée d'Angéline, tout comme dans le médium romanesque qui accueille ce parcours singulier. De fait, la transformation physique de l'héroïne l'autorise à se réaliser autrement que par le mariage et l'obéissance à la loi du Père, mais elle offre aussi à l'œuvre une voie de sortie du roman par la mise en valeur d'une écriture de l'intime qui déroutent les conventions romanesques et fait de la fragmentation sa nouvelle poétique. Dans cette œuvre, la laideur est le support du romanesque, qu'elle condense en une courte section de quelques pages, mais elle est aussi l'instrument de son congédiement, comme si Laure Conan n'assumait pas entièrement la laideur de son personnage, refusait de nous la montrer, la dissimulait derrière des rideaux. Il faut reconnaître l'extension de cette défiguration sur l'ensemble de l'œuvre, considérant que tout le monde de Valriant, à la suite d'Angéline, subit les contrecoups de la mort de Charles : le jardin paradisiaque qui borne la propriété des Montbrun et le personnage de Mina feront également l'objet de mutations significatives.

Devant le père tout-puissant

À bien des égards, la figure tutélaire de Charles de Montbrun s'assimile à celle d'un dieu, veillant sur la prospérité de son domaine, garant de la protection des jeunes amoureux, gouvernant d'une main généreuse sa communauté. Son décès signe donc le renversement du système sur lequel reposait l'harmonie de Valriant, et entraîne une grave conséquence sur le monde romanesque, à savoir l'introduction de la laideur dans le récit. La ruine de la beauté d'Angéline de même que le dépérissement du jardin bornant la propriété des Montbrun surviennent ainsi comme deux fléaux affligeant un univers privé de son principe ordonnateur.

L'attitude dévote et la crainte pieuse de Maurice envers son hôte, rapportées par des expressions à connotation religieuse, témoignent de l'autorité « divine » prêtée par l'ensemble des personnages à M. de Montbrun. Le jeune homme se place dans une position de pénitent face à ce dernier, entre les mains duquel repose son sort, s'infligeant une vive « contrition » (*AM* ; 35) lorsqu'il comprend que le père désapprouve sévèrement l'aveu de ses sentiments à Angéline : « Sa figure se

³⁶ Nous aborderons plus en détails ce concept dans le chapitre 3, consacré au mal-écrire.

rembrunit beaucoup, et il me dit très froidement : – Je regrette votre indiscretion plus que vous ne sauriez croire. » (AM ; 34) Dans l'attente du verdict de M. de Montbrun, Maurice ne peut que se rabattre sur l'*espérance* – l'une des trois vertus théologiques, avec la foi et la charité – valeur chrétienne qui, par sa dimension eschatologique, se différencie de l'*espoir*, inscrit quant à lui dans le quotidien humain et matériel³⁷ : « Puisque j'ai encore l'espérance, gardons-la. » (AM ; 19) Lorsqu'il obtient finalement la bénédiction paternelle, Maurice assure ne plus s'inquiéter de l'amour immodéré d'Angéline pour son père, elle qui « vit en lui un peu comme les saints vivent en Dieu » (AM ; 18), et ne demandant lui-même qu'à « [s']associer à son culte » (AM ; 39). À dire vrai, le fiancé n'a guère d'autre choix, tant les intentions de la fille sont claires à ce sujet, comme le lui révèle Charles : « Elle n'a pas refusé, mais elle déclare qu'elle ne consentira jamais à se séparer de moi. Faites vos réflexions, mon cher, et voyez si vous avez objection à *m'épouser*. » (AM ; 37).

L'adoration d'Angéline pour son père dépasse – maints critiques l'ont souligné – le cadre de la relation filiale, et transpire à travers la faveur divine dont la jeune femme semble bénéficier. La lumière du père, véritable dieu-soleil, se réverbère sur la fille qui apparaît toujours « dans la vive lumière » et possède « tout l'éclat, toute la fraîcheur, tout le charme, tout le rayonnement du matin » (AM ; 29). La lumière et le soleil interviennent fréquemment dans les passages où Maurice s'épanche sur la grâce de sa promise, et son teint radieux lui inspire même ces modestes vers :

L'adorable campagnarde ! elle n'a plus son éclatante blancheur de l'hiver dernier. Elle est hâlée, ma chère. *Hâlée !* que dis-je ? n'est-ce pas une insulte à la plus belle peau et au plus beau teint du monde ? Je suis fou et je me méprise. Non, elle n'est pas hâlée,

mais il me semble qu'on l'ait dorée avec un rayon de soleil. (AM ; 18)

Le soleil est encore tenu responsable de la déclaration impromptue de Maurice à Angéline lors d'une promenade en plein air : c'est parce qu'il enrobe la jeune femme d'une aura flamboyante que Maurice, aveuglé, laisse échapper un grave « Je vous aime ». Mina réproouve, pour sa part, l'éblouissement de son frère : « Je n'ai pas coutume de critiquer le soleil, mais en pareille circonstance, jeter des gerbes de feu autour d'Angéline, c'était bien imprudent. » (AM ; 36) Le jeune homme est si vivement foudroyé par la beauté d'Angéline que son obsession coule sans retenue dans ses lettres et dans ses vers. Égrenant le temps à l'étranger dans le délai qu'impose Charles de Montbrun au fiancé fiévreux, Maurice contemple le portrait d'Angéline à la lueur d'une flamme, pour tenter de raviver le souvenir de l'éclat lumineux de la jeune femme : « J'y fais brûler une

³⁷ Gabrielle Poulin, « Pour célébrer les cent ans d'*Angéline de Montbrun* », *Lettres québécoises*, n° 24, Hiver 1981-1982, p. 15.

lampe, la plus jolie du monde. D'abord, c'est une prière incessante, et ensuite cette douce lumière répand sur votre portrait je ne sais quoi de céleste qui me soutient, qui m'apaise. » (*AM* ; 73-74).

Or même si Maurice se pâme sans arrêt sur la beauté de la jeune femme, il s'avère impossible de trouver au cours du roman une description étayée d'Angéline. Bien sûr, l'amoureux ne manque pas de verve lorsqu'il encense le charme de sa fiancée, vantant ses yeux qui sont de « beaux lacs perdus au fond des bois » (*AM* ; 18) ou traduisant encore sa beauté par des analogies lumineuses – Angéline est « belle comme le jour, radieuse comme le soleil levant » (*AM* ; 20) –, mais ces métaphores mièvres échouent délibérément à la doter d'une image précise, qui lui soit unique, et ne font que rappeler l'influence « solaire » qu'exerce son père sur elle.

Ce qui apparaît d'autant plus surprenant que, dans la correspondance entre les principaux intervenants du récit, Angéline, bien que contribuant à l'échange de façon minimale, est distinguée dès le départ comme point focal de leur attention. Il ne suffit pas que la jeune femme se retrouve au cœur de leurs conversations, il importe qu'elle soit vue de tous. Une beauté telle que celle d'Angéline, plaide Mina, doit irradier et toucher le plus grand nombre possible : « Tenir la plus jolie fille du Canada cachée dans un village de Gaspé, c'est un crime. Bien éclipsée je serais, si elle se montrait ; mais n'importe, l'honneur national avant tout. » (*AM* ; 31) Objet d'admiration, elle est convoitée par Maurice, qui porte aux nues sa beauté, et enviée également par Mina, qui ne cesse de se déprécier lorsqu'elle se compare à l'amie adulée, mais sa fonction se limite à être celle qu'on regarde, comme le remarque d'ailleurs André Brochu : « [...] presque nulle part dans la première partie qui correspond au temps du bonheur, Angéline ne figure comme sujet de l'action : elle est toujours vue à travers les yeux des autres ; les rares lettres d'elle qui y figurent n'impliquent pas une participation véritable à la progression de l'œuvre³⁸. »

Bien sûr, la seconde partie, qui procède d'un changement de narration, octroie enfin à Angéline le privilège d'être celle qui observe et consigne. Il n'empêche que l'histoire, distribuée en bonne part par un jeu de regards, pilier de la progression narrative, découvre la dimension visuelle prédominante du roman. Claudine Potvin mentionne à ce propos : « Bien que l'allusion aux portraits agisse comme un détail dans le roman, c'est malgré tout sous le paradigme de la portraiture, de la figuration, voire du reflet (l'image de soi) que Conan élabore les désirs et la chute

³⁸ André Brochu, « Le cercle et l'évasion verticale dans *Angéline de Montbrun* », dans E. D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Convergences », 2006, p. 23.

d'une jeune femme aux prises avec les attentes de son entourage³⁹. » Peut-être moins un détail qu'il n'y paraît, la référence au portrait contribue à soutenir l'obsession de l'image qui règne dans le roman. C'est le portrait du disparu, feu M. de Montbrun, qui est évoqué le plus souvent – dans une scène qui rappelle beaucoup celle où Maurice contemple le portrait de sa bien-aimée à la lueur d'une bougie :

J'ai mis son portrait au-dessus de la cheminée. Je n'en ai jamais vu d'une ressemblance si saisissante. Parfois, quand je le contemple, à la lueur un peu incertaine du foyer, je crois qu'il s'anime, qu'il va m'ouvrir les bras, mais c'est l'illusion d'un moment, et aussitôt, je le revois mort, enseveli, couché dans le cercueil sous la terre, avec mon crucifix et l'image de la Vierge entre ses mains jointes. (*AM* ; 91)

Si le portrait agit comme succédané du père pour la jeune femme en deuil, qui avoue lui parler et le pleurer chaque soir, agenouillée devant lui dans une posture de prière, il sert surtout, à l'intérieur même du récit, à rappeler l'immense ressemblance que partagent M. de Montbrun et sa fille. À cet effet concourt également le portrait de la mère d'Angéline, qui, bien que plus rarement mentionné, permet précisément d'accentuer, par effet de contraste, la ressemblance entre Angéline et son père :

De retour au salon, elle me montra le portrait de sa mère, piquante brunette à qui elle ne ressemble pas du tout, et celui de son père, à qui elle ressemble tant. Ce dernier m'a paru admirablement peint. Mais depuis les causeries artistiques de M. Napoléon Bourassa, dans un portrait, je n'ose plus juger que la ressemblance. Celle-ci est merveilleuse. (*AM* ; 18-19)

Ce qui capte d'abord et avant tout l'œil des personnages lorsqu'ils observent des portraits, c'est l'effet de ressemblance – soit d'une part, le degré de similitude qui existe entre le modèle et sa représentation, comme Angéline le souligne abondamment quand elle scrute l'image de son père (« ce portrait que j'aime tant, non pour le mérite de la peinture, dont je ne puis juger, mais pour l'adorable ressemblance. » (*AM* ; 82) ou encore, d'autre part, la ressemblance entre Angéline et M. de Montbrun, que la réussite du portrait fait ressurgir. Le père et la fille avaient d'ailleurs l'habitude de se regarder dans le miroir pour admirer la grandeur de la ressemblance : « depuis que je suis au monde – confie-t-elle – j'entends dire que je lui ressemble, et toute petite je le faisais placer devant une glace, pour étudier avec lui cette ressemblance qui ne lui est pas moins douce qu'à moi. Délicieuse étude ! que nous reprenons encore souvent. » (*AM* ; 45) Une frappante similarité, donc, que les personnages ne se lassent pas de commenter et qui va même au-delà de la dimension physique, ce qui inspire à Mina un terme particulier pour témoigner du phénomène : « Angéline

³⁹ Claudine Potvin, « La sémiotique du portrait : voir, savoir, pouvoir », dans *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle, op. cit.*, p. 419.

ressemble plus que jamais à son père. Elle a ce charme pénétrant, ce je ne sais quoi d'indéfinissable que je n'ai vu qu'à lui et que j'appelle du *montbrunage*. » (*AM* ; 50)

Du reste, si « la plus jolie fille du Canada » ressemble énormément à son père et pas du tout à sa mère, le texte ne lui reconnaît pourtant pas de traits physiques spécifiques. Sa beauté n'est jamais rendue en termes concrets ; si elle apparaît rayonnante, lumineuse, dorée, c'est que se reflète sur elle la lumière du Père. Une beauté fragile, par conséquent, soumise aux périls menaçant de renverser l'équilibre de Valriant. La mort du père jette l'obscurité sur le monde d'Angéline, et la laideur, comme un accès de réalisme, reprenant ses droits sur cette terre idyllique, y fait irruption. Lorsque Charles de Montbrun s'éteint, l'orpheline ne peut que dépérir, enlaidir ; son extase presque mystique perd alors sa seule raison d'être. Après la défiguration, Angéline préfère ne plus montrer sa figure au grand jour, optant résolument pour le couvert des ombres : « On ouvrit les volets, et je tenais ma figure cachée dans les oreillers, pour ne pas voir la lumière du soleil qui me faisait horreur, parce que mon père ne la verrait plus jamais. » (*AM* ; 125)

Le dépérissement du jardin

La mort de Charles de Montbrun trouble irrémédiablement l'harmonie et la félicité qui régnaient sur Valriant, comme le rapporte de manière péremptoire la voix narrative : « Mais un événement tragique prouva cruellement que le bonheur est une plante qui ne s'acclimate jamais sur terre. » (*AM* ; 78) L'union du couple ne paraît plus garantie sans la protection du père, et l'endroit même où leur amour avait pris germe s'en trouve durement affecté. Le jardin qui se déploie sur la propriété des Montbrun est présenté comme une sorte de paradis terrestre, d'où tout l'univers romanesque tire sa réalité et sa cohérence.

La description de Valriant renvoie au concept du *locus amoenus*⁴⁰ ou lieu amène, un morceau de rhétorique typique de la littérature latine classique, tout autant présent dans la tradition médiévale. Il s'agit d'un espace bucolique, regorgeant d'arbres, d'étendues d'herbe et de cours d'eau, qui voisine le merveilleux et se veut propice aux apparitions célestes : rappelons que c'est lorsque Angéline s'y trouve entourée d'une aura lumineuse que Maurice perd toute contenance et lui déclare son amour. En outre, le sort de cet endroit apparaît étroitement lié au destin d'Angéline, qui y trône comme « la reine des roses » (*AM*, 201), fleur suprême parmi les fleurs. En effet, sa

⁴⁰ Voir Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduction de Jean Bréjoux, Paris, PUF, coll. « Agora », 1996 [1956], p. 317-319.

luxuriante végétation semble s'épanouir de concert avec les sentiments heureux des futurs époux, et le texte insiste sur la comparaison avec l'Éden, comme Mina tente d'en convaincre sa correspondante :

Il est difficile, quoi qu'on fasse, de trouver beaucoup à redire à ce mariage ; et vraiment c'est une belle chose que cet amour qui grandit ainsi au grand soleil, en toute paix et sécurité. Puis, autour d'eux, tout est si beau.

Sans doute, rien n'est plus intérieur que le bonheur. Mais tout de même, quand Dieu créa Adam et Ève, il ne les mit pas dans un champ désolé. Maurice s'accommoderait parfaitement d'un cachot, mais sceptique, vous ne croyez plus à rien. Vous dites qu'il en est de l'amour comme des revenants : qu'on en parle sur la foi des autres. Que n'êtes-vous à Valriant ! Il vous faudrait reconnaître que l'amour existe – qu'il y a des réalités plus belles que le rêve. (*AM* ; 49)

Gage de l'amour croissant des jeunes gens, le jardin est d'une magnificence telle qu'il convertit les sceptiques et assainit par sa fréquentation même les âmes les plus frivoles. Mina, qui dédaigne d'ordinaire les espaces verts, se laisse séduire par le charme mystique du jardin, au point où l'immersion dans cet environnement aux « air[s] de paradis » (*AM* ; 51) l'enveloppe « d'un parfum salubre qui finira par [la] pénétrer » (*AM* ; 49) et lui fait renoncer de fait à « reprendre la chaîne de [s]es mondanités » (*AM* ; 49) :

Vraiment, je voudrais y passer ma vie. Il y a là des réduits charmants, des berceaux de verdure pleins d'ombre, de fraîcheur, de parfums. Jamais je n'ai vu tant de fleurs, fleurs au soleil, fleurs à l'ombre, fleurs partout. Et tout le charme du spontané, du naturel. Vous savez mon horreur pour l'aligné, le guindé, le symétrique. Ici rien de cela, mais le plus gracieux pêle-mêle de gazons, de parterres et de bosquets. Un ruisseau aimable y gazouille et folâtre, et, par-ci par-là, des sentiers discrets s'enfoncent sous la feuillée. Mes beaux sentiers verts et sombres ! L'herbe y est molle ; l'ombre épaisse ; les oiseaux y chantent, la vie s'y élance de partout. C'est une délicieuse promenade, qui aboutit à un étang, le plus frais, le plus joli du monde. (*AM* ; 51)

La main de l'homme ne l'ayant point transformé, le jardin prospère à l'état le plus naturel possible, changeant d'aspect au rythme des saisons, ce qui procure l'essentiel de son agrément. Le départ de Maurice pour la France, où il doit compléter ses études, coïncide avec l'arrivée des premiers froids qui saccagent impunément cet espace favori des fiancés, événement porteur d'un mauvais présage : « Les gelées ont déjà bien ravagé le jardin. Cette belle verdure que vous avez tant regardée, tant admirée, d'un jour à l'autre, je la vois se flétrir. Je vais la voir disparaître et cela m'attriste. C'est la première fois que l'automne me fait cette impression. » (*AM* ; 72) L'altération du jardin livre le programme du changement qui s'opérera dans le cœur de Maurice, annonçant du même coup le drame en préparation : « Hélas ! Valriant ne mérite plus son nom. C'est une pitié de voir le jardin ; mais le foin d'odeur parfume encore les alentours de l'étang. J'y suis allée avec Angéline. Mon cher,

le noyer sous lequel tu as fait ta déclaration est dépouillé comme les autres. Ces vents d'automne ne respectent rien. » (AM ; 76) Semblable à l'arbre cédant devant les intempéries, l'amour de Maurice pour Angéline n'est pas à l'abri de la tempête qui se trame, et ne résistera pas aux assauts du mauvais sort. Le jardin apparaît de même complètement transformé après la mort du père, dont l'éclat ne peut plus rayonner sur sa propriété pour la faire prospérer, ce qui n'est pas pour adoucir la peine d'Angéline :

Je viens de visiter mon jardin, que je n'avais encore qu'entrevu. Ce brave Désir avait l'air tout fier de m'en faire les honneurs. Mais je n'ai pas tardé à voir que quelque chose le fatiguait, et quand j'ai dit : « Désir, qu'est-ce que c'est ? » il m'a répondu :

- Mademoiselle, c'est votre beau rosier qui sèche sur pied. J'ai bien fait mon possible pourtant !

Puis il m'a donné beaucoup d'explications que je n'ai guère entendues. Je regardais le pauvre arbuste, qui n'a plus, à bien dire, que ses épines, et je pensais au jour où Maurice me l'apporta si vert, si couvert de fleurs.

Que reste-t-il de ces roses entrouvertes ? que reste-t-il de ces parfums ?

Fanées les illusions de la vie, fanées les fleurs de l'amour ! Pourquoi pleurer ? Ni les larmes ni le sang les feront revivre. » (AM ; 88-89)

La mention de la sécheresse revient de façon récurrente lorsqu'il s'agit de décrire le jardin après la tragédie ; les plantes se meurent et le rosier, symbole de l'amour perdu de Maurice, dépérit. Il en va de même pour Angéline, souvent décrite comme la perfection même au milieu de ce paradis, fleur suprême parmi les fleurs : Maurice jure que « la plus belle rose que le soleil ait jamais fait rougir ne mériterait pas de lui être comparée » (AM ; 17) et la jeune femme est comparée plus loin à « une rose qui s'entrouvre » (AM ; 57) ou encore à « la reine des roses » (AM ; 75). Dans les moments de doute et de regret auxquels Angéline succombe parfois, elle est tentée de rappeler Maurice mais se ravise aussitôt : « on ne va pas à l'autel couronnée de roses flétries. » (AM ; 126) De la même façon, la vue de la nature ne suffit plus à apaiser les tourments⁴¹ d'Angéline après la mort de son père : « J'essaie faiblement de me reprendre à l'aspect charmant de la campagne, mais *"le soleil des vivants n'échauffe plus les morts"* » (AM ; 107)

Nombreux sont ceux qui ont lu dans la malédiction qui frappe Angéline la conséquence de sa Chute⁴² et son expulsion du Paradis, suspectant la jeune femme de nourrir des sentiments

⁴¹ De façon générale, l'humeur d'Angéline semble répondre des tourments de la nature : « Au plus profond de mon âme, d'étranges, de sauvages tristesses répondaient aux rugissements des vagues, sur la grève solitaire, et par moments des sanglots convulsifs déchiraient ma poitrine. » (AM ; 249)

⁴² L'analogie avec cet épisode décisif de la Genèse est d'autant plus invitante à faire que la défiguration d'Angéline est le résultat d'une chute physique. Madeleine Gagnon replace dans le schéma de la tragédie classique ce qu'elle conçoit comme une « invraisemblable blessure au visage », avançant « que ses punitions ou malheurs se mesurent à la faute

immodérés et coupables à l'égard de son père. Or force est de constater que le paradis lui-même se corrompt à la suite du drame qui frappe le personnage principal. Le dépérissement du jardin montre l'effondrement d'un monde, du système qui florissait sous la gouverne du père, mais dans lequel la jeune femme n'était qu'un joli accessoire, une rose parmi les roses. Comme une chambre d'écho, le jardin répercute la défiguration d'Angéline, convoquant la nécessité d'une *tabula rasa* au moment où disparaît sa figure tutélaire. Dès lors, avec le royaume du Père en ruines et le visage ravagé de l'héroïne (lequel problématise la réminiscence de l'image paternelle), les conditions apparaissent propices à la recréation du monde. Comme le montre Katerine Gagnon, la défiguration peut devenir un acte d'affranchissement, qui ouvre la voie à un discours revendicateur : « La parole neuve dont le texte exhibe le difficile accouchement appartient ainsi à un sujet de révolte et de transgression, et rencontre son désir de “se recomposer” un corps qui ne serait plus structuré par l'Œdipe [...]»⁴³ ». Dans la première partie du roman, la jeune femme était réduite à sa ressemblance avec son père, ou encore renvoyée à la Vierge, à qui d'ailleurs elle est « vouée » depuis sa naissance et dont elle revêt les couleurs virginales, blanc et bleu – un autre héritage lourd à porter. Véhiculant un idéal de pureté et de chasteté dans le mariage, la représentation de la Vierge, récurrente dans le roman, se confond aussi dans l'image de Mina, alors que celle-ci attend l'heure de sa consécration au Seigneur.

La beauté refusée

Le personnage de Mina subit aussi, à l'instar d'Angéline, une métamorphose importante au cours du roman. Dépeinte comme une « jolie mondaine » (*AM* ; 128), jeune femme coquette entretenant un goût pour la parure, Mina débarque à Valriant avec de nombreuses malles de chiffons qui lui attireront la désapprobation et les taquineries de M. de Montbrun. Piquée au vif par les remarques du père d'Angéline, qui estime qu'elle possède « trop de liberté et pas assez de devoirs » (*AM* ; 29), et lassée des mondanités et des prétendants sans envergure, elle se tourne au final vers Dieu et entre au couvent. Une conversion morale et religieuse qui s'accompagne également d'une transformation physique : Angéline déplore avec émotion que la « superbe chevelure [de Mina tombe] sous le ciseau monastique », et que son « charmant visage » (*AM* ; 103-

commise [...] » (Madeleine Gagnon, « *Angéline de Montbrun* : le mensonge historique et la subversion de la métaphore blanche », dans *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, *op. cit.*, p. 36-37.

⁴³ Katerine Gagnon, *Faire chanter la langue. Approches de la défiguration dans l'œuvre de Pierre Guyotat*, Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2014, p. 25.

104) soit désormais engoncé par une guimpe de toile blanche et un voile noir. Il s'agit d'une autre forme d'altération physique, qui ne prive pas à proprement parler Mina de sa beauté, mais relègue celle-ci au second rang. La cérémonie de profession religieuse s'assimile alors à un mariage : coiffée d'un scapulaire que le texte compare à une « toilette de mariée », Mina vit ses « noces sacrées » avec « Celui qu'elle a choisi » (*AM* ; 93), c'est-à-dire Dieu. Mina, d'abord associée à une « fille d'Ève » finit par se confondre avec l'image de la Vierge, du moins aux yeux d'Angéline : « ce n'est pas l'image de la Mina d'autrefois qui domine dans mes pensées ; c'est celle de la vierge qui dort là-bas sous la garde des anges, en attendant l'heure de sa consécration au Seigneur. » (*AM* ; 92) Si Mina se dépouille de sa vanité, troquant les salles de bal pour les couloirs du couvent, Angéline, une fois sa beauté détruite, y paraît plus que jamais sensible :

Quand j'avais la beauté, je m'en occupais très peu. L'éloignement du monde, l'éducation virile que j'avais reçue, m'avaient préservée de la vanité.

[...]

Mais si fragile, si passagère qu'elle soit, la beauté n'est-elle pas un grand don ?

(*AdM* ; 127)

Angéline se retire dans la solitude, pour s'abandonner à la douleur d'avoir perdu son père mais aussi pour cacher au monde la vue de son visage, limitant ses contacts avec autrui car elle ne peut supporter la compassion et la pitié qui lui font « si douloureusement sentir le malheur d'avoir perdu [sa] beauté ! » (*AM* ; 83). Néanmoins, cet enlaidissement qui la plonge dans un désespoir profond, pétri par l'horrible sentiment « de se savoir repoussante, de n'avoir plus rien à attendre de la vie » (*AM* ; 82), permet à Angéline d'envisager une existence qui n'est pas dictée par l'autorité des hommes, où elle passerait de fille à épouse sans réel pouvoir sur sa destinée. Délivrée de son rôle initial d'objet d'échange pour les protagonistes masculins, elle peut désormais vivre selon ses propres termes et exprimer sa pensée intime en accédant à l'écriture.

En abîmant la trop grande beauté de la jeune femme, l'épreuve de la défiguration la libère donc d'une représentation essentiellement forgée par son entourage et lui assure enfin le contrôle de sa propre image grâce à l'écriture. Le roman dévoile un monde dominé par l'autorité masculine, où la beauté fonde la valeur des femmes et leur assigne un rôle dont elles ne peuvent s'extraire, sinon en l'abdiquant (comme Mina le fait) ou en s'en voyant privée. Cette problématique – la beauté comme piège ou entrave – informe tout le roman, au point où la défiguration d'Angéline, paraît inévitable lorsqu'on considère tous les signes qui l'annoncent. L'infortune est ainsi déjà prophétisée lors d'une promenade à cheval, où la monture d'Angéline s'emballe et passe près de la

projeter sur les cailloux. Angéline, fort secouée, est conduite chez une famille de paysans qui aident la jeune femme à se remettre de ses émois :

[...] Vous l'avez paré belle, répétait sans cesse la digne femme, si vous étiez tombée sur les cailloux, vous étiez morte.

– Oui, défigurée pour la vie, ajoutait la jeune fille, qui avait l'air de trouver cela beaucoup plus terrible.

[...]

Ma toilette finie, elle me présenta un petit miroir, et me demanda naïvement si je n'étais pas heureuse d'être si belle – si j'aurais pu supporter le malheur d'être défigurée. (*AM* ; 120)

Cet exposé sur la fragilité de la beauté, qui fait écho aux lamentations des personnages devant le jardin dépérissant, revient sous maintes formes dans le roman, et est aussi abordée par Angéline dans son journal intime : « Mon père disait qu'aimer une personne pour son extérieur, c'est comme aimer un livre pour sa reliure. Lorsqu'il y avait quelque mort dans le voisinage : "Viens, me disait-il, viens voir ce qu'on aime, quand on aime son corps !" » (*AM* ; 127) Mina avait déjà mis en garde son frère trop hypnotisé par l'éclatante beauté de sa fiancée pour apprécier son âme à sa juste valeur, et Angéline, pressentant étrangement le retournement du fiancé, avait aussi prié Maurice d'assurer son amour sur des bases plus solides : « aimez-moi en Dieu et pour Dieu afin que votre cœur ne se refroidisse jamais. » (*AM* ; 73). Le roman invite donc à un questionnement sur la valeur de la beauté, réflexion qui s'engage à partir d'Angéline mais se nourrit aussi des cas de deux autres protagonistes féminins, Mina Darville et Véronique Désileux. La perte de beauté du personnage principal se mire dans le sort tragique de cette dernière, orpheline affligée d'une grande laideur et dont M. de Montbrun fut le bienfaiteur, s'acquittant des lourdes dettes qui l'auraient empêchée de garder son logis. Désignée dans le roman comme « la pauvre disgraciée », Véronique Désileux partage avec Angéline un destin taillé dans la réclusion et l'amertume en raison d'un visage repoussant. Sa laideur, comme celle de l'héroïne, n'est jamais décrite avec précision, bien qu'elle soit donnée comme suffisamment importante pour inspirer « une répulsion bien grande » (*AM* ; 221). Or Véronique Désileux, contrairement à Angéline, n'a jamais été choyée par la nature, et se range elle-même parmi « ceux qui n'ont jamais été aimés [...] les êtres disgraciés » (*AM* ; 222). Cette corrélation⁴⁴ est reprise par Angéline elle-même, persuadée que sa laideur l'empêchera à

⁴⁴ Claudine Sagaert, dans son ouvrage *Histoire de la laideur féminine*, montre que l'association entre laideur et célibat se retrouve abondamment dans la littérature du XIX^e siècle, alors que le personnage de la vieille fille est souvent dénué de charmes, coupable de sa laideur comme de n'avoir pas trouvé mari. La célibataire qui décide de le demeurer reçoit un traitement similaire, soupçonnée de mettre en danger l'équilibre social en refusant de se soumettre au rôle attendu.

jamais de connaître l'amour : « Il n'a pu m'aimer défigurée, et quel homme l'eût fait ? » (*AM* ; 21). Véronique Désileux confie avoir souvent fait les frais de ces préjugés et « vécu sans amitié, sans amour » (*AM* ; 224). De fait, ce consensus – impossible d'aimer une femme laide – est si bien intégré par les personnages féminins que nulle ne songe à le remettre en question, acceptant la laideur comme une tare insurmontable et la solitude comme seule voie possible. Le retrait du monde, d'ailleurs, forme le point d'attache de l'existence des trois femmes du roman, qui traversent toutes, à divers degrés, l'épreuve de la laideur ou du déclin de la beauté.

En outre, déchirant le voile des apparences, la défiguration enseigne à la jeune femme une grave vérité : « Âme très haute, elle n'avait point compris combien la perte de sa beauté l'exposait à être moins aimée. » (*AM* ; 80) En dévoilant au grand jour la fragilité des sentiments de son fiancé, l'enlaidissement d'Angéline change radicalement sa perception du monde : « N'aimait-il donc en moi que ma beauté ? Ah ! ce cruel étonnement de l'âme. Cela m'est resté au fond du cœur comme une souffrance aiguë, intolérable. » (*AM* ; 114) Ce faisant, la défiguration d'Angéline devient le lieu d'une double perte – perte des illusions quant à l'amour et la fidélité du cœur des hommes ; et perte de l'image paternelle dont le visage d'Angéline ne porte plus l'empreinte, une ressemblance qui n'existe plus qu'à l'état théorique, figée dans leurs portraits respectifs. Mais une perte néanmoins nécessaire, sans laquelle Angéline ne serait jamais devenue un personnage au sens fort du terme. La défiguration est ici la condition même de l'avènement du personnage.

* * *

C'est dans la perte de sa beauté, garante de l'amour et de l'admiration éperdue du fiancé et promesse de l'union qui la comblerait en tant qu'épouse et mère, que l'héroïne peut finalement gagner un statut autre que celui prescrit pour son sexe. Le visage dévasté, vêtue de noir dans la poursuite de son deuil éternel, renonçant à prendre le voile faute d'en sentir fermement l'inclination, Angéline ne mène rien de moins que sa propre révolution, fait rare pour la littérature canadienne-française de cette époque. Par son lyrisme et son épanchement sur les humeurs chagrines de l'héroïne, l'œuvre de Conan tranche encore par rapport aux textes de la même

Voir Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, Paris, Imago, 2015 (surtout le deuxième chapitre « Trois formes du refus, trois formes de laideur »). Cette question sera abordée plus en détails dans le chapitre suivant « Le problème du laideron ».

période⁴⁵, de facture plus sobre : « La structure fragmentée du roman⁴⁶, avec son utilisation de la forme épistolaire et du journal intime, rompt dramatiquement avec la narration omnisciente des autres romans de l'époque, et communique de façon voilée un contenu également subversif⁴⁷. » De fait, le texte se montre « [é]trangement moderne dans son hésitation⁴⁸ », repoussant tour à tour le mariage et l'engagement religieux sans parvenir toutefois à assumer de plain-pied sa prise de position :

Plein de contradictions, il semble s'approcher infiniment de ce qu'il veut dire, comme si ce dire était interdit, inavouable. Chaque phrase de rébellion étant suivie d'un désaveu couché dans la rhétorique pieuse de l'époque, le roman est loin de la linéarité du roman traditionnel⁴⁹.

Cette révolte, certes timide, est engagée à un double niveau : l'enlaidissement d'Angéline l'affranchit du rôle banal d'épouse auquel l'auraient cantonnée les mœurs de l'époque, et la laideur annonce aussi la radicale nouveauté du roman par rapport à ce qui se faisait à ce moment. Tout se passe comme si la narration prenait acte de la blessure identitaire d'Angéline, de l'éclatement de son être construit d'abord par les perceptions de ses proches, puis intégrait la fragmentation au cœur même du récit, à travers le mouvement d'une âme brisée qui cherche à recoller les morceaux d'elle-même, à réaliser elle-même son portrait. Ces carnets portent d'ailleurs bien leur nom de « feuilles détachées », puisqu'ils montrent moins de cohésion encore que l'échange épistolaire de la première partie ; malgré leur forme fragmentaire, les lettres contribuaient tout de même à la progression du récit. Les entrées du journal d'Angéline sont parfois très courtes – un paragraphe ou quelques lignes tout au plus – et recueillent davantage des impressions et des souvenirs, consignés au quotidien, que des événements cheminant vers une issue salutaire. À partir du moment où l'idylle des deux amoureux paraît au-delà de tout secours, et où le futur d'Angéline se veut à la fois anéanti et ouvert à tous les possibles, l'auteure privilégie un mode narratif qui se nourrit d'interrogations d'ordre spirituel, appelées, par nature, à demeurer inachevées. Il ne s'agit dès lors plus de résoudre le conflit, d'obtenir réparation pour les souffrances endurées en cernant un horizon d'espoir : la jeune femme est déterminée à vivre pleinement « cette heure de déchirement » (*AM* ; 211), à

⁴⁵ Michel Biron, François Dumont, Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, *op. cit.*, p. 147.

⁴⁶ Cette structure particulière et l'effet de fragmentation qui en découle ne sont pas étrangers à la publication initiale du roman en feuilleton dans le journal *La revue canadienne* en 1881 et 1882. Selon Nicole Bourbonnais, le roman « reçoit un accueil populaire suffisant pour que Laure Conan songe à le publier en volume. Une première édition paraît en 1884 qui lui mérite des articles élogieux dans des journaux et revues de l'époque. » (Laure Conan, *Angéline de Montbrun*, éd. critique par Nicole Bourbonnais, *op. cit.*, p. 8)

⁴⁷ Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père*, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁹ *Ibid.*

s'abîmer dans la tristesse et les souvenirs plutôt que de chercher à réintégrer le monde. L'œuvre, de fait, écarte tour à tour les solutions proposées, se dépouillant progressivement de tous les éléments qui pouvaient encore l'attacher au romanesque, pour s'aligner davantage sur le modèle des confessions.

Angéline de Montbrun s'offre à cet égard comme une œuvre *défigurée*, exploitant dans la forme romanesque même le pouvoir de déformation qui préside au destin d'Angéline. Renoncer à la beauté, à la poursuite d'une idylle vécue dans un paysage enchanteur et rassurant, devient alors une façon de se distancier de certains impératifs narratifs et esthétiques qui pesaient alors sur les écrivains. À preuve, certains thèmes fondateurs du roman de l'époque – glorification de la nature et apologie de la vie rurale vécue dans un paradis terrestre qui s'oppose en tous points au monde urbain, infatué et superficiel ; promotion des valeurs familiales de respect et de soumission envers la figure paternelle ; amour chaste et pur des futurs époux toujours tournés vers Dieu – seront au final abandonnés pour faire place à l'isolement mortifère de la jeune femme, où les figures du père et de l'époux se mêlent dans une languissante plainte sur l'amour perdu⁵⁰. Si le premier roman de Laure Conan, « ne ressemble à rien de ce qui s'était écrit auparavant au Canada⁵¹ », il ouvrira également la porte à une série de personnages féminins affligés de laideur qui essaieront dans les œuvres littéraires du XX^e siècle.

***La Scouine* d'Albert Laberge : sous le signe de la fatalité**

Au début du XX^e siècle, Albert Laberge rédige *La Scouine*, un roman composé de scènes de la vie d'une communauté de paysans cruels, égoïstes et grossiers, que l'histoire littéraire retiendra comme exemplaire du courant de l'« anti-terroir ». Laberge publie déjà des parties de son roman dans des journaux et des revues, mais c'est le choc créé par la parution, en 1909, du chapitre « Les foins » dans *La Semaine* qui scelle le sort réservé à l'œuvre à cette époque. Mgr Paul Bruchési réagit violemment à la publication de cet extrait licencieux, qui présente une scène de masturbation, en dénonçant le quotidien qui le fait paraître :

Un *conte*, annoncé et recommandé dans le sommaire du journal, outrage indignement les mœurs. C'est de l'ignoble pornographie, et nous nous demandons ce que l'on se propose en mettant des

⁵⁰ Madeleine Gagnon parle à ce sujet d'un « oedipe limpide ». Voir « *Angéline de Montbrun* : le mensonge historique et la subversion de la métaphore blanche », dans *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, op. cit., p. 39.

⁵¹ Gilles Marcotte, *Une littérature qui se fait*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994 [1962], p. 16.

élucubrations de ce genre sous les yeux des lecteurs. C'en est trop : il faut couper le mal dans sa racine.

Fidèle aux prescriptions du Saint-Siège, en vertu des lois de l'Index, et de notre autorité épiscopale, nous interdisons à tous les catholiques de notre diocèse de collaborer au journal *La Semaine*, de le vendre, de le lire et de le garder en leur possession⁵².

Le mot « *conte* », en italique dans la version originale, affiche bien le mépris de l'archevêque de Montréal déconcerté par la nature du texte de Laberge, en profonde rupture esthétique et morale avec la tradition familiale et villageoise du conte. Après cette mise à l'Index, Laberge se retire de la scène littéraire pour ne pas mettre en danger son emploi de journaliste sportif à *La Presse* (rappelons que Rodolphe Girard avait été congédié pour des motifs similaires après la parution de son roman *Marie Calumet* en 1904). Certes, le scandale fait vendre, Laberge le sait – « Si j'avais eu un tant soit peu l'amour de l'argent, j'aurais exploité la réclame de pornographe que m'avait faite le journal de l'archevêque⁵³ » –, mais cette censure épiscopale le décourage cependant de publier davantage à visage découvert. Il n'arrête pas pour autant de faire paraître des nouvelles sous pseudonyme ni de poursuivre son roman, qu'il achèvera en 1918 et distribuera à ses proches sous la forme d'une édition privée tirée à soixante exemplaires. L'œuvre, destinée à un cercle fermé, ne crée pas davantage de remous et survit dans un état de clandestinité jusqu'à sa réimpression en 1968. L'écrivain est mis au rancart durant de nombreuses années, sans que le temps ne parvienne à décoller l'étiquette que lui a valu la condamnation initiale du clergé. En 1931, Germain Beaulieu affirme s'être enquis d'Albert Laberge auprès de ses contacts, ignorant tout de l'écrivain, et avoir obtenu en retour la remarque suivante : « L'abbé Camille Roy me répondit simplement sur une carte postale : "le père de la pornographie au Canada⁵⁴" »

Le naturalisme radical qu'impose *La Scouïne*, sans être doctrinaire, fait tache dans le roman canadien-français du début du XX^e siècle qui expose en général les paysages agricoles sous une lunette plus favorable. Affirmant que Laberge a réalisé ce roman à partir de ses souvenirs d'enfance, dans le but d'embrasser le réel tel qu'il le concevait lui-même, Jacques Brunet soutient que le roman «[m]algré ses défauts, [...] est remarquable d'originalité⁵⁵ » :

[...] originalité du thème, car personne avant Laberge n'avait osé, au Canada, dire tant de mal de la terre et de la vie des paysans ; originalité de la structure aussi, qui aboutit à une forme de roman complètement neuve. Cette qualité, et surtout l'acuité de l'observation compensent

⁵² Mgr Paul Bruchési, « Interdiction de *La Semaine* », *La Vérité*, 7 août 1909, p. 27.

⁵³ Gérard Bessette, « Mon premier livre », *Anthologie d'Albert Laberge*, Ottawa, Cercle du livre de France, 1962, p. 274.

⁵⁴ Germain Beaulieu, *Nos immortels*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1931, p. 115-116.

⁵⁵ Jacques Brunet, *Albert Laberge : sa vie, son œuvre*, Ottawa, Éditions de l'université d'Ottawa, 1969, p. 43.

en bonne partie les préjugés de l'auteur et sa conception étriquée de la vie⁵⁶.

L'œuvre est donc en quelque sorte « sauvée » par sa volonté de coller à la réalité qu'elle décrit, et c'est « par la justesse de son coup d'œil que Laberge mérite de survivre⁵⁷ », termine Brunet. Gérard Tougas souligne aussi le rôle de pionnier joué par Laberge, attestant que l'importance de *La Scouine* est indiscutable comme « premier exemple d'un réalisme intégral, accordé à la rude existence de l'habitant⁵⁸ » mais admet également que l'œuvre de Laberge a le même défaut que le roman du XIX^e siècle, soit d'obéir à une mécanique, celle-ci ayant au moins l'audace d'être noire plutôt que rose. Bessette évoque quant à lui son agacement devant ce qu'il désigne comme un « noircissement systématique de la réalité », provoquant une impression d'invraisemblance, d'irréalité : « Même si chaque scène, prise isolément, est acceptable, l'ensemble présente un tel ramassis de brutes, de chiffres, de crétins ou d'ignorants, une telle collection de misères, de mesquineries et de malheurs qu'on reste sceptique une fois le livre terminé⁵⁹. » Le roman souffrirait selon lui « de la vileté constante des personnages, du sordide universel des descriptions⁶⁰ », hypothéquant sa vérité dans la surenchère. Bessette reproche à Laberge de n'avoir pas donné les causes économiques et sociales qui ont avili ses personnages et déchaîné leurs instincts. Ce serait de son aspect décousu que pâtirait ce roman « par nouvelles », pour employer une classification moderne, auquel il manque selon le critique une idéologie générale explicite, des tableaux collectifs, des retours en arrière qui assureraient l'unité de l'ensemble et, partant, sa plausibilité. Robert Richard reconnaît quant à lui chez Laberge la « pratique inédite d'un naturalisme paroxystique ou réalisme baroque. Les personnages n'y sont jamais que laids. Ils sont trop laids, trop répugnants, trop hideux pour qu'on puisse y croire. C'est cela, le baroque, qui est d'ambitionner sur le pain béni. *La Scouine* ne fait pas tout bêtement dans le réalisme, elle le met en abyme⁶¹. » À l'inverse, dans la mise en valeur du parler populaire canadien-français, le projet naturaliste de Laberge est validé, même si la contamination des discours à l'intérieur de la voix narrative fut longtemps perçue comme un impair stylistique.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁸ Gérard Tougas, *Histoire de la littérature canadienne-française*, Paris, 1960, p. 156-157.

⁵⁹ Gérard Bessette, « Préface », *Anthologie d'Albert Laberge*, Ottawa, Cercle du livre de France, 1962, p. XI.

⁶⁰ *Ibid.*, p. X.

⁶¹ Robert Richard, « Scouiner la littérature nationale pour lire Aquin », *op. cit.*, p. 73.

Le « mal-écrire » d'Albert Laberge

Dans son mémoire de maîtrise, intitulé « Écrire la parlure canadienne-française : la langue oralisée dans l'œuvre d'Albert Laberge », Caroline Loranger s'est déjà livré à une étude exhaustive du prétendu « mauvais style » de l'écrivain, qu'elle reconnaît « comme l'un des premiers écrivains québécois de l'oralité⁶² ». Notre analyse s'appuie en bonne partie sur son travail exemplaire dans la dissection du débat critique entourant la langue de Laberge, qui aide à comprendre comment le reproche de « mal-écrire » adressé à l'écrivain rend compte d'un changement de sensibilité touchant la laideur de *La Scouine*. La réédition des écrits d'Albert Laberge en 1968 par Gérard Bessette ne provoque pas de commotion semblable à celle suscitée par l'extrait paru cinquante ans plus tôt. L'obscénité et la répugnance étalées dans le roman ne froissent guère et plusieurs feront l'éloge de Laberge en tant que « fin lettré, écrivain courageux [...] précurseur de notre roman actuel⁶³ ». En effet, les textes de Laberge traitent sans faux-fuyants des sujets les plus vils, dépeignant cruautés, bassesses et abus de toutes sortes, des textes soutenus par une langue oralisée débordant par moments les limites des dialogues, qui sont retranscrits quant à eux de manière presque phonétique. Une esthétique radicale pour l'époque, à laquelle l'écrivain peut précisément donner corps en renonçant à passer par l'intermédiaire d'un éditeur ou à se soumettre au jugement de la critique littéraire. Le choix de se retirer du circuit littéraire lui octroie ainsi une grande liberté créatrice, palpable à travers ses textes dans lesquels il s'autorise de nombreuses expériences formelles et stylistiques, comme l'indique Loranger :

Si l'utilisation d'une langue proche de la langue parlée est une pratique relativement courante chez les écrivains canadiens-français contemporains de Laberge, ce dernier va plus loin dans la création d'une langue écrite oralisée qui est à la fois le miroir de certains usages des habitants canadiens-français et une création en soi, avec ses propres règles. Quant à l'introduction de la langue oralisée dans la narration, il s'agit d'une pratique stylistique absolument impensable en 1918, date de parution de *La Scouine*⁶⁴.

Si la critique contemporaine est à même de consacrer le statut novateur de son écriture du point de vue de la langue, ce n'est pas à ce titre qu'elle est reconnue lorsque son œuvre est réhabilitée, à la fin des années 1960, alors que plusieurs lui reprochent son manque de style. La question de la

⁶² Caroline Loranger, « Écrire la parlure canadienne-française : la langue oralisée dans l'œuvre d'Albert Laberge », mémoire de maîtrise, Université McGill, 2013, p. 8.

⁶³ Claude-Henri Grignon, « Nos romans, notre théâtre ? Ni blancs, ni noirs », p. 19.

⁶⁴ Caroline Loranger, « Écrire la parlure canadienne-française : la langue oralisée dans l'œuvre d'Albert Laberge », *op. cit.*, p. 4.

laideur et du portrait sordide de la vie fermière ne choque plus les commentateurs, mais le traitement de la langue dérange profondément ceux qui s’y frottent. Alléguant que Laberge constitue « notre plus grand nouvelliste, le seul qui atteigne parfois à la puissance d’un Maupassant, d’un Zola⁶⁵ », Gérard Bessette n’accorde pourtant pas grand crédit à *La Scouine* et demeure son critique le plus sévère. Tout en attestant la valeur des écrits de Laberge, il demeure ambivalent par rapport à son style « ni très léché, ni très élégant, ni très pittoresque », plaidant qu’on « pourrait relever ici et là certaines redondances, ou certaines répétitions syntaxiques maladroit⁶⁶. » Invitant son lecteur à considérer l’ensemble « et non les détails » d’une œuvre dont le style « [e]xaminé à la loupe [...] est en général honnête, sans plus⁶⁷ », Bessette admet de façon voilée que son biais est probablement le fruit d’un complexe canadien-français :

On ne peut, au Canada français, terminer une étude littéraire sans parler de style, de langue, ces deux fixations de la plupart de nos critiques. Les critiques étrangers, qui ne souffrent pas des mêmes complexes d’infériorité, soulignent au besoin certaines impropriétés de termes, certains solécismes, certaines lourdeurs de style, mais ensuite ils poursuivent leur analyse sans limiter leur jugement à ces deux aspects très souvent secondaires.

[...] Bien sûr, le niveau de nos œuvres romanesques n’est pas encore généralement très élevé. Il est donc compréhensible qu’on y relève des faiblesses de style et de langue et qu’on s’imagine tenir là la cause essentielle de leur médiocrité⁶⁸.

Bessette se donne le droit de modifier certains canadianismes dans les textes sélectionnés, légitimant son intervention en assurant n’avoir châtié que les termes qui « [lui] ont paru inacceptables, "choquants"⁶⁹ ». Loranger remarque toutefois que toutes les substitutions opérées concernent uniquement la narration et non les dialogues qui, bien que rédigés dans un français très oralisé, sont épargnés par le stylo correcteur de Bessette⁷⁰. Dans la biographie qu’il consacre à Albert Laberge, Jacques Brunet dédie un chapitre complet aux moyens d’expressions de l’écrivain, dans lequel il relève « un grand nombre d’incorrections linguistiques et de grossières erreurs de style⁷¹. » Les fautes d’accord y sont fréquentes, les canadianismes foisonnent et les erreurs de syntaxe sont légion, assure-t-il, dédaignant particulièrement les enfilades de synonymes, entassés « tout à fait

⁶⁵ Gérard Bessette, « Préface », *Anthologie d’Albert Laberge*, *op. cit.*, p. VII.

⁶⁶ *Ibid.*, p. XXVIII

⁶⁷ *Ibid.*, p. XXIX

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. XXXII.

⁷⁰ Caroline Loranger, « Écrire la parlure canadienne-française : la langue oralisée dans l’œuvre d’Albert Laberge », *op. cit.*, p. 5.

⁷¹ Jacques Brunet, *Albert Laberge : sa vie et son œuvre*, Ottawa, Éditions de l’université d’Ottawa, 1969, p. 101.

inutilement », un procédé labergien typique qui constitue aux dires de Brunet son pire défaut. Le tout lui laisse une impression générale de gaucherie et « un manque de maîtrise et de raffinement⁷². » Encore une fois, ce n'est pas « l'effort délibéré pour adapter le ton au personnage⁷³ » qui pose problème, mais la grammaire rebelle et les libertés stylistiques prises par l'auteur de *La Scouine*. Le langage populaire réussit mieux à Laberge que le style recherché, suggère Brunet, parce qu'il s'agit d'un matériau qui lui est parfaitement naturel et donc plus adapté que la langue littéraire, hors de portée⁷⁴ : « Incorrections, grossières négligences, délayage presque systématique, manque général de goût, voilà vraiment trop de défauts graves⁷⁵. » Un verdict sévère, qui relègue sans appel les choix stylistiques de l'auteur à des infractions au « goût », un grief pour le moins arbitraire qui survient à une époque où le joulal s'apprête à être revendiqué par une nouvelle génération d'écrivains. En effet, le travail sur la langue opéré par Laberge n'est pas mis en parallèle avec les audaces formelles et tentatives joulalisantes des écrivains partipristes (qui enlaidissent « volontairement » la langue), comme si les commentateurs estimaient que ses incartades par rapport au français normatif étaient purement le fruit d'une mauvaise maîtrise du code linguistique, excluant la possibilité qu'elles puissent avoir été délibérées.

Paul Wyczynski, qui signe une édition critique de *La Scouine* en 1986, consacre cette œuvre de Laberge comme « le premier roman naturaliste québécois⁷⁶ », et note que si l'écrivain « n'épouse pas un débit impeccablement branché sur le registre du français universel [...] [c'est qu'il] veut rester plutôt un narrateur simple, très proche du milieu dont il parle⁷⁷ ». Ce commentaire ne désavoue pas d'emblée l'hybridité de la voix narrative et laisse plutôt entendre que l'effet obtenu est délibéré. Nous croyons de même que cette distorsion de la langue normative, incorporant plus d'un registre, opère à des fins esthétiques, afin d'atteindre à un effet de réel et de vérité. Conséquemment, ce mal-écrire a partie liée avec la laideur : ce n'est pas faute de maîtriser le code linguistique mais plutôt par esprit de défiance ou désir de revendiquer l'écart entre le français parlé et la norme écrite qu'un auteur se mutine contre le bon usage. *La Scouine* inaugure cette pratique, qui revêt une dimension d'autant plus significative que la laideur dépeinte dans l'œuvre répond à cette défaite de la langue normative. Dans ce roman assemblé par tableaux révélant tout le côté

⁷² *Ibid.*, p. 107.

⁷³ *Ibid.*, p. 110.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 111.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 114.

⁷⁶ Paul Wyczynski, « Introduction », dans Albert Laberge, *La Scouine, Édition critique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1986, p. 47.

⁷⁷ *Ibid.*

sordide et miséreux de la vie rurale, où l'intrigue est superflue, presque inexistante, le seul fil conducteur demeure peut-être cette difficulté des personnages à communiquer, à exprimer leurs pensées, au travers d'une lutte quotidienne contre la terre, qui enlève plus qu'elle ne donne.

Un goût pour le scandale

Gabrielle Pascal et Caroline Loranger ont toutes deux relevé la présence marquée du silence dans la séquence inaugurale de *La Scouine*, un silence qui s'installe de façon ostensible entre les protagonistes tout au long du récit, qui se montrent souvent récalcitrants à communiquer⁷⁸ : « Un grand silence régnait, ce silence triste et froid qui suit les journées de dur labeur » (*Sc* ; 9). Dans l'incipit, le « sonore glouglou » (*Sc* ; 9) que produit Urgèle Deschamps buvant à longs traits une terrine de lait est le premier bruit qui se fait entendre, précédant de loin l'irruption de la parole, qui survient, motivée par une nécessité de premier ordre, alors que Mâço fait part à son mari de l'imminence de son accouchement : « - Mon vieux, j'cré ben que j'vas être malade » (*Sc* ; 10). Autrement, le silence est rompu seulement par le fracas des instruments de cuisine et les bruits de mastication des convives – « les autres lapaient rapidement, et les cuillers frappèrent bientôt bruyamment le fond des assiettes vides » (*Sc* ; 11) – ou encore par une rumeur provenant du dehors, « un bruit de ferrailles et de sabots sur la route dure comme la pierre » (*Sc* ; 11). Les bruits des animaux et des objets, les borborygmes et autres sons digestifs saturent l'espace sonore du roman, déserté par la parole humaine.

Limités aux bruits de leur corps, les personnages sont ramenés à un état d'animalité, celui précédant la civilisation et, par conséquent, la parole. La terre est associée à un cruel manque de culture et d'éducation, à la difficulté profonde et incurable de s'exprimer correctement, puisque cela n'est pas essentiel à la communication. Les personnages se complaisent dans cet état de silence et ne cherchent pas à développer leur langage davantage, comme la Scouine et son frère Charlot, qui réussissent à se comprendre en échangeant un minimum de sentences intelligibles : « N'ayant rien à dire, Charlot et la Scouine faisaient des milles en silence. Parfois, l'un d'eux jetait une remarque à laquelle l'autre répondait d'un mot ou d'un signe de tête. » (*Sc* ; 78) Tout le récit de *La Scouine*, jusqu'au surnom que reçoit le personnage de Paulima, sonde les couches primitives du langage : « À l'école, à cause de l'odeur qu'elle répandait, ses camarades avaient donné à Paulima

⁷⁸ Gabrielle Pascal, *Le défi d'Albert Laberge*, Montréal, Éditions Aquila, coll. « Figures du Québec », 1976, p. 43.

le surnom de Scouine, mot sans signification aucune, interjection vague qui nous ramène aux origines premières du langage. » (*Sc* ; 27) Cette primitivité du langage est associée dans le roman à un manque d'éducation.

À ce sujet est fréquemment évoqué le chapitre VIII de *La Scouine*, exposant le refus d'apprentissage catégorique de la fillette, qui découvre ce que la nouvelle institutrice projette d'enseigner à sa classe : « La Scouine apprit avec terreur qu'elle devrait étudier la grammaire et l'histoire du Canada. De plus, elle aurait à lire dans le Devoir du Chrétien et dans le psautier. Non bien sûr, qu'elle n'apprendrait pas tout ça. Jamais de la vie. » (*Sc* ; 29) Lorsque la maîtresse demande à la petite Paulima de retenir une règle de grammaire afin d'être en mesure de la réciter, astucieuse, celle-ci arrache des pages de son manuel pour faire disparaître toute trace de la leçon en question. Les marques du refus obstiné de l'enfant à s'exprimer se multiplient : interrogée sur le devoir donné la veille, elle « n'ouvrit pas la bouche » (*Sc* ; 30) ; puis, lorsque la maîtresse répète la question, la Scouine « resta muette » (*Sc* ; 30) et, à la troisième demande, elle « n'articula pas une parole » (*Sc* ; 30). La fillette est résolue à ne pas apprendre par cœur toute cette fastidieuse matière, qui ne fait pour elle l'objet d'aucune nécessité, et se refuse toute simplement à parler. Or l'insolence de l'enfant menace de gagner le reste de la classe, et la maîtresse décide de sévir par une punition corporelle. La Scouine, sous la menace des coups, « se mit à crier et à gémir comme si on l'eut martyrisée. » (*Sc* ; 32) Sortant enfin de son mutisme, elle « s'enfuit en faisant entendre des lamentations terrifiantes » (*Sc* ; 32). La « plainte aiguë » qu'elle émet suffit à convaincre sa mère que l'institutrice a été trop rude, et cette dernière ne tarde pas à être destituée sous la pression parentale. Ici comme ailleurs, c'est le langage du corps qui prime sur l'expression de la parole. La Scouine se condamne elle-même à l'ignorance, mais est-ce un manque bien grave dans le monde où elle évolue ? Comme le souligne Caroline Loranger :

Cet épisode de la vie de la Scouine est symptomatique du refus systématique de la langue normative chez les personnages labergiens. Lorsque Paulima affirme que la règle « n'est pas dans [s]on livre », elle signifie en fait que la règle ne fait pas partie de son idiolecte et qu'elle refuse bien de l'y intégrer. En arrachant les pages de sa grammaire, la Scouine crée en fait un nouveau code grammatical, plein de trous, dont les lois perdent alors tout sens. Cet épisode de *La Scouine* reflète bien le fonctionnement des dialogues dans le roman : lorsque les personnages sentent l'impératif de parler, leur langue fonctionne selon un code qui leur est propre et qui s'éloigne de la langue normative⁷⁹.

⁷⁹ Caroline Loranger, « Écrire la parlure canadienne-française : la langue oralisée dans l'œuvre d'Albert Laberge », *op. cit.*, p. 37.

C'est le triomphe de la ruse sur le travail et l'étude : la maîtrise du langage apparaît moins importante ou utile aux yeux de la Scouine que le mensonge et la manigance. Dès sa plus tendre enfance, la Scouine entretient par ailleurs un fort penchant pour la délation, ce qui explique aussi pourquoi elle n'est pas du tout appréciée par ses camarades de classe. La jeune fille réalise très tôt le pouvoir du langage pour dénoncer ses compagnons de classe, pour se rendre intéressante en racontant des ragots, pour se sortir de situations déplaisantes en mentant. Si elle aime particulièrement alimenter le curé ou le vicaire en histoires « qu'elle grossissait et aggravait invariablement » (*Sc* ; 115), se délectant des scandales qui éclatent dans la paroisse, la Scouine cumule aussi les ragots de façon à entrer en communication avec autrui : « Le reste du temps, elle regardait passer les rares voitures qui s'apercevaient sur la route, inventait des prétextes pour aller chez les voisins, répandait des commérages, des cancons. Elle colportait d'une place à l'autre, ce qu'elle avait vu et ce qu'elle avait imaginé » (*Sc* ; 114). Certes, le potinage demeure une manière sûre de « voisiner », de s'assurer l'écoute de ses interlocuteurs, mais la jeune fille semble parfois peiner à décoder les sous-entendus et les subtilités du langage, à saisir le second degré : « Stupéfaite, la Scouine resta un moment immobile, inquiète, comme si elle avait mal entendu ou mal compris la menace enfermée dans ces paroles. » (*Sc* ; 117) Le langage se présente comme une arme à double tranchant : si Paulima parvient souvent à tirer son épingle du jeu en déformant la réalité, sa maîtrise partielle de la langue fait également en sorte qu'elle se fait berner à plusieurs reprises, incapable de capter les variations de ton ou les métaphores qui modulent le discours d'autrui. En résulte un brouillage constant entre vérité et mensonge : la parole, enrobée de sous-entendus ou carrément mensongère, est employée à mauvais escient et se destine souvent à médire, moucharder, ou abuser d'autrui.

Dans *La Scouine*, il n'y a ni joie ni réconfort à récolter de la vie en société : l'esprit de communauté est absent, ou au mieux illusoire, et les personnages sont dupés autant qu'ils dupent leurs semblables. Paulima berne un « quèteux » non-voyant en lui refilant un trente-sous en plomb en échange de quelques cents, sa ruse tenant entièrement à la conviction qu'elle met dans sa proposition et à la confiance aveugle du mendiant. À l'inverse, c'est elle qui fait les frais de l'escroquerie orchestrée par Thouin le coordonnier, un homme qui « parlait lentement, comme si chaque parole lui eût coûté un pénible effort » (*Sc* ; 110), et qui arnaque la jeune Paulima en lui soutirant deux poches de pommes de terre en paiement de bottines qu'il ne lui confectionnera jamais. Semaine après semaine, Thouin trouve une nouvelle excuse pour ne pas livrer les

chaussures à sa cliente : « C'est un sort, fit-il. J'attendais du cuir, je ne l'ai pas reçu. Ce sera pour la semaine prochaine sans faute. » (*Sc* ; 111) La jeune fille persiste malgré tout à croire en la bonne foi du savetier, ce que le récit montre en multipliant les verbes : « la Scouine revint », « la Scouine retourna », « la Scouine reparut » (*Sc* ; 111), mais elle n'est jamais que l'actrice muette de la tromperie dont elle est victime. La répétition de cette action – la Scouine se présente chez le marchand rusé qui l'éconduit chaque fois – ne manque pas d'indiquer au lecteur ce que la jeune fille mettra près d'un an à comprendre : « Le printemps arriva et les bottines n'étaient pas encore terminées – ou commencées. » (*Sc* ; 112) Le caractère itératif de la scène permet de rendre le côté redondant de la vie à la campagne, des mêmes gestes sans cesse renouvelés, de l'abus qui engendre l'abus, ce à quoi répond la phrase sur laquelle se termine le chapitre, juxtaposant deux expressions synonymiques : « Ce ne sera pas avec les bottines de Thouin, que la Scouine sera ensevelie, s'en ira en terre. » (*Sc* ; 112) Il s'agit du parfait non-événement – les bottines n'arrivent jamais – qui met en relief le véritable objet du récit : dans le monde de la Scouine rien ne change véritablement.

Ce n'est pas la première ni la dernière fois que la Scouine se fait avoir, échouant à détecter la fourberie, le mensonge enfoui dans la parole, bernée parce que le code lui échappe. Mais alors qu'elle n'hésite jamais d'ordinaire à dénoncer autrui lorsqu'elle se sent lésée, il survient au moment de sa puberté un événement particulier qui la plonge dans une grande honte et qu'elle se refuse pour cette raison à rapporter. Dans ce roman décousu dont elle est la tête d'affiche, la Scouine demeure une figure d'entre-deux, à l'évolution minimale, et dont l'allure même semble échapper aux configurations génériques⁸⁰ : « À seize ans, la Scouine était une grande fille, ou plutôt un grand garçon. Elle avait en effet la carrure, la taille, la figure, l'expression, les gestes, les manières et la voix d'un homme. À cette période de sa vie se rattachait une aventure dont elle ne parlait jamais. » (*Sc* ; 38) La mésaventure en question se produit lorsqu'elle croise le chemin d'un garçon de ferme et un jeune homme du canal en train de se raser, et qui saisissent l'occasion de l'insulter : « Farceur, l'étranger demanda à la Scouine si elle s'était déjà fait la barbe. Celle-ci répondit par un haussement de ses larges épaules, sur quoi, son interlocuteur ajouta que ce serait le bon temps, vu que les outils étaient prêts. » (*Sc* ; 38) Paulima prend d'abord l'affaire à la blague, mais les garçons s'emparent d'elle et entreprennent de lui couvrir le visage de mousse, malgré les cris qu'elle pousse : « Lâchez-

⁸⁰ Le narrateur ne précise pas si la sœur jumelle de la Scouine, Caroline, lui ressemble physiquement, mais elle est incontestablement la plus appréciée des bessones Deschamps. Caroline est l'enfant préférée de Mâço, qui lui donne la plus grosse part des cadeaux, et elle est courtisée par deux prétendants, Raclor et Tit Toine St-Onge, avec qui elle se marie à vingt ans. Garçon manqué, sa sœur Paulima ne suscite pas le même intérêt : « Jamais aucun parti ne s'était présenté pour la Scouine, et elle était maintenant une vieille fille. » (*S* ; 114)

moé !... lâchez-moé ! » (*Sc* ; 39) Ce sont là les seules paroles, répétées à trois reprises, qu'elle prononce durant tout le passage. Elle se débat vigoureusement et réussit à se dégager avant que les mécréants n'aient eu le temps de lui passer la lame. Pourtant, elle n'ose pas rapporter cet incident, qui constitue une attaque directe envers sa féminité, et c'est le narrateur, par le biais du discours indirect, qui se charge de faire connaître l'issue de l'histoire : « Toujours elle demeura muette sur cet incident, mais lorsqu'on parlait devant elle des gens du canal, elle soutenait que ce n'était qu'un tas de malappris et de polissons. » (*S* ; 39) La voix narrative reprend en apparence les propos de la Scouine, mais les formule dans un registre de langue plus soutenu que ce que l'on pourrait attendre de la part de la jeune fille.

Une épidémie de picote

Or il arrive inversement que le narrateur s'approprié les paroles des personnages, sans le signaler par des signes typographiques – guillemets ou italiques – identifiant et isolant les marques d'oralité. Dans son analyse du roman, Lise Gauvin signale à quel point le discours est « troué d'intrusions lexicales et d'expressions propres à la communauté linguistique représentée dans le récit⁸¹. » L'oralité intégrée par la narration se repère en outre par la présence d'un vocabulaire relevant du travail de la terre, un procédé qui se justifie naturellement en regard du sujet du roman (pensons à « tasserie » (*Sc* ; 75), sorte de remise où on tasse le blé en gerbe, ou à « brimbale » (*Sc* ; 92), une potence servant à la cuisson des aliments). Il s'agit pourtant, toujours selon Gauvin, d'une petite révolution à l'époque, opérée par la transgression des conventions littéraires et la codification langagière normalement associées au roman réaliste et naturaliste⁸², auxquelles Laberge s'associait pourtant fortement, menant chez lui à « une forme de création langagière aussi provocatrice que le sujet même de son récit⁸³. » Les constructions hybrides adoptées par la voix narrative créent un effet de plurilinguisme : le français standard et le français oralisé s'entremêlent sans différenciation, résultat d'un travail sur le style qui influence la dynamique du roman. Outre l'emploi disséminé de canadianismes et d'archaïsmes, l'introduction de la langue oralisée dans la narration de *La Scouine* se remarque à travers la structure syntaxique des phrases, qui basculent par moments vers le récit oralisé. Agrémentée de termes et de constructions relevant

⁸¹ Lise Gauvin, *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 66.

⁸² *Ibid.*, p. 67.

⁸³ *Ibid.*, p. 67.

davantage du registre oral, la voix narrative apparaît contaminée par le patois des personnages, contamination qui devient particulièrement évidente lorsque le narrateur fait alterner les niveaux de langue pour décrire une même réalité, refusant de prioriser un usage sur l'autre.

Le phénomène se produit notamment lorsqu'il est fait mention de la « picote », variante populaire en français québécois des termes « variole » ou « petite vérole⁸⁴ », une maladie qui revient de façon récurrente dans le roman et revêt de fait une importance insoupçonnée. Le mot est introduit dans la description du personnage de Baptiste Bougon dit le Coupeur, qui survient au début du chapitre I, avant même que le lecteur fasse connaissance avec la Scouine. Surnommé « le Coupeur » parce qu'il est en charge de castrer les animaux des entourages, Baptiste Bagon est un être d'une grande laideur, défiguré par une maladie contractée durant l'enfance :

L'homme de peine, très petit, était d'une laideur grandiose. Une tête énorme de mégacéphale surmontait un tronc très court, paraissait devoir l'écraser de son poids. Ce chef presque complètement dépourvu de cheveux, ressemblait à une aride butte de sable sur laquelle ne poussent que quelques brins d'herbe. La picotte avait outrageusement labouré ses traits et son teint était celui d'un homme souffrant de la jaunisse. Ajoutons qu'il était borgne. Sa bouche édentée ne laissait voir, lorsqu'il l'ouvrait, que quelques chicots gâtés et noirs comme des souches. (Sc ; 10)

Ici comme ailleurs, Laberge verse dans la surenchère, accumulant les détails en vue de convaincre de la laideur irrécupérable du personnage, notable dans le candide : « Ajoutons qu'il était borgne⁸⁵. » Le trait le plus marquant de son visage, toutefois, demeure les cicatrices que lui a laissées la « picotte », l'événement, nous le verrons, le plus décisif dans la vie de Bagon. Auteure d'une étude consacrée aux noms de quelques maladies contagieuses, Suzelle Blais confirme que dans la langue courante, au Québec, le nom « variole » donné à la petite vérole fut supplanté par *picote* ou *grosse picote*⁸⁶. Produit du verbe « picoter », soit « marquer de petits trous, de taches, de points », *picote* est attesté en français dès 1552 chez Rabelais qui lui donne le sens de « variole » conservé en français québécois. Relevé dans la plupart des régions de France, le mot figure dans son ouvrage *Le Quart Livre*, dans une énumération de maladies éruptives⁸⁷. Dans son *Dictionnaire*, Furetière écrit sous l'entrée vérole : « On dit la petite vérole et non pas la verette, ni la picote qui sont des mots de

⁸⁴ À ne pas confondre avec la « grande vérole », autre nom de la syphilis, qui n'a aucun lien avec la vérole.

⁸⁵ Dans les *Mystères de Montréal* d'Hector Berthelot, le personnage d'Ursule est également défiguré par cette maladie qui lui coûte la perte d'un œil, à l'instar de Bagon.

⁸⁶ Suzanne Blais, « Les mots de la langue courante en médecine : les noms de quelques maladies contagieuses », *Québec français*, numéro 133, printemps 2004, p. 102.

⁸⁷ « L'un y avoit la picote, l'autre le tac [probablement la gale], l'autre la verolle, l'autre la rougeolle, l'autre gros frondes [furoncles] ». François Rabelais, *Le Quart Livre des faits et diets héroïques du bon Pantagruel*, Paris, 1552 [réimpr. : Gallimard et Librairie générale française, Paris, 1967, p. 469].

province⁸⁸ ». Laberge emploie les deux orthographes attestées du terme (avec un ou deux « t ») sans préférence. Loin d'être anodin dans le portrait de Baptiste Bagon, le détail de cette infection informe directement le caractère du personnage, « homme de peine », destiné à accomplir des tâches ingrates ou pénibles :

Bagon se voyait tout jeune, condamné à faire des ouvrages trop durs pour son âge et ses forces. Mal nourri, mal vêtu, il était forcé de travailler quand même. Lorsqu'il avait eu la picote à deux ans, il avait passé deux mois avec la même chemise, sans personne pour s'occuper de lui, pour le soigner. La maladie lui avait coûté la perte d'un œil. S'il n'avait pas crevé alors, c'est que la mort évite les pauvres, les gueux, les mangeurs de misères...

Et toute sa vie s'était écoulée semblable, presque la même, toujours. C'était donc ici qu'il était né, qu'il avait commencé son existence de paria, jeté sa première plainte. Le sort lui avait été contraire, injuste, impitoyable ; son lot ne contenait que des peines.

Et lui, le déshérité, il était devenu le Coupeur, le châtreur des bêtes des champs. Et, de par son métier, il avait supprimé des milliers de vies possibles. (*Sc* ; 93-94)

La picote a imprimé sur le visage de Bagon les traces d'une enfance vécue dans la négligence et l'exploitation, d'un passé tissé de « mille misères » (*Sc* : 93), qui se prolonge encore dans le présent. Son existence est tout particulièrement frappée du sceau de l'injustice, puisque même la mort n'a pas voulu mettre un terme à ses souffrances : elle l'épargne, lui réservant d'autres plans, et le fait entrer à sa solde. Devenu un faucheur professionnel, Bagon fait de la mort son pain quotidien, la rançon de sa peine prorogée. Destiné à demeurer un paumé et paria toute sa vie, tant son sort et son visage semblent irrémédiablement frappés du sceau de la misère, ce personnage se donne comme illustration de la fatalité étalée partout dans le roman, une image qui se redouble aussi dans un autre passage où il est question de la même maladie.

Charlot, la Scouine et Bagon sillonnent un jour en carriole le rang des « Picotés », une « région de tourbe » où on « respirait une odeur âcre de roussi, de brûlé » (*Sc* ; 86), et qui sert vraisemblablement de zone de quarantaine : « Un silence et une tristesse sans nom planaient sur cette campagne. Tout attestait la pauvreté, une pauvreté affreuse dont on ne saurait se faire une idée. » (*Sc* ; 86). Les habitants de ce rang, ceux-là mêmes qui sont nommés « les Picotés », portent tous les stigmates de la maladie, désignée cette fois par son nom officiel :

Un homme à barbe inculte, la figure mangée par la petite vérole, fauchait, pieds nus, la maigre

⁸⁸ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, & les termes des sciences & des arts*, La Haye, Pierre Husson et autres, 1727 [réimp. : Georg Olms Verlag, Hildesheim-New York, 1972, 4 vol.].

récolte. [...]

Les longues journées de labeur et la fatalité l'avaient courbé, et il se déhanchait à chaque effort. Son andain fini, il s'arrêta pour aiguïser sa faux et jeta un regard indifférent sur les promeneurs qui passaient. La pierre crissa sinistrement sur l'acier. Dans la main du travailleur, elle voltigeait rapidement d'un côté à l'autre de la lame. Le froid grincement ressemblait à une plainte douloureuse et jamais entendue... (*Sc* ; 87)

Singulier, ce passage se détache par son ton du reste de l'œuvre, comme le remarque également Brunet, qui évoque « un hors-d'œuvre lyrique sur la misère des paysans⁸⁹ ». Si le narrateur de Laberge, comme Wyczynski le suggère, reste près de ses personnages en privilégiant un langage simple, il entretient toutefois une certaine distance avec eux en optant pour le couvert de l'ironie. Or le narrateur met ici de côté l'humour acerbe qui teinte généralement sa plume pour s'apitoyer sur le sort des plus démunis d'entre eux :

C'était la Complainte de la Faux, une chanson qui disait le rude travail de tous les jours, les continuelles privations, les soucis pour conserver la terre ingrate, l'avenir incertain, la vieillesse lamentable, une vie de bête de somme ; puis la fin, la mort, pauvre et nu comme en naissant, et le même lot de misères laissé en héritage aux enfants sortis de son sang, qui perpétueront la race des éternels exploités de la glèbe.

La pierre crissa plus douloureusement, et ce fut dans le soir, comme le cri d'une longue agonie. (*Sc* ; 87)

À nul autre endroit dans le roman ne s'exprime aussi douloureusement la difficulté de la vie rurale, où les plus pauvres parmi les pauvres échouent naturellement sur une terre à leur image, parsemée de « grandes taches grises semblables à des plaies », comme « rongée par un cancer, la lèpre, ou quelque maladie honteuse et implacable » (*Sc* ; 88). Sur ces paysans « grêlés par la picote » (*Sc* ; 88), retranchés dans une région ravagée, le narrateur ne trouve pas matière à rire. Fléau qui force un certain respect, la maladie est la grande faucheuse du roman, prenant la vie de nombreux personnages, notamment celle de Caroline, la sœur jumelle de la Scouine, frappée de « consommation galopante », et celle d'Urgèle Deschamps à la fin du texte. C'est une épidémie de « grand choléra » (*Sc* ; 91) qui emporte également les parents de Bagon, juste avant que lui-même ne soit atteint de la variole, maladie qui oriente toute sa vie et l'ostracise aux yeux de la communauté, au même titre que les habitants du rang des Picotés. À bien des égards, la picote, maladie honteuse, qui laisse des traces indélébiles, qui défigure, se donne comme le symbole parfait

⁸⁹ Jacques Brunet, *Albert Laberge : sa vie et son œuvre, op. cit.*, p. 35.

de la fatalité, de la misère qui frappe tous et chacun dans ce roman.

* * *

La Scouine prend violemment le contre-pied de l'idéologie du terroir, rejetant tous les conformismes officiels en vigueur à l'époque où elle paraît. La vie présentée entre ces pages est marquée par la victoire de la primitivité et de l'ignorance, par une pauvreté incurable et un sort auquel on ne peut échapper, ce que vient rappeler soigneusement l'image du « pain sur et amer, marqué d'une croix » (*Sc* ; 142), galette dure et sèche que Mâço continue de cuire, jour après jour, et qui constitue aussi le seul réconfort des personnages dans cette vie aride. Près de vingt mentions de ce pain parsèment le roman, une formule rituelle sur laquelle se termine également la dernière page, alors que les Deschamps entreprennent un douloureux départ, quittant leur maison pour aller vivre au village. La répétition et la litanie forment ainsi des structures qui juxtaposent le sujet et le style du roman, qui font écho dans la langue à la réalité vécue par les personnages. Cette surenchère du malheur tend de même à faire de la laideur une sorte d'état généralisé, qui se répète de scène en scène de façon tantôt loufoque, tantôt pathétique.

Ici, point de salut : la laideur, que rien ne rachète, est non seulement dévoilée dans toute son obscénité, elle est l'unique sujet du roman, qui devient par moments presque comique à force d'accumuler les signes les plus grossiers ou les plus trash. Si les références à la sexualité sont les éléments qui outragent le plus les autorités morales et religieuses de l'époque de Laberge, c'est plutôt la langue de ce dernier qui sera snobée par ceux qui redécouvriront son œuvre à partir des années 1960. Le fait que ses personnages s'expriment dans un français fortement oralisé, qui ne répond plus du « pittoresque » – une façon de racheter la déformation de la langue en l'enjolivant – mais d'un parler cru et délibérément vulgaire, dérange à une époque qui connaît une recrudescence des débats entourant la langue populaire au Québec. Or à la différence des écrivains réunis sous la bannière de *Parti pris*, qui plus tard revendiqueront leur mal-écrire comme expression de l'aliénation collective, Laberge ne défend pas son style (ou son manque de style) : la langue populaire n'est pas brandie pour soutenir des revendications sociales, mais se dévoue plutôt à peindre le portrait le plus fidèle possible d'une communauté négligée.

Encore aujourd'hui *La Scouine* réussit à faire parler d'elle : Gabriel Marcoux-Chabot en fait paraître une réécriture en 2018, un siècle très exactement après la publication du texte de Laberge.

Si le scandale a été maté depuis belle lurette et que la laideur étalée dans ces pages ne choque plus personne, les changements opérés face au texte original méritent tout de même d'être mentionnés. Dans cette *Scouïne* contemporaine, au ton beaucoup plus lyrique, les personnages ont accès à une plus grande intériorité et leurs tourments sont davantage dépliés par l'auteur, même si ce dernier s'inspire du travail sur le non-dit qu'on décelait déjà dans la version de Laberge. Charlot, le frère de la Scouïne, acquiert ainsi une plus grande profondeur : être torturé, qui doit porter le fardeau de ses préférences sexuelles inavouables, il est également soupçonné d'avoir voulu mettre fin à ses jours. Le frère et la sœur nouent une relation trouble, frappée de désirs incestueux du côté de Paulima, tandis que le garçon couve un certain attrait pour celle-ci, alors qu'elle est encore au berceau : « C'est vrai qu'elle est laide, pense Charlot. Pourtant, cette laideur ne lui répugne pas. Elle l'attire même d'une inexplicable façon, comme si elle répondait à un appel encore insoupçonné de son être, épousant les contours mystérieux de quelque nécessité intérieure⁹⁰. » C'est le côté tragique de la sexualité, des penchants refoulés, qui intéresse Marcoux-Chabot, alors qu'il jette un regard empathique sur des personnages que Laberge avait peints comme des bêtes cruelles, façonnées par un monde vicié. C'est également ce que remarque David Bélanger : « Alors qu'Albert Laberge présentait les faits sinistres comme mus par des atavismes indécrottables, par les déterministes de race, de lieu, de société, il est vrai que la nouvelle *Scouïne* raconte davantage les conflits pulsionnels des individus⁹¹. »

En découle la plus notable différence dans cette actualisation du texte d'Albert Laberge : Marcoux-Chabot fait de l'héroïne éponyme et des personnages évoluant à ses côtés de malheureuses victimes du sort. Faut-il y voir une mutation de notre sentiment d'injustice, comme le suggère encore Bélanger : « Peut-être paraissait-il injuste, en 1918, de montrer le monde dans sa laideur sauvage, ses us et coutumes malpropres, sa terre pingre. Aujourd'hui, c'est bien davantage le mouvement des meutes et le rejet du minoritaire qui sauront indigner⁹² » ? Il est vrai que Marcoux-Chabot s'étend longuement sur les difficultés vécues par la Scouïne en raison de sa laideur. Contrairement à sa sœur Caroline, qui n'a pas de mal à se faire des amis, Paulima subit le rejet et la solitude, car « [t]el est le sort auquel la condamne son statut de laideron⁹³. » Ce statut la

⁹⁰ Gabriel Marcoux-Chabot, *La Scouïne*, Saguenay, La Peuplade, 2018, p. 12.

⁹¹ David Bélanger, « Gabriel Marcoux-Chabot, auteur de *La Scouïne* », *Spirale*, 25 avril 2018 [en ligne] : <http://www.magazine-spirale.com/article-dune-publication/gabriel-marcoux-chabot-auteur-de-la-scouine>

⁹² *Ibid.*

⁹³ Gabriel Marcoux-Chabot, *La Scouïne*, *op. cit.*, p. 19. Notons que si Laberge n'emploie jamais ce terme pour désigner son personnage principal, Marcoux-Chabot n'hésite pas à le faire. Nous verrons, au chapitre suivant, toute la charge négative liée à la laideur féminine à travers la transformation du type du « laideron ».

définit tout autant que son goût pour le potinage : « La commère n'a pas vingt ans, mais elle mourra vieille fille, c'est évident⁹⁴. » De fait, la fatalité imprègne toujours autant le destin de la Scouine, mais dans cette version contemporaine le lecteur est invité à plaindre cette fille mésadaptée et peu choyée par la nature, comme si le siècle passé depuis sa publication initiale avait en quelque sorte creusé notre empathie. La laideur est devenue la marque d'une injustice à réparer.

***Poussière sur la ville* : un roman « un peu gris »**

La laideur constitue aussi l'enjeu du roman le plus célèbre d'André Langevin, *Poussière sur la ville*, paru en 1953, une laideur qui touche cette fois à la représentation de la ville dans le roman, servant de décor au drame conjugal d'Alain et Madeleine Dubois mais aussi d'antagonisme pour le narrateur, qui doit défendre ses valeurs face à un monde archaïque. Même si la laideur de Macklin n'est pas choquante comme pouvait l'être celle du monde rural dans *La Scouine*, certains critiques noteront le manque de « couleurs » de la ville. Le principal reproche qu'adresse Guy Sylvestre à André Langevin, c'est d'avoir peint un monde *un peu gris* : « Je ne dis pas qu'on lui doive reprocher de peindre la vie en gris – car il ne peut évidemment peindre la vie que comme il la voit. Mais je veux dire que son art lui-même est ici trop peu coloré : Macklin est une ville quelconque, sans relief, qui n'est vraiment définie que par sa poussière⁹⁵. » Gilles Marcotte se borne à glisser une mention de « la petite ville poussiéreuse de Macklin » dans sa chronique, et consacre l'œuvre de Langevin comme une « victoire sur la nuit », un roman dont les protagonistes obtiennent « une place définitive dans la galerie des personnages vivants du roman canadien-français⁹⁶ ». La réception du roman, de fait, est largement élogieuse, et la qualité de *Poussière sur la ville* se trouve attestée d'emblée par un prix prestigieux que reçoit l'écrivain la même année. Michel Roy, du *Canada*, affirme que « l'attribution du prix du Cercle du Livre de France à André Langevin marque une date dans l'histoire de nos lettres⁹⁷ » et un article de *La Semaine à Radio-Canada* n'hésite pas à rapporter « que les membres du jury considèrent à l'unanimité [le second livre de Langevin] comme étant le premier grand roman dont s'enrichisse la littérature canadienne-française⁹⁸. »

⁹⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁹⁵ Guy Sylvestre, « *La vie de l'esprit. Poussière sur la ville* », *Le Progrès du Saguenay*, 7 novembre 1953, p. 13.

⁹⁶ Gilles Marcotte, « Équivoque de la pitié », *Le Devoir*, 10 octobre 1953, p. 7.

⁹⁷ Michel Roy, « Poussière sur la ville. Le Cercle du Livre de France couronne un roman de Langevin », *Le Canada*, 17 septembre 1953, p. 8.

⁹⁸ [ANONYME], « Prix littéraire à André Langevin », *La Semaine à Radio-Canada*, 27 septembre 1953, p. 2.

Or *Poussière sur la ville* suscite aussi des réserves de la part d'une certaine critique, qui demeure perplexé par rapport à la tolérance du docteur Dubois envers l'infidélité de sa femme, en particulier le fait qu'il autorise la présence de l'amant dans son propre foyer. À ce propos, Julia Richer, critique ultra-conservatrice du quotidien *Notre temps*, déplore que le romancier succombe à une « vaine complaisance qui n'ajoute rien à la véracité psychologique du récit⁹⁹ » et prévient que le roman « ne doit être lu que par des personnes averties¹⁰⁰ », tandis que Paul-Émile Racicot estime plus sévèrement encore que « [l]e docteur pitoyable pactise avec le péché¹⁰¹ ». D'une part, la dimension psychologique du roman de Langevin est saluée ; d'autre part la critique peine à saisir pleinement le dilemme auquel Dubois se trouve confronté. Dans cette perspective, il n'est donc pas étonnant de constater que certaines publications, comme *Lectures* ou *Notre temps*, qui décernent aux romans recensés des cotes basées sur leur respect des critères de moralité, émettent des réticences face au roman de Langevin¹⁰².

C'est sur le personnage de Madeleine que se concentrent en outre les réprobations de la critique, qui éprouve un malaise profond face à cette femme sortant du giron traditionnel dicté pour son sexe. Si, pour Michel Roy, Madeleine est une femme « oisive » qui « s'enlise dans ce monde qui est le sien¹⁰³ », elle devient pour Guy Robert une « déséquilibrée vouée au vide de la conscience [et] tarée à la racine de son être instable qui semble n'avoir reçu aucune formation morale. De plus elle n'a jamais appris à préparer un simple repas ou à vaquer aux soins rudimentaires du ménage¹⁰⁴ ». Une condescendance qui se lit aussi dans les propos de Guy Sylvestre pour qui la femme du docteur Dubois, dont il occulte même le prénom, demeure « un petit animal qui ne vit que dans l'instant, irréfléchie, plus agie qu'agissante¹⁰⁵ ». Gilles Marcotte est bien seul de son camp à défendre la passion et la fougue de Madeleine, voyant dans celle-ci un avatar plus incarné de la Florentine de *Bonheur d'occasion*, et inaugurant une nouvelle vague de personnages féminins « de plus en plus affirmés et de plus en plus substantiels¹⁰⁶ ». Malgré cette

⁹⁹ Julia Richer, « *Poussière sur la ville* par André Langevin », *Notre temps*, 10 octobre 1953, p. 5.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Paul-Émile Racicot, « Nos romans de 1953 », *Relations*, juin 1954, p. 156.

¹⁰² Jean-Paul Pinsonneault, dans *Lectures*, accorde à *Poussière sur la ville* un « B? » pour avertir d'éventuels lecteurs que le roman « appelle des réserves plus ou moins graves, c'est-à-dire à défendre d'une façon générale aux gens non formés (intellectuellement ou moralement) » (*Lectures*, décembre 1953, 2^e de couverture).

¹⁰³ Michel Roy, « *Poussière sur la ville* », *Le Canada*, 28 octobre 1953, p. 6.

¹⁰⁴ Guy Robert, « Prix du Cercle du Livre de France, 1949-1955 », *Revue dominicaine*, vol. LXII, n° 4, mai 1956, p. 212.

¹⁰⁵ Guy Sylvestre, « Les livres », *La Nouvelle Revue canadienne*, vol. III, n° 2, janvier-février 1954, p. 98.

¹⁰⁶ Gilles Marcotte, « Bonheur d'occasion et le "grand réalisme" », *Voix et Images*, vol. 14, n° 3, (42) 1989, p. 413.

présence et cette « consistance » de Madeleine, elle est présentée comme un être primitif, gouverné entièrement par ses pulsions (ou ses caprices, c'est selon), une image destinée à disparaître avec le temps. Dans *Histoire de la littérature québécoise*, on reconnaît plutôt ce personnage, à l'instar de Marcotte, comme « l'un des plus saisissants de la période, une sorte d'Emma Bovary de l'Amérique des années 1950 », dont la superficialité et l'agitation tiennent à une angoisse qui la dépasse.

Malgré les récriminations ciblant le personnage de Madeleine, *Poussière sur la ville* devient un roman vite consacré par l'institution littéraire se méritant en 1961 d'être considéré comme « le meilleur roman canadien de la décennie 1950-1960 », par le Grand Jury des lettres. Le compte rendu du roman réalisé par Guy Sylvestre rend compte d'un parti pris de lecture qui semble être partagé par la plupart des critiques du temps, et qui oriente l'appréciation de *Poussière sur la ville* : un bon roman doit présenter des « drames intérieurs » et se faire le microcosme du destin de l'Homme. La dimension psychologique du roman de Langevin est donc privilégiée, au détriment de sa peinture de la réalité sociale. Roger Duhamel remet notamment en question la vraisemblance du roman : « Si l'on consentait à se placer du point de vue myope d'un plat réalisme, sans doute découvrirait-on quelques invraisemblances de détails. Comme nous les négligeons volontiers au bénéfice d'une vérité supérieure¹⁰⁷. » Les allusions au contexte social sont écartées au profit de l'exposition d'une vérité qui transcende le quotidien, du dilemme psychologique auquel se voit confronté le personnage principal. À ce sujet, comme le fait remarquer Christine Tellier, peu de critiques établissent des parallèles entre la petite ville minière dépeinte dans le roman et Asbestos, alors que la fameuse « grève de l'Amiante », vient pourtant tout juste d'ébranler le Québec. L'auteur se protège également de cette association dans une mise en garde placée au début du roman :

Les personnages de ce roman sont évidemment fictifs et leurs noms ont été choisis au hasard. Toute ressemblance avec des personnes vivantes ou disparues et avec des événements véritables serait une pure coïncidence. La petite ville qui sert de cadre à ce récit est également imaginaire.

L'avertissement repose sur une convention cherchant à nier tout lien entre le réel et la fiction, destinée, on le suppose, à prémunir l'auteur contre d'éventuelles accusations de calomnie ou décourager les tentatives de politisation de son œuvre par ceux qui chercheraient à y déceler une

¹⁰⁷ Roger Duhamel, « Un bon roman canadien », *Action universitaire*, 20^e année, n° 3, avril 1954, p. 67.

critique sociale ciblée. Gilles Dugay n'est pas dupe, mais évoque avec précaution la possibilité que Macklin puisse avoir un équivalent dans la réalité québécoise :

Thetford-Mines ?

À propos de *Poussière sur la ville*, André Langevin s'est montré peu loquace : « C'est un drame conjugal qui possède comme arrière-plan une ville minière... idéale. Il n'y a pas de thèse, surtout pas de thèse sociale ». La ville minière idéale, M. Bonenfant la nomme Thetford-Mines, mais Langevin s'en défend, question de silicose...¹⁰⁸!

Une ville minière « idéale », à entendre au sens d' « exemplaire », charriant son lot de clichés ou des images convenues : une atmosphère densifiée par la présence de poussière rejetée dans l'air, des visages noircis par la suie, des bâtiments industriels. Car si Macklin ne se dédouble pas nettement dans la réalité, elle canalise néanmoins un certain imaginaire puisant sa source à des représentations telles que celle des mines de Montsou dans *Germinal* de Zola – sans se prévaloir toutefois de la même coloration naturaliste. Langevin aménage ainsi une représentation « typique » qui insiste précisément sur les traits les plus dénotatifs de ce genre d'agglomérations, en l'occurrence une profonde laideur. Macklin est « laide, affreusement », et le narrateur nous gratifie de nombreuses informations qui permettent d'imaginer très bien tant sa situation géographique que son allure générale :

La ville est construite au fond d'une cuvette. De trois côtés des collines l'écrasent où on cultive un sol pierreux bon pour le pâturage et le fourrage. Du côté nord, elle s'achève sur un lac pas très grand, lui-même encaissé dans les collines. Tous les nuages qui passent au-dessus de la ville y éclatent, semble-t-il. Et même les matins ensoleillés, le brouillard noie longtemps Macklin, si bien qu'il faut regarder au sommet des collines pour savoir s'il fait beau.
(*PV* ; 29-30)

Encastrée par des formations montagneuses, cernée de toutes parts, Macklin n'offre pas d'issue. En raison de sa position nichée au creux de vallons, c'est une ville sombre ; les rayons du soleil sont en outre bloqués par la poussière d'amiante provenant des mines, qui forment une sorte de rideau opaque enveloppant la cité. Les résidences, construites sur le même modèle fonctionnel, se confondent avec les bâtiments industriels, reflétant l'uniformité de caractères et de valeurs des habitants, qui font corps avec la ville :

Toutes les maisons ont l'aspect minable de bâtiments de mine, les couleurs délavées par la poussière d'amiante qui n'épargne rien, même pas la maigre végétation. Sous la pluie, cette

¹⁰⁸ Gilles Dugay, « En cinq ans, le prix du Cercle du livre de France n'est attribué qu'à deux romanciers », *Le Devoir*, 17 septembre 1953, p. 6.

poussière forme un enduit visqueux. Tassée entre les monticules de poussière, déjections des mines, la ville s'étend tout en longueur. Quelques rues transversales réussissent à se faufiler entre les énormes buttes, mais les maisons y sont de guingois, comme résistant mal à la pression de la poussière. L'unique grande rue, où sont construites les trois quarts des habitations, se paie une orgie de néons qui réussissent à percer par intermittence la grisaille générale. La rue Green s'amorce, étroite et tortueuse, par un angle droit à une extrémité de la ville et se termine par une route large et rectiligne à l'autre bout, devant le collège des frères. Notre appartement se trouve dans l'ancienne partie, près de la gare et d'un immense cratère aux parois stratifiées qui est une ancienne mine à ciel ouvert. La maison elle-même est construite au-dessus d'une mine, à galeries souterraines celle-là, et, certaines nuits, il nous est possible d'entendre le crépitement des foreuses. (*PV* ; 31)

Les mines d'amiante, poumon économique (malade) de la ville, recrachent leurs émanations toxiques sur les habitants, recouvrant tout d'un vernis poisseux. La poussière, dense et oppressante, exerce une réelle pression sur la ville, jusqu'à plier sa structure. Le sol en-dessous du foyer des Dubois est criblé de trous et de tunnels creusés par les foreuses, à l'image de leur mariage installé sur des bases précaires.

La représentation précise de Macklin dans *Poussière sur la ville* détonne dans le paysage romanesque de l'époque. Christine Tellier remarque plutôt, dans d'autres romans de la même période, « le caractère abstrait des œuvres et une tendance à occulter les repères géographiques particuliers¹⁰⁹. » Pourtant, bien que Macklin soit dévoilée avec une abondance de détails, elle apparaît à peine comme une ville, et fait plutôt office de « décor¹¹⁰ » de par son allure improvisée, élémentaire. « [V]ille-frontière née d'un boom » (*PV* ; 42), Macklin s'étale sur le long et se réduit essentiellement à une rue flanquée de commerces – la taverne, l'hôtel, le restaurant de Kouri – qui forme l'axe principal sur lequel se joue le drame des époux. Les protagonistes sillonnent sans cesse les mêmes espaces de cette ville déployée sur le long, contribuant à leur impression d'enfermement. Le docteur Dubois attribue la « laideur grisâtre, uniforme » (*PV* ; 32) qui afflige la ville non pas à une question de pauvreté, mais plutôt « au fait que la ville fut improvisée, qu'on y construisit pour les besoins d'un jour et que les maisons survécurent aux délais prévus » (*PV* ; 32). S'y côtoient alors le vieux et le neuf, des bâtisses anciennes juxtaposées à des établissements commerciaux de construction plus récente mais qui ne réussissent pas vraiment à relever l'allure générale et rompent l'unité de la ville « par des façades trop modernes, prétentieuses, de plus mauvais goût que la banalité ambiante » (*PV* ; 32). L'irruption du moderne est condamnée dans ce cas précis en ce qu'il

¹⁰⁹ Christine Tellier, « Les conflits idéologiques dans *Poussière sur la ville* », *Voix et Images*, vol. 22, n°3 (66) 1997, p. 571.

¹¹⁰ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, *op.cit.*, p. 351.

devient synonyme de prétention et de mauvais goût, d'affectation, préfigurant ainsi le conflit de valeurs au cœur de l'œuvre. Paré d'un vernis trompeur, Macklin est une cité faussement moderne, dont le conformisme et le conservatisme ne peuvent que provoquer un clash violent avec les valeurs libérales de Dubois.

Comme le note Betty Bednarski, « [a]insi se délimite, en même temps que l'espace physique, un véritable espace moral, espace tout aussi étouffant que le premier et qui se précise surtout dans le regard des autres¹¹¹. » La tolérance et la pitié qui guident Dubois dans l'exercice de sa profession et la gestion de ses difficultés conjugales entrent en opposition avec les valeurs rétrogrades du monde conformiste de Macklin, comme le fait remarquer le vieux docteur de la ville à son nouveau collègue :

- Votre propre conduite... heu... est assez étrange. Nous ne comprenons pas votre attitude qui prête à... à discussion.
- [...]
- Mais quand on est un homme on ne tolère pas l'amant de sa femme chez soi. Tout le monde vous lâche à ce point. Mais vous n'avez aucun orgueil ! (PV ; 186)

Parce qu'il refuse de condamner sa femme, c'est sur lui qu'est jeté le blâme. La loi du groupe, ici, prévaut : « [e]n vous compromettant vous nous compromettez tous et nous serons obligés de vous abandonner. » (PV ; 185) La population de Macklin valorise l'être-ensemble, la collaboration, la stabilité et l'ordre, excluant d'emblée ceux qui optent pour des postures individuelles. Ville industrielle, elle semble plutôt marquée par une modernité vétuste, déjà usée, qui se satisfait de la répétition du même, du respect des codes déjà là. À ce titre, un mélange déplaisant d'ancien et de moderne s'étale partout dans la décoration du bureau et de l'appartement du couple :

Que tout cela est laid : les chaises recouvertes de moleskine noire qui ont peut-être passé par dix salles de médecin avant d'échouer dans la mienne, le pupitre que l'usure a rendu poreux, les crachoirs de cuivre, les hautes armoires vitrées dont on chercherait en vain la réplique dans les plus anciennes pharmacies. Il n'y a de neuf que ma table d'examen au chrome étincelant, au jeu de positions complexe, qui fait l'admiration de Madeleine. Cette table, ainsi que les fers sous la vitrine, elle s'y intéressera avec l'avidité qu'elle apporte devant tout ce qui est neuf, différent. Tout le reste, l'appartement et mon bureau, elle le découvre avec indifférence, sinon avec ennui. Le parfum sec et rance de la maison, comme si tous les humains qui y ont vécu avant nous avaient laissé un peu de leur sel dans le bois, m'aide à comprendre le désaccord profond qu'il y a entre Madeleine, jeune et libre, d'une liberté quasi animale, et les souvenirs morts, ces meubles revêches d'avoir trop longtemps survécu. Je songe au jeune médecin qui occupait l'appartement avant nous. (PV : 19)

¹¹¹ Betty Bednarski, « Espace et fatalité dans *Poussière sur la ville* », *Études littéraires*, vol. 6, n°2, 1973, p. 222.

Marquée par une soif de nouveauté et un besoin constant de distractions, Madeleine se morfond dans cet environnement vieilli, poussiéreux, tellement gorgé de mémoire et de souvenirs que ceux-ci apparaissent « morts ». La seule chose qui réussit à capter le regard de la jeune femme, c'est le chrome étincelant de la table d'examen, qui se détache de « la médiocrité des lieux » (*PV*; 27) Un appartement qui garde la trace des précédents locataires, à travers le parfum rance, l'usure des meubles et des fauteuils, qui crient le renfermé, l'élimé, le trop-vécu. Le docteur Dubois craint que sa femme ne succombe à « l'hostilité de la maison » (*PV*: 19), une hostilité qui précipite l'effondrement du couple tant Madeleine, captive des lieux, semble impuissante à y changer quoi que ce soit :

Madeleine avait passé la journée à tout déplacer sans rien remettre en place. L'appartement qui avait été rangé et nettoyé par une femme de ménage avant notre arrivée suintait maintenant la fade tristesse de l'échoppe d'un marchand de vieux meubles. Les armoires ouvertes, les tiroirs béants, le linge semé dans toutes les pièces et le tout couvert de la poussière soulevée par ce remue-ménage soulignaient cruellement la médiocrité d'un ameublement formé d'acquisitions de hasard, dons de ma mère et de celle de Madeleine, achats faits à la course et sans goût. Le visage traversé de longues raies de poussière, les cheveux débouclés, Madeleine, au bord des larmes, contemplait son œuvre, prostrée dans un fauteuil. J'avais été absent toute la journée, retenu à l'hôpital et chez les confrères. Lorsque j'entrai elle me regarda comme le prisonnier son geôlier, avec amertume et mépris. (*PV*; 30)

Et pourtant, en dépit du remue-ménage de Madeleine, la poussière reprend ses droits sur l'espace maquillé de faux-semblants. Une poussière qui se dépose sur les meubles dépareillés, à l'image du couple lui-même, rendant impossible d'ignorer le désordre régnant, et devenant ainsi la marque du temps plat et immuable dans lequel la ville est engluée.

La transformation du docteur Dubois

En détachant son roman des considérations sociales de son temps, le soustrayant à l'histoire pour lui conférer un caractère plus intime à travers le drame psychologique du docteur Dubois, Langevin impose aussi une temporalité particulière au microcosme de Macklin. Déjà retranchée du reste du monde en raison de sa situation géographique, l'agglomération est isolée encore par un climat perturbé, qui brouille les repères saisonniers :

Le ciel est d'un gris d'ardoise et il pleut. Le mercure dégringole et remonte en flèche en trois jours. Macklin est le paradis des perturbations atmosphériques. Les chemins vont se couvrir d'eau dans la journée et geler cette nuit. Macklin s'isole ainsi du reste du monde dix ou douze fois par hiver. L'eau en tombant crible la neige qui apparaît comme un gâteau de miel. Rue Green, les voitures malaxent la pâte et la rendent souillée et farinée. (*PV*; 134)

En raison de ces conditions météorologiques rébarbatives, le temps semble en suspens, répétant inlassablement la même journée : « Le visage maussade de Madeleine dans le crachin qui enveloppait la ville d'un morne ennui. À Macklin, il pleut toujours, devait-elle me dire souvent par la suite de sa voix lasse. » (*PV* ; 29). Cette temporalité détraquée affecte radicalement l'humeur des personnages : tandis que Madeleine tente de chasser la morosité en s'abandonnant à toutes les distractions possibles – le cinéma, le juke-box de Kouri, sa liaison avec Richard –, Alain succombe à une sorte de léthargie mêlée de lucidité, convaincu d'entamer ici son processus de désagrégation : « Je me décompose dans cette atmosphère. Si je reste ici on me retrouvera couvert de moisissure demain matin. » (*PV* ; 114-115) Alors que la poussière s'agglutine sur lui, la tentation est forte de se laisser recouvrir complètement, d'abdiquer sciemment toute volonté pour atteindre au moins « la tranquillité et la paix des morts » (*PV* : 132) :

Je vis au ralenti, terriblement. Je ne tiens aucunement à faire tomber la poussière qui me couvre et cela exige une quasi-immobilité. Le bain chaud m'engourdit davantage. Je deviens très indulgent pour mon corps. Il suffit peut-être d'un peu de faiblesse physique pour considérer l'univers dans une optique différente, dans un éloignement qui nous le rend anodin et mollet. (*PV* ; 135)

Cette langueur traduit pour lui une sorte de maturité, atteinte dans le fait de « sentir ses chaînes tout à coup et les accepter parce que de fermer les yeux ne les abolit pas » (*PV* ; 80-81). Vieilli prématurément, comme si son corps ne s'adaptait pas au rythme de la ville, Dubois se voit « revêtu d'une identité qui n'est pas la [s]ienne » : « C'est moi le vieillard. Que tombe le masque et il verra mes rides. » (*PV* ; 137) Malgré son (faible) désir de se fondre dans la foule de visages terreux, Alain Dubois sait qu'il sera toujours un imposteur parmi ceux-ci, n'étant pas prêt à renoncer tout à fait à son individualité. Les habitants de Macklin sont enveloppés du même nuage de suie, forment « un même fond d'humanité grise sur lequel se détachent à peine quelques visages, quelques silhouettes mieux dessinées¹¹² ». Parmi celles-ci figurent notamment Jim, le chauffeur de taxi, dont le narrateur trace un portrait peu flatteur :

Le gros Jim. La chassie de ses yeux se discerne encore dans la poudrerie et son visage luit faiblement. Énorme, mou, pataud, Jim me renifle doucement. La neige lui a permis de s'approcher de moi sans que je l'entende. De ses yeux malsains il trace à deux reprises sa petite trajectoire, depuis mon visage jusqu'à la fenêtre de Madeleine. Puis il se fouille une narine d'un gros doigt velu.

- Vous prenez l'air ?

¹¹² Betty Bednarski, « Espace et fatalité dans *Poussière sur la ville* », *op. cit.*, p. 222.

Sa voix est comme un gros graillon. Vous avez l'impression de la voir : visqueuse et molle. (*PV* ; 17)

Parce qu'il « passe le plus clair de son temps chez Kouri à écouter les ragots et à livrer par bribes à quelques flâneurs tout ce que son métier lui permet d'apprendre » (*PV* ; 37-38), Jim est au courant des allées et venues de tous. Maître de l'insinuation, il prend plaisir à infecter la ville des rumeurs qu'il colporte, traînant derrière lui, au sens propre comme au figuré, des vapeurs nauséabondes : « Les phrases de Jim m'enveloppent d'un air fétide. » (*PV* ; 88) Mélange de graisse et de poussière, Jim est un être visqueux, une poix gluante qui s'étend insidieusement, qui entache les réputations : « Sentant la sueur au plus fort de l'hiver, le visage glabre et luisant, les cheveux pommadés, Jim absorbe tout et rend tout un peu plus sale. (*PV* ; 37-38) » Le dédain ostensible du narrateur pour le chauffeur de taxi ne doit pas faire oublier cependant que ce dernier n'est qu'une courroie de transmission parmi tant d'autres, alimentant la ville en détails sur l'intimité des Dubois. Mille regards sont braqués en permanence sur eux, comme le rappelle charitablement le vieux docteur à son protégé – « Tout ce que vous faites, vous et votre femme, est fait devant toute la ville » (*PV* ; 144) –, donnant l'impression que leur drame domestique se joue au vu et su de tous, comme sur une scène de théâtre.

Un décor théâtral

Rappelons que Langevin lui-même parle de Macklin comme d'une ville « en arrière-plan », qui se profile comme un décor surplombant les personnages. Le narrateur donne du poids à cette image, conscient d'être en pleine représentation devant la ville, glissant en outre de nombreuses références au théâtre tout au long du roman. Ce tâtonnement du côté du théâtre ne s'arrête pas à la perception du narrateur, selon Denis Saint-Jacques, mais transpire notamment à travers la structure de l'œuvre, dans laquelle il reconnaît « une forme de classicisme¹¹³ » qu'il attribue notamment à sa composition rigoureuse en trois parties : « l'intrigue sagement ordonnée suit le cours d'abord d'une première partie-exposition, puis d'une deuxième-nœud, et enfin d'une troisième-dénouement¹¹⁴. » Creusant le même sillon, John Beaver fait remarquer que le personnage de Thérèse, la grosse fille engagée pour s'occuper de l'entretien du foyer, « devient une convention

¹¹³ Denis Saint-Jacques, « André Langevin aux prises avec le temps », *Le roman canadien* (1945-1960) Volume 2, numéro 2, août 1969, p. 164.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 165.

théâtrale qui [...] permet [aux époux] de maintenir un équilibre précaire¹¹⁵. » La présence silencieuse de la femme de ménage, entretenant les lieux, contribue à préserver en même temps l'illusion que le mariage fonctionne toujours : « Sans Thérèse, cohabiterions-nous encore ? La grosse fille soutient la façade à elle toute seule. » (*PV* ; 143)

L'appartement offre un refuge relatif hors des regards indiscrets de la ville qui épie constamment. En revanche, les moments plus tendres qui surviennent entre les époux dans cet environnement protégé ne peuvent contribuer à apaiser les rumeurs de troubles : « Il ne nous reste plus qu'à tomber dans les bras l'un de l'autre, ce que nous faisons. Où sont les spectateurs de cette belle scène ? Il faudrait que la ville voie cela ! » (*PV* ; 155) Ce qui se trame en coulisse, pourtant, n'a pas de réelle importance sur le déroulement de la tragédie : les rôles ont été depuis longtemps distribués, et le nœud de l'histoire, sur le point d'éclater. De fait, le suicide de Madeleine est présenté par Dubois comme le dénouement fatidique de son personnage : « On ne lui a laissé d'autre choix que d'accomplir ce qui devait être accompli. Elle n'était pas plus libre que je ne l'étais de la doubler, de m'avancer à sa place sur la scène et de recevoir le coup. » (*PV* ; 209) Au lendemain de cette ultime performance, les spectateurs hébétés, ont du mal à digérer l'acte final : « Ils ne seraient pas étonnés d'apprendre de Jim qu'on a relevé le rideau durant la nuit, qu'un acteur avait oublié une réplique... un jeu de scène. » (*PV* ; 211) Dubois, désormais « seul en scène », peine lui-même à revenir de ce dont il a été témoin : « Je me sens semblable au spectateur dont la bouche forme encore le dernier mot prononcé par le comédien alors que la salle a cessé d'applaudir. (*PV* ; 216) Spectateur ou comédien, les rôles se confondent pour le narrateur, qui a le sentiment d'avoir détourné les yeux au moment crucial :

Je suis atterré parce que je n'ai pu rien prévenir, parce que je n'ai pas su déchiffrer le visage de Madeleine, que je n'ai rien vu. Il y a là une stupidité énorme, comme d'avoir laissé tomber une allumette sur un plancher imbibé d'essence. Je ne l'ai quittée du regard que lorsqu'elle a pressé la détente. J'ai fermé les yeux au seul moment où il fallait la regarder. Comme si tout le jour je l'avais soustraite à sa mort et que le soir, par maladresse, je l'eusse poussée dans un trou d'eau. (*PV*, 195)

Alors que tout le récit est rendu à partir de la perception unique, forcément partielle, du personnage narrateur, ajoutant que ce point de vue peut être aussi biaisé par son alcoolisme, qui le pousse presque à l'hallucination, lui fait croire que la ville est une entité vivante et hostile. L'écho de son penchant pour la bouteille ne prend pas de temps avant de gagner toute la ville ; c'est pourquoi il

¹¹⁵ John Beaver, « La métaphore théâtrale dans l'œuvre romanesque d'André Langevin », *Études littéraires*, n° 62 (1973), p. 187.

y a des lieux qu'il ne peut pas franchir, sinon au détriment de sa réputation : « La gigantesque enseigne au néon de Kouri me nargue. Kouri rouge. Kouri blanc. Kouri rouge. Kouri blanc. Un paradis qui m'est interdit. Si je rentre là ce sera devant toute la ville. Il y aura vingt paires d'yeux braquées sur moi qui m'examineront au microscope comme le bijoutier. » (*PV* ; 95-96) Le docteur Dubois se réfugie dans l'alcool pour supporter le naufrage de son mariage mais également pour se libérer du système trop étroit dans lequel il est enfermé, où ses moindres faits et gestes sont constamment surveillés. Il sera d'ailleurs en état d'ivresse lors de l'épisode de l'accouchement d'un hydrocéphale, où il renoncera péniblement à son regard clinique. Il réagit avec émotivité, criant sa détresse et son exaspération aux femmes présentes lors de l'accouchement, en décalage profond vis-à-vis des valeurs et des croyances des habitants de Macklin, de leur réserve naturelle.

Alain Dubois, les sens exacerbés, filtre le réel à partir de sa perception chancelante, imbibée d'alcool, une façon aussi de s'absenter momentanément de sa propre vie, de ne plus avoir à tenir le rôle principal pour regarder les choses du point de vue du spectateur : « Tous les soirs, je bois et peux ainsi assister à ma propre vie en témoin de l'extérieur. » (*PV* ; 174) Si Alain se présente d'office comme un « rationnel », jugeant cyniquement le goût de Madeleine pour la romance et sa facilité à se laisser émouvoir au cinéma, cette dernière apparaît plus connectée avec la réalité concrète de la ville que lui. Du côté d'un « réalisme froid » (*PV* ; 34), sans pitié pour la faiblesse humaine, elle appartient davantage à Macklin que son mari n'est porté à le croire :

Macklin fait cercle autour de moi et resserrera un jour son étau. Leur crier que c'est moi la victime, non pas Madeleine. Un homme ne se justifie pas sur la place publique. La ville entière penche pour Madeleine. Ma femme a préféré un de ses enfants et ma femme est de leur race. Sa présence n'est pas insolite entre les monticules de poussière. Elle s'est laissé couvrir d'amiante tout de suite et leur ressemble maintenant. Moi, le mari, je suis l'intrus. (*PV* ; 150)

Madeleine se montre solidaire des prolétaires de la ville, elle-même issue d'origines modestes, et s'incorpore tout naturellement au flot de la communauté, marchant parmi les mineurs « comme si elle avait toujours vécu dans la ville, la tête rejetée en arrière, le regard droit devant elle, fronçant les sourcils de temps à autre dans la pluie. » (*PV* ; 32) Si le conflit entre le couple et la ville précipite la ruine de leur mariage et la chute de Madeleine, il ne permet pas d'oublier l'abysse qui sépare déjà ces deux êtres très mal assortis, qui se trouvent, même sur le plan des émotions, en constant décalage. C'est seulement contre la laideur de Macklin que les époux peuvent s'unir, mais il leur paraît impossible de bâtir réellement quelque chose à partir de cet « échec commun » (*PV* ; 97). De même, leurs attitudes respectives face à cette laideur ne sauraient être plus éloignées : alors que la morosité ambiante excite la combativité naturelle de Madeleine, qui tire sur ses chaînes au

maximum en se moquant des conséquences, Alain engourdit ses sens par l'alcool et se laisse aller à ses penchants léthargiques, perdant graduellement son désir de lutter. C'est la ville au final qui sera victorieuse, prenant la vie de Madeleine et laissant Dubois seul face à un combat qui n'est pas gagné d'avance : « Je resterai. Je resterai, contre toute la ville. Je les forcerai à m'aimer. » (PV ; 226)

Aussi fière et fouguese soit-elle, Madeleine affiche les corollaires négatifs de sa liberté présumée : épouse adultère, piètre maîtresse de maison, elle fait preuve d'une indocilité qui lui sera fatale. Publié huit ans avant le roman de Langevin, *Bonheur d'occasion* (1945) de Gabrielle Roy présente aussi un personnage de jeune femme, Florentine Lacasse, qui rêve d'émancipation et de distractions, à l'instar de Madeleine qui tourne comme un fauve en cage dans Macklin. Gilles Marcotte, nous l'avons dit, rapproche les deux personnages dans « *Bonheur d'occasion* et le "grand réalisme" », où il considère Madeleine comme un avatar plus affirmé de Florentine Lacasse, « un personnage maigre, au double sens de l'adjectif¹¹⁶ ». Incapable de concrétiser ses rêves de passion et de distinction sociale, cette dernière se range au final dans un mariage confortable mais sans amour. Sa « faute » à elle est réparée, réchappée de justesse : elle n'en paie pas le prix comme Madeleine (qui préfère le suicide au malheur), mais elle apparaît tout de même trop frêle pour lutter contre les forces contraires de la ville, qui ne laissent pas aisément les individus progresser. Florentine est si menue, en fait, que la seule image mémorable que garde d'elle Jean Lévesque tient dans le bout de ses doigts :

Jean ne voyait que le haut de sa figure et, ressortant sur le carton blanc, ses ongles où le vernis se fendillait et se détachait par plaques. Au petit doigt, il n'y avait presque plus de laque, et cet ongle nu, blanc, à côté d'un doigt teinté de carmin, le fascinait. Il ne pouvait en détacher son regard. Et si longtemps par la suite, il devait, en pensant à Florentine, revoir cet ongle blanc, cet ongle du petit doigt, toujours il devait se rappeler ce petit ongle mis à nu, marqué de rainures et de taches blanches... un ongle d'anémique¹¹⁷.

Florentine Lacasse est « cette jeune fille maigre, aux yeux ardents¹¹⁸ », qui n'a comme seul pouvoir que cette lueur de convoitise dans le regard, lui conférant un charme particulier auprès des hommes qu'elle fréquente. Comme un miroir, elle renvoie à Jean Lévesque, modèle par excellence du citadin, préoccupé uniquement de son parcours dans l'échiquier social, sa propre image de

¹¹⁶ Gilles Marcotte, « *Bonheur d'occasion* et le "grand réalisme" », *Voix et Images*, vol. 14, n°3 (42), 1989, p. 413.

¹¹⁷ Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1973 [1945], p. 71. De nombreuses mentions de la fragilité apparente de Florentine parsèment le roman, où la jeune fille apparaît trop pâle, trop mince, toujours affamée, dans un rappel constant de ses origines modestes, de sa situation précaire.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 31.

conquérant, ce qui n'est sans doute pas étranger à l'intérêt que la jeune fille attise chez lui. Le garçon porte sur lui « l'odeur même de la grande ville grisante, bien vêtue, bien nourrie, satisfaite et allant à des divertissements qui se paient cher¹¹⁹ », incarnant le rêve de conquête de Montréal qui berce l'imaginaire de Florentine. La ville diffuse en effet un parfum entêtant, invitant, pour cette dernière qui déguste des plats raffinés¹²⁰ en compagnie de Jean, hypnotisée par son reflet dans les glaces d'un restaurant chic, un parfum loin des odeurs de son quotidien, des senteurs grasses du casse-croûte où elle travaille. Loin de se contenter d'« un petit cinéma de quartier » ou de « quelque pauvre salle galeuse de banlieue¹²¹ », elle aspire à être éblouie et veut accéder aux plus beaux espaces de la ville, faisant reposer son bonheur sur un schème ascensionnel bien connu, que résume le passage suivant :

Quelquefois, elle était allée dans l'ouest de la ville, avec les jeunes filles, et alors, prise dans ce petit troupeau jacassant et entièrement féminin, elle avait ressenti plus de dépit et de honte même que de délassement. Chaque couple qui passait avait retenu son regard, augmenté son ressentiment. La ville était pour le couple, non pour quatre ou cinq jeunes filles liées absurdement par la taille, et qui remontaient la rue Sainte-Catherine en s'arrêtant à chaque vitrine pour admirer des choses que jamais elles ne posséderaient.

Mais que cette ville l'appelait maintenant à travers Jean Lévesque ! À travers cet inconnu que les lumières lui paraissaient brillantes, la foule gaie, et le printemps, même, plus très loin, à la veille de faire reverdir les pauvres arbres de Saint-Henri!¹²²

Florentine expérimente la ville dans un décalage constant entre sa réalité et ses ambitions. Aucune évasion n'est possible lorsqu'elle déambule avec ses copines au milieu des richesses qui demeurent hors de sa portée, alors qu'elle désire plus que tout flâner parmi la foule élégante au bras d'un compagnon distingué. À l'inverse, sa mère, Rose-Anna, qui ne regrette rien d'autre que la campagne où elle a vécu, supporte une vision beaucoup moins enchantée de la ville : « Travaille, ouvrier, dit-elle, épuise-toi, peine, vis dans la crasse et la laideur¹²³. » Alors qu'elle est en quête d'un logis plus abordable pour sa famille dans les quartiers les plus glauques, la ville libère pour elle des effluves bien différents : « l'odeur de tabac sucré qui monte des fabriques de cigarettes, toutes

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹²⁰ Des plats pour elle inconnus, loin de ceux qu'elle sert au *Quinze-cents* : « Entre ses doigts blanchis à l'eau de vaisselle, elle tournait la carte. Tous ces mots étrangers, qu'elle déchiffrait syllabe par syllabe en les prononçant du bout des lèvres avec effort, la laissant désemparée, hésitante. Son cœur battait fort. » (*Ibid.*, p. 71). Florentine ne se soucie guère d'être en sérieux décalage avec l'endroit où elle se trouve, alors que Jean Lévesque lui s'en trouve embarrassé : « Il éprouva du dépit, lorsqu'il la vit revenir, les lèvres épaisses de rouge, et précédée d'un parfum si violent, si vulgaire, que de chaque côté les consommateurs levaient la tête et souriaient. » (*Ibid.*, p. 72) Les odeurs du luxe et de la pauvreté ne se marient jamais très bien.

¹²¹ Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, *op. cit.*, p. 18.

¹²² *Ibid.*, p. 18-19.

¹²³ *Ibid.*, p. 87.

proches » se mêle à « un relent de peintures chauffées et d'huile de lin qui s'infiltrait par la bouche autant que par les narines, qui laissait la langue épaisse et la gorge sèche¹²⁴. » L'indigence, rappelle le roman, possède une senteur pénétrante, qui prend à la gorge, étourdit :

Une nuée d'enfants dépenaillés jouaient sur les trottoirs au milieu de saletés. Des femmes maigres et tristes apparaissaient sur les seuils malodorants, étonnées de ce soleil qui faisait des carrés de lumière devant chaque caisse à ordures. D'autres posaient leur nourrisson à l'appui de la croisée et leur regard absent errait. Partout, des carreaux bouchés de guenilles ou de papier gras. Partout des voix aigres, des pleurs d'enfants, des cris qui jaillissaient, douloureux, des profondeurs de quelque maison, portes et volets rabattus, morte, murée sous la lumière comme une tombe¹²⁵.

Le cheminement de Rose-Anna, ponctué de visites de logements insalubres que sa famille n'a même pas les moyens de s'offrir, et de maisons bien entretenues et donc trop dispendieuses, où elle ne s'arrête même pas, montre que la ville est un terreau fertile pour la misère, appelée à se renouveler de façon cyclique : « Chaque printemps, l'affreuse rue se vidait ; chaque printemps elle se remplissait¹²⁶. » Roman témoignant d'une transition historique, qui fait miroiter les possibilités offertes par la vie moderne et la civilisation urbaine, *Bonheur d'occasion* montre aussi que cette transition ne peut s'accomplir qu'au prix d'un détachement face au mode de vie ancien et aux valeurs qui lui sont reliées. Rose-Anna n'y parvient pas, nostalgique d'une époque révolue, pas plus que Florentine Lacasse, qui se range finalement du côté du conformisme social, trop « engluée¹²⁷ » dans son milieu, sa famille, comme le constate Marcotte en conclusion de son article, pour s'autoriser un réel changement.

Jean Lévesque, lui, incarne tout à fait cette mobilité du sujet : « Il s'appliquait à conserver chez lui ce caractère de vie transitoire qui lui rappelait qu'il n'était point fait pour la misère ni réconcilié avec elle. Ainsi, il lui fallait, il lui avait toujours fallu autour de lui et du beau et du laid pour stimuler sa résolution¹²⁸. » C'est pour cette raison que, séduit au départ par Florentine qui lui rappelle une part de son passé avec laquelle il n'est pas encore en paix, il abandonne la jeune fille, mal à l'aise face à la misère qui l'entoure : « Il savait maintenant que la maison de Florentine lui rappelait ce qu'il avait par-dessus tout redouté, l'odeur de la pauvreté, cette pauvreté qu'on reconnaît les yeux clos.¹²⁹ » Dans ce roman, la laideur se fait bien « sentir » et trahit surtout la

¹²⁴ *Ibid.* p. 87.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 87.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Gilles Marcotte, « *Bonheur d'occasion* et le "grand réalisme" », *op. cit.*, p. 413.

¹²⁸ Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, *op. cit.*, p. 27.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 183.

permanence des stratifications sociales, puisqu'elle campe définitivement du côté des quartiers défavorisés. La ville protège le statu quo dans *Bonheur d'occasion* comme elle le fait dans *Poussière de la ville*, où Madeleine, l'élément perturbateur, est poussée au suicide, son mode de vie libéral ne pouvant qu'achopper sur les valeurs conservatrices de Macklin. Le docteur Dubois, moins combatif que son épouse, demeure le parfait étranger et pourtant il est celui des deux qui s'acclimate le mieux à l'environnement toxique dans lequel baigne le couple. Dans son cas, il s'agit bien davantage de résignation, à cause de « l'odeur de l'éther qui [le] rend si lâche. » (*PV*; 151) Sans adhérer complètement au monde dans lequel il vit, Alain Dubois ne fait aucun effort pour le changer, cherchant plutôt à y être intégré à n'importe quel prix, comme en témoigne la déclaration sur laquelle se termine le roman : « Je resterai. Je resterai, contre toute la ville. Je les forcerai à m'aimer. » (*PV*; 226). Le conflit a bel et bien été étouffé, dans *Bonheur d'occasion* et plus encore dans *Poussière sur la ville*.

* * *

Dans tous les cas étudiés ici, l'événement qui se joue est contrecarré, car les trois romans ont en commun d'associer la laideur à une forme de paralysie. Angéline se recroqueville sur elle-même, refusant l'aide extérieure, une fois qu'elle est saisie par la laideur. De même, c'est tout l'univers de *La Scouine* qui paraît figé dans le malheur : le temps avance par saccades, et pourtant rien ne change. Dans *Poussière sur la ville*, le docteur lutte mollement contre la poussière qui tombe sur lui, se laissant peu à peu envahir par le gris. Alain Dubois subsiste dans l'économie de ses mouvements, choisissant même de demeurer, après la tragédie, dans la ville qui lui a tout enlevé, à l'opposé de Madeleine qui vibre d'une énergie folle et ne reste jamais en place assez longtemps pour que la suie d'amiante se dépose sur son manteau vert vif. Après le choc initial, les choses se fixent, demeurent irrésolues, car la laideur porte en elle le poids de la fatalité, comme la blessure d'Angéline, injuste et irréversible, ou le monde ingrat de *La Scouine*, dans lequel les êtres les plus disgraciés, les Picotés, sont retranchés dans un espace reculé. En résulte un monde pétrifié où la laideur ne cesse de s'accumuler, imposant au récit sa logique défigurante.

C'est le rapport du roman au réel qui se voit ainsi problématisé ou dénaturé par l'intervention de la laideur, se traduisant notamment par l'accident improbable qui prive Angéline de sa beauté. Dans cette œuvre, que la critique du XX^e siècle a pu injustement réduire à la

confession d'une vieille fille esseulée, l'enlaidissement, moment charnière du récit, soutient et oriente la quête identitaire du personnage principal : c'est la ruine de sa beauté qui pousse Angéline à se replier sur elle-même, qui lui donne enfin accès à son intériorité, mais au prix de sa participation au monde. La défiguration change le destin de la jeune femme, qui aurait pu autrement s'abolir dans la banalité, mais sans une idée claire de son visage mutilé, c'est plutôt une vision désincarnée du personnage, en quête d'intériorité pure, qui s'impose chez Laure Conan. Ainsi, la laideur investie conduit ultimement à une sortie du romanesque, alors qu'Angéline échoue (ou refuse, plus justement) de se ramener au monde, de réintégrer le discours collectif. Le surgissement de la laideur se pose donc à la fois comme la condition du romanesque, et sa voie de sortie.

C'est ce qui se répète aussi pour la figure antipathique de la Scouine, à la fois l'objet ironique du roman et ce qui l'empêche de progresser, d'affronter le monde autrement que par une sorte d'échec répété. Elle offre pour ainsi dire une vision désincarnée de la laideur, élevée au rang de pur scandale, forçant le roman à s'enliser dans la réitération d'un choc qui ne passe jamais. Avec *La Scouine*, la laideur se veut un outil de résistance face aux formes conventionnelles, à l'idée même de modération, alors qu'on la soupçonne d'être asservie à une logique de surenchère, d'entrer au service d'un sensationnalisme qui agace. Dans l'œuvre de Laberge, la laideur est exhibée, devient *trop* visible, surexposée par le texte qui déréalise le monde rural en le montrant dans toute son infamie. Dans le débordement de grossièretés et de situations ignobles qui tissent la trame du roman, la laideur perd de sa force, tourne à vide à force d'être montrée si crûment, d'être répétée scène après scène, ponctuée par la même formule rituelle du « pain sur et amer marqué d'une croix ». La misère se renouvelle, inlassablement, dans chacune des vignettes juxtaposées, décousues, qui composent ce « roman par nouvelles » (pour reprendre une étiquette contemporaine), et en assure malgré tout la cohésion. Comme chez *Angéline de Montbrun* qui mêle les formes de l'intime et se rapproche davantage du modèle des confessions, le réalisme romanesque procède de la laideur pour mieux se corrompre, alors que celle-ci permet à la fois au roman d'advenir mais l'empêche de se déployer. Cette réalité noircie au possible, selon le reproche formulé par la critique, expose les limites même du roman. L'événement survient, puis se voit aboli du même souffle, un peu comme la commotion provoquée par l'œuvre, rapidement étouffée lors de sa parution.

Poussière sur la ville s'inscrit aussi du côté de l'excès, mais dans l'excès d'une poussière qui éteint tout ce qui relève de la passion, et même tout ce qui épouse la passion, comme ce médecin

asocial marié à une femme symbolisant la fougue même. En ce sens, *Poussière sur la ville* ressemble à *Bonheur d'occasion*, mais substitue à l'ambitieux Jean Lévesque le tiède docteur Dubois. Contre l'horizon vertical et ouvert de la grande ville qui structure le réalisme de Gabrielle Roy, André Langevin nous met face à l'horizon bloqué par la poussière de la petite ville. Dans l'espace morne et uniforme de Macklin, où la grisaille règne, c'est davantage Madeleine qui détonne, un personnage fougueux qui vit selon sa propre loi et qui devra donc être sacrifié pour permettre au monde de retrouver sa cohérence. Si Gilles Marcotte repérait dans *Bonheur d'occasion* quelque chose du réalisme balzacien, impossible d'en dire autant de *Poussière sur la ville*, alors que la laideur enferme le roman dans un excès d'un autre genre : on respire à peine dans ce monde gris, et le réalisme est d'autant plus affirmé que le romanesque en est exclu. La laideur étouffe le conflit dans l'œuf, elle colle à un monde bien réel, inscrit dans un espace isolé, sans histoire. Elle défigure le roman au nom du réalisme, mais d'un réalisme coupé du monde. En outre, comme dans le monde de *La Scouine*, le commérage et les rumeurs organisent toutes les conversations dans la petite ville empoussiérée, alors que les citoyens tiennent dans l'ombre le procès du docteur Dubois et de sa femme. La laideur de Macklin tient aussi aux intentions hostiles de sa communauté, qui n'a d'autre divertissement que d'assister au démantèlement du couple, comme l'illustre parfaitement le personnage de Jim, sorte de glaise humaine qui se charge de répandre les ragots. Or à l'inverse d'*Angéline de Montbrun* ou de *La Scouine*, les êtres exclus du collectif dans le roman de Langevin ne sont pas ceux qui sont immédiatement frappés de laideur : c'est la ville, par le biais des affreux personnages qui la composent, qui neutralisent les agents dissidents. Macklin est peut-être une petite ville banale, « un peu grise » aux yeux de certains, mais elle se mobilise agressivement contre ceux qui rompent son unité, sa cohérence. Elle ne verse jamais dans le trop-plein comme la collectivité présentée dans *La Scouine*, car elle veille plutôt à éliminer l'excès à tout prix.

C'est dire que la révolte, dans ces romans canadiens-français, est mal assumée, ou matée facilement : on accepte son sort, on s'y résigne. La seule réelle figure de contestation, Madeleine, se suicide. De la même façon, dans *Bonheur d'occasion*, Florentine, qui cherche à fuir la laideur ambiante de son milieu, optera pour un arrangement commode, une solution à demi satisfaisante, loin du rayonnement social dont elle rêvait. Jusqu'à présent tout se passe comme si, pour que le roman autorise la laideur, il fallait la purger de son caractère séditieux, indocile. Les choses vont changer à partir de là : avec le personnage du laideron, qui fait une entrée remarquée sur la scène

littéraire au milieu du XX^e siècle, la laideur rebelle sera une manière de revendiquer le romanesque, de plonger dans l'Histoire, même si c'est pour en éprouver le manque.

CHAPITRE 2 – LE PROBLÈME DU LAIDERON

Lorsque la laideur était bien accusée, lorsque le visage était stupide et lourd, Durandeau se frottait les mains ; il félicitait le courtier, il aurait même embrassé le monstre. Mais il se défiait des laideurs originales : quand les yeux brillaient et que les lèvres avaient des sourires aigus, il fronçait le sourcil et se disait tout bas qu'une pareille laide, si elle n'était pas faite pour l'amour, était faite souvent pour la passion. Il témoignait quelque froideur au courtier, et disait à la femme de repasser plus tard, lorsqu'elle serait vieille.

– Émile Zola, *Les Repoussoirs*, p. IV.

L'histoire de la laideur dans la littérature québécoise se superpose à une histoire du corps, dont la défiguration d'Angéline de Montbrun, nous l'avons suggéré, constitue un premier événement marquant. Or si le corps devient davantage visible sous l'effet de la laideur dans les exemples étudiés au chapitre précédent, il demeure pourtant à peine esquissé et s'efface presque aussitôt, échouant à laisser une image durable. Le lecteur ne peut que se faire une idée abstraite des dommages infligés au visage d'Angéline tant la nature exacte et l'ampleur des dégâts ne sont jamais commentés ou même décrits. De la même façon, la Scouine est présentée comme un garçon manqué, sans une once de féminité, mais sa description reste vague¹, filtrée par le mépris des gens de sa communauté. La laideur vue jusqu'à présent s'impose ainsi comme une catégorie en creux, qui accueille alternativement une série de préjugés supposant surtout des fautes morales : elle apparaît moins comme une injustice que comme une punition (divine dans le cas d'Angéline, sociale pour la Scouine, détestée pour son côté fouineur et délateur).

En effet, la laideur qui confère au corps défiguré, hideux ou usé une visibilité certaine, tend à s'éclipser derrière l'idée qu'elle projette, devenant alors un simple outil pour illustrer une tare

¹ La version de Gabriel Marcoux-Chabot donne une vision plus détaillée du physique de la Scouine : « Le petite ne s'est pas embellie. Les cheveux filasse qui ont fini par pousser sur son crâne n'ont pas atténué la grossièreté de ses traits ni adouci la carrure de son visage. Son front bombé et ses yeux enfoncés dans leurs orbites lui donnent un air vaguement abruti. Même son sourire ne la rend pas plus jolie. Il faut se rendre à l'évidence : Paulima est laide et le restera toute sa vie. » (Gabriel Marcoux-Chabot, *La Scouine*, *op. cit.*, p. 13) La puberté n'aide en rien : « la Scouine se voit pour sa part embarrassée d'une carrure et d'une pilosité de garçon. » (*Ibid.*, p. 54)

intérieure. Icône populaire de l'avarice, Séraphin Poudrier est dépeint dans le texte de Claude-Henri Grignon comme « [ce] grand corps osseux, brun, courbé comme un mauvais arbre, cette tête chauve, ce visage long, cette bouche édentée, ces yeux malicieux et cupides² », une physionomie qui se veut miroir de son âme austère, rongée par « son péché capital³ ». Les représentations théâtrales et télévisuelles ont contribué à propager de ce personnage largement détesté l'image d'un être « verdâtre, vieux et cassé⁴ », image volontiers reconnue comme la personnification même de l'avarice. Le roman du terroir a aussi produit nombre de personnages archétypaux, qui s'arriment dans le texte moins comme des individus que comme des idées, et dont le portrait sert surtout à illustrer les valeurs qu'ils soutiennent ou encore la profession qui les définit. Menaud le maître-draveur est certes « beau à voir », « droit et fort malgré la soixantaine », mais rien ne le caractérise davantage que sa lutte désespérée face aux étrangers et sa dévotion si totale à la terre de ses ancêtres, au point où les couleurs du pays se sont durablement imprimées sur ses traits : « [la] vie dure avait décharné à fond son visage, y creusant des rigoles et des rides de misère, et le colorant des mêmes ocres et des mêmes gris que les maisons, les rochers et les terres de Mainsal⁵. » Le visage buriné par les éléments naturels de Menaud atteste que le vieil homme ne fait véritablement qu'un avec le pays qu'il défend si farouchement.

Cette association entre le corps et la patrie détermine plus fortement encore l'allure des personnages féminins, sur lesquels reposent bien souvent la tâche de préserver et de perpétuer les valeurs de la nation⁶, devoir auquel le corps de la femme est tout entier mobilisé. Les rigueurs du climat canadien et les exigences physiques du labeur terrien favorisent un certain type de charpente féminine dont Maria Chapdelaine, « [u]ne belle grosse fille, et vaillante avec ça⁷ », fournit le modèle, synthétisant l'idéal d'une époque. En quelques traits – « sa jeunesse forte et saine, ses beaux cheveux drus, son cou brun de paysanne, la simplicité honnête de ses yeux et de ses gestes francs⁸ »

² Claude-Henri Grignon, *Un homme et son péché*, Édition critique par Antoine Sirois et Yvette Francoli, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 130.

³ *Ibid.*, p. 146.

⁴ *Ibid.*, p. 183.

⁵ Félix-Antoine Savard, *Menaud, maître-draveur*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992 [1937], p. 25.

⁶ Le sacrifice de soi dessine ainsi une destinée commune à Blanche d'Haberville, qui refuse par honneur la main d'Archibald, « l'un des conquérants de sa malheureuse patrie » (Philippe Aubert de Gaspé [père], *Les anciens canadiens*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2008 [1864], p. 317) ; à Maria Chapdelaine, « résignée » à suivre la voix du pays, qui obéit plus qu'elle ne se laisse convaincre (Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990 [1916], p. 195) ; et enfin à Marie, la fille de Menaud, qui « oppos[e] son rêve à elle-même » et choisit avec le Luçon de poursuivre le combat de son père. (Félix-Antoine Savard, *Menaud, maître-draveur*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992 [1937], p. 154)

⁷ Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, *op. cit.*, p. 24

⁸ *Ibid.*, p. 47.

–, Louis Hémon brosse le portrait de la bonne campagnarde bien en chair, au cœur simple et au corps endurci, figure qui sera reproduite dans de nombreux romans de la terre. Dans *Trente Arpents*, Ringuet fait d'Alphonsine une femme « forte et râblée, pas regardante à l'ouvrage⁹ », gagnant l'estime et l'affection de Charles Moisan, qui présume d'un œil pragmatique qu'« elle saurait à la fois conduire la maison et l'aider aux champs à l'époque de la moisson¹⁰ ». Celui-ci, bien qu'il considère sa blonde « bien tournée de sa personne » et d'un « visage avenant », ne se pâme pas outre mesure sur ses charmes : « il ne la paraît point d'irréel et ne lui tissait pas une robe de madone : l'idée qu'il s'en faisait n'avait rien de romanesque¹¹ ». C'est dire que la beauté de la fermière, rarement idéalisée, tient pour l'essentiel dans sa capacité à répondre aux nécessités de l'enfantement et aux corvées domestiques.

Réduits à cet arc narratif, qui dicte un corps charnu et robuste, les personnages féminins ne requièrent ni présence ni profondeur et se déclinent ainsi dans une palette aux couleurs limitées. Or parmi cette galerie de protagonistes lisses et uniformes produites dans la première moitié du XX^e siècle, le laideron se démarque. Terme employé pour désigner une jeune fille ou jeune femme laide, le laideron est présumé dépourvu des atouts nécessaires pour s'assurer un mariage favorable – même si certains laiderons, trompant les pronostics, y parviendront – et sa destinée échappe régulièrement aux paramètres restreints de ses congénères plus choyées par la nature. Marie Calumet, héroïne du roman éponyme de Rodolphe Girard, n'est pas jolie et pourtant elle frappe l'imaginaire :

On ne pouvait pas prétendre qu'elle fût un beau type de femme. Non, mais c'était plutôt une *criature avenante*, comme disaient les gens de Sainte-Geneviève, où elle avait vu le jour. Et cependant, quiconque, une fois dans sa vie, avait entrevu Marie Calumet, ne l'oubliait jamais plus. Grande, forte de taille et de buste, elle débordait de santé et de graisse¹².

Malgré un visage au relief quelque peu grossier – « un nez trop retroussé » et « la bouche un peu large » –, Marie Calumet est baignée d'une « grâce rustique » que n'atténue en rien la « toute petite touffe de poils follets¹³ » nichée dans la fossette de son menton. La servante du presbytère de Saint-Ildefonse possède une « peau très blanche, les joues rouges comme une pomme fameuse, sans une ride », bonne mine qu'elle doit à un naturel jovial, imperméable aux tourments de l'existence :

⁹ Ringuet, *Trente Arpents*, éd. critique établie par Jean Panneton, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du nouveau monde », 1991 [1938], p. 75-76.

¹⁰ *Ibid.*, p. 76.

¹¹ *Ibid.*, p. 75.

¹² Rodolphe Girard, *Marie Calumet*, Montréal, Éditions Serge Brousseau, 1946 [1904], p. 59-60.

¹³ *Ibid.*, p. 60.

« Pas un nuage dans son ciel, pas un pli sur son front¹⁴. » Le portrait de l'héroïne de Girard nous révèle une vérité du laideron : dénué de beauté, il n'est pas pour autant dépourvu de charme, et réussit à captiver l'intérêt¹⁵.

Déclaré féminin à l'origine par les dictionnaires du XIX^e siècle, le substantif *laideron* est devenu masculin sous l'influence du suffixe *-on*, généralement réservé à la formation de dérivés masculins, après que son genre fut longtemps débattu¹⁶. Dans *l'Éducation sentimentale*, Flaubert prête à Frédéric ce mot méchant à l'endroit de Louise : « Est-ce croyable ! Je vous le demande ! Une laideron pareille!¹⁷ », dans un effort pour déconsidérer l'amour que la pauvre fille¹⁸ lui voue. Dans la première édition (1694) du Dictionnaire de l'Académie française¹⁹, la rubrique « Laideron » indique qu'« [on] appelle ainsi par injure une jeune fille ou une jeune femme qui est laide », alors que deux des éditions suivantes (4^e et 5^e) vont plutôt spécifier : « Jeune fille ou jeune femme qui est laide, mais qui n'est pas sans agrément. » Une précision, absente des versions ultérieures, tout de même étonnante dans la mesure où elle insinue que le laideron, qui se démarque toujours par sa jeunesse, peut exercer un certain attrait. Le *Littré* (1872-1877) note que Voltaire et Béranger ont employé l'orthographe « Laidron²⁰ », et qu'il est commun de l'entendre, à cause de la finale, au masculin. Le flottement entourant le genre assigné explique la création d'un correspondant féminin : « Laideronne : *par ce féminin, le peuple achève de faire vivre le mot laideron*²¹ » qui échoue toutefois à gagner l'usage populaire. Si le terme « laideron » est plutôt tombé en désuétude de nos

¹⁴ *Ibid.*, p. 60.

¹⁵ Outre qu'elle parvient à inspirer une rivalité entre deux prétendants, Narcisse et Zéphirin, Marie Calumet est réputée pour son goût des tenues excentriques. Lors d'une visite à Montréal, elle se procure une crinoline, lubie vestimentaire moderne qui causera tout un émoi dans la paroisse de Saint-Idelfonse.

¹⁶ Trésor de la langue française informatisé. <http://atilf.atilf.fr/>

¹⁷ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Éditions Baudelaire, 1965, [1869], p. 421.

¹⁸ Jeune provinciale affligée d'un mauvais goût naïf, Louise n'est pas disgracieuse, mais elle souffre de la comparaison avec les dames distinguées – Mme Arnoux et Mme Dambreuse – que Frédéric côtoie, et n'apparaît donc aux yeux de ce dernier que comme « une petite personne assez ridicule » (*Ibid.*, p. 423). Dans les cercles bourgeois du XIX^e siècle, la laideur est aussi affaire de rang social. Balzac affirme en ces termes la supériorité de la dame du monde sur la provinciale, qui réside dans son ingéniosité vestimentaire et cosmétique : « Ainsi la femme de province ne songe point à dissimuler, elle est essentiellement *naïve*. Si une Parisienne n'a pas les hanches assez bien dessinées, son esprit inventif et l'envie de plaire lui font trouver quelque remède héroïque ; si elle a quelque vice, quelque grain de laideur, une tare quelconque, la Parisienne est capable d'en faire un agrément, cela se voit souvent ; mais la femme de province, jamais ! Si sa taille est trop courte, si son embonpoint se place mal, eh bien ! elle en prend son parti, et ses adorateurs, sous peine de ne pas l'aimer, doivent la prendre comme elle est, tandis que la Parisienne veut toujours être prise pour ce qu'elle n'est pas. » (Honoré de Balzac, « La femme de province » dans *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX^e siècle. Tome I (Province)*, 1841, p. 5.)

¹⁹ *Dictionnaire Vivant de la Langue Française* (<https://dvlf.uchicago.edu/mot/laideron>).

²⁰ *Ibid.*

²¹ Rémi de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, [1899], p. 152.

jours, il nous intéresse du fait qu'il concerne uniquement le féminin²², et qu'aucun équivalent ne semble exister pour décrire en contrepartie la laideur masculine. Ce faisant, la réalité spécifique à laquelle il renvoie peut-elle être identifiée sur la base de traits de laideur qui figureraient comme le propre du féminin ? L'étude de textes historiques et littéraires abordant cette question nous permettra, dans un premier temps, de dresser un portrait de la femme laide en tâchant de repérer, parmi les héroïnes ouvertement affublées du qualificatif, les éléments employés pour les décrire, de façon à vérifier si une sorte de standard en émerge²³. Dans cette perspective, il importe de considérer tous les degrés de la laideur, d'étaler le plus possible le spectre du non-attractif en vertu des efforts déployés pour retirer un personnage à la compagnie des jolies.

Naturellement, les marques de laideur répertoriées sont sujettes aux variations historiques et certaines se trouvent même à s'inverser avec le temps – c'est le cas de la corpulence, qui passe d'un état recommandé, garant de santé, à un handicap redouté. D'autres critères physiques départageant le beau du laid se montrent en revanche très résistants aux fluctuations des canons : les narratrices de Nelly Arcan, par exemple, affichent des coiffures peroxydées, persuadées que leur blondeur demeure un appât de choix pour les hommes, et ne lésinent pas sur les efforts pour cultiver une apparence jeune, puisque la maturité des traits paraît éloigner toujours plus la femme de l'idéal recherché. C'est sans surprise que l'utilité présumée de la beauté des femmes demeure bien longtemps l'intérêt de séduire la gent masculine, afin de se garantir ultimement un époux, objectif pour lequel la laide paraît désavantagée d'emblée. Or le roman québécois se plaît à rappeler qu'il ne faut pas juger strictement les personnages féminins par leur apparence, et renverse allègrement les correspondances attendues : ainsi les laides se montrent-elles souvent vaillantes et généreuses, et parviennent-elles à gagner le cœur d'un homme, tandis que leurs rivales avantagées par le sort, vaniteuses et mesquines, essuient à cet égard de nombreux revers. En nous penchant sur les cas d'Angéline Desmarais dans *Le Survenant*²⁴ (1945) de Germaine Guèvremont et d'Édith dans *La Fille*

²² On notera par ailleurs la variété de synonymes offerts au mot « laideron », tous tirés du lexique franco-français : boudin, cageot, guenon, maritorne, thon.

²³ Véronique Nahoum-Grappe se plie aussi à l'exercice dans une étude des contre-blasons du Moyen-Âge : « Risibles à force d'être dégoûtantes, à moins que ce ne soit l'inverse, les laideurs corporelles « blasonnées » nous informent sur les qualités négatives des canons de la laideur : le noir, le sale, le tordu, le branlant, le puant et l'immonde sont des contraires prédictibles à l'éclatante beauté, radieuse, légère, dense et ferme. Rapidement l'on dérive vers le non-visuel : la puanteur apparaît dans les contre-blasons, comme si la laideur ne pouvait être mise en images sans la saleté organique, les couleurs de la crasse, le dégoût des fermentations putrides, des écoulements répugnants. » (Véronique Nahoum-Grappe, « Les canons de la laideur », *Communications*, 60 (Beauté, laideur), 1995, p. 38)

²⁴ Germaine Guèvremont, *Le Survenant*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990 [1945]. Désormais, tous les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par le sigle *Su* ; suivi du numéro de la page.

*laide*²⁵ (1950) d'Yves Thériault, nous verrons qu'une disparité profonde se creuse entre les bénéfiques que la beauté peut revendiquer et les avantages que s'arrogent la laide, comme si le roman voulait corriger une certaine injustice, démolir les attentes préconçues, afin de rendre le tout plus intéressant. Comme ces « laideurs originales » évoquées par Zola dans l'exergue de ce chapitre, incapables de remplir parfaitement le rôle de repoussoirs, le laideron, enveloppé d'un charme mystérieux, envoûte malgré tout. Sa laideur est une offense qui inspire autant la pitié que la fascination, une fascination qui perdure jusqu'à ce que surviennent les premiers signes de vieillesse, où la laideur devient alors sans recours, au-delà de toute rédemption. Car ce qui rachète le laideron, déchargé d'une part des responsabilités échues à son sexe dans la mesure où il ne parvient pas à fonder une famille, c'est son habileté à prouver son utilité autrement, à se montrer comme Marie Calumet une « bonne et brave fille, ménagère sans pareille²⁶ », charge physique pour laquelle la vieille est souvent disqualifiée.

L'obsession de la laideur s'exprime, dans le roman québécois moderne, à travers les multiples visages du laideron, depuis les figures révoltées des romans de Marie-Claire Blais et de Réjean Ducharme jusqu'aux narratrices refaites de Nelly Arcan et au personnage de l'obèse chez Lise Tremblay. Qu'elles exhibent leur laideur ou qu'elles la masquent, ces figures insoumises assument pleinement la part de conflit qu'elles mènent, volontairement ou non, contre un certain devoir de beauté qu'intime la société :

Force est de reconnaître en cela que la modernité a inauguré une parole autoritaire sur la beauté. De jouissance, celle-ci est devenue labeur, de satisfaction elle s'est transformée en souci. On comprend alors que, pour la première fois, de manière aussi marquée dans la culture occidentale, les femmes qui ne sont pas jolies sont considérées comme incapables de faire le travail elles-mêmes nécessaire à leur embellissement.

Tel est le troisième temps de la laideur. Après la laideur ontologique (premier temps), la laideur erreur de la nature (deuxième temps), voici la laideur en tant que forme morale, produit de la négligence et de la mauvaise volonté, expression du mépris de l'autre, manque au savoir-vivre et au respect de soi²⁷.

Sous cette perspective, la femme devient responsable – et donc coupable – de sa laideur. La beauté exige un dévouement de tous les instants, auquel se plient, par exemple, les narratrices de Nelly Arcan, déployant tous les efforts nécessaires pour entretenir un corps désirable, à dessein de tromper les effets du temps, échouant toutefois à s'aligner sur l'impossible standard des magazines.

²⁵ Yves Thériault, *La fille laide*, Montréal, Les Quinze Éditeur, 1980 [1950]. Désormais, tous les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par le sigle *FL* ; suivi du numéro de la page.

²⁶ Rodolphe Girard, *Marie Calumet*, Montréal, Éditions Fides, coll. « Bibliothèque québécoise », 1979 [1904], p. 57.

²⁷ Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, *op. cit.*, p. 147.

La femme chez Arcan est botoxée, blondie, charcutée par le scalpel de la chirurgie, et sa beauté repose sur une imposture, qui se révèle davantage à elle-même que chez les hommes qu'elle s'évertue à satisfaire. Associée à un manque de discipline de soi, la laideur se fait sentir dès qu'il y a relâchement du contrôle exercé sur le corps. Si l'embonpoint s'est révélé par le passé un trait appréciable, synonyme de puissance et de richesse matérielle, garant d'un statut social élevé, il est aujourd'hui associé à la paresse, préjugé qui pèse sur les personnages d'obèses dans les romans de Lise Tremblay.

Bien sûr, le corpus étudié n'est qu'un échantillon, révélateur néanmoins de l'étonnante variété de femmes laides retrouvées dans le paysage romanesque québécois. Mentionnons également qu'à l'ère contemporaine il n'est plus imaginable sans doute de parler de « laideron » : la laideur ne se donne plus à lire comme handicap social, mais l'injonction de beauté et la standardisation du corps féminin n'en sont pas moins omniprésentes dans la fiction, comme le montrent les romans de Nelly Arcan ou de Lise Tremblay. Nous examinerons, en contrepoint, la figure de Mille Milles (à l'origine pensé par Ducharme comme un personnage féminin) qui, à l'instar de Bérénice, revendique fièrement sa laideur. Sans être un « laideron » le narrateur du *Nez qui voque* s'inscrit dans une marginalité similaire, succombant au sexe et à la souillure et sombrant avec délectation dans le dégoût de soi.

Portrait de la femme laide

Preuve de sa dimension universelle, la question de la laideur féminine a fait l'objet de plusieurs études²⁸ ciblant des corpus spécifiques. Dans *The Ugly Woman* (2005), Patrizia Bettella s'intéresse aux modèles esthétiques transgressifs dans la poésie italienne, balayant une période allant du Moyen Âge à l'époque baroque, à travers un ensemble composé uniquement d'auteurs masculins. Elle identifie trois phases dans le développement du thème de la femme laide : empruntant d'abord l'allure de la « *old hag* », symbole de décadence physique et morale dans la littérature médiévale, la laideur féminine devient à la Renaissance un objet de divertissement burlesque, induit par la louange ironique de modèles très éloignés des canons esthétiques. Troisième et dernier moment étudié par l'auteure, le baroque en vient à réévaluer de façon positive

²⁸ Outre les études, plus générales, dont nous faisons mention, soulignons également celle de Linda Krauss Worley, qui s'intéresse à la question de laideur féminine sur un corpus allemand dans « The Body, Beauty, and Woman : The Ugly Heroine in Stories by Terese Huber and Gabriele Reuter », *The German Quarterly*, 64 (Summer 1991), p. 368-379.

les imperfections féminines en les présentant comme éléments d'attraction. Déduisant que la figure de la femme laide est le produit univoque d'une charge misogyne des auteurs, l'analyse s'avère assez réductrice : « *In the works considered in this study female ugliness is purely and unequivocally an expression of negativity, male fear, and misogyny*²⁹ ». À l'inverse, lorsque les poètes font l'apologie des imperfections féminines, ce n'est que pour faire étalage de leurs habiletés poétiques et de leur créativité, argue Bettella.

Dans *Plain and Ugly Janes* (2000), Charlotte M. Wright détaille l'irruption d'un nouveau type de personnage dans la fiction américaine contemporaine : la femme laide ou « quelconque », sans charme, proche du personnage de la « old maid » ou « spinster » du siècle précédent. Elle s'intéresse à des auteurs qui, à partir des années 1970, travaillent l'image traditionnelle de la vieille servante silencieuse et passive pour en faire une figure héroïque capable de rivaliser avec ses homologues masculins. Discutant la nature et les variations dans la définition de cette laideur, et évaluant ses effets sur les autres personnages, elle conclut que la laideur féminine autorise les auteurs américains à explorer avec ironie les inégalités inhérentes à la dominance de la beauté. Selon Wright, les auteurs du XIX^e siècle font preuve d'une certaine pudeur à employer le terme *ugly*, lui préférant des expressions moins directes comme *plain* ou *bland*³⁰. De la même façon, nous verrons que le roman québécois lève progressivement le tabou sur l'épithète « laide » : une seule mention du mot « laideur » se trouve dans *Angéline de Montbrun* (mention qui concerne de surcroît un personnage secondaire, Véronique Désileux), et il est suggéré qu'Angéline Desmarais, décrite comme peu avantagée par la nature, est la cible de commentaires méchants sur son physique, mais Guèvremont n'en livre jamais la teneur exacte. À partir du milieu du XX^e siècle, toutefois, Yves Thériault insiste sur la laideur sans équivoque d'Édith et en fait la composante majeure de l'identité du personnage, tandis qu'Isabelle-Marie et Bérénice sont aussi du côté de la franche laideur.

Enfin, Claudine Sagaert signe *Histoire de la laideur féminine*, une référence capitale à notre sujet, qui examine la production et la variation des normes concernant la laideur, qui se révèle un puissant instrument de dépréciation et de condamnation du genre féminin. Au moyen d'une approche pluridisciplinaire, que vient soutenir un riche corpus empruntant à la philosophie, à la

²⁹ Patrizia Bettella, *The Ugly Woman. Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*, Toronto, University of Toronto Press, 2005, p. 168.

³⁰ Voir Charlotte M. Wright, *Plain and Ugly Janes: The Rise of the Ugly Woman in Contemporary American Fiction*, Denton, University of North Texas, 1994 : « *It is not necessary for authors to use the word "ugly" in a character's description in order that she be perceived as such by the reader. In fact, as far as I can tell, the use of the word "ugly" to describe a female character in American literature is a twentieth-century phenomenon.* » (p. 17)

littérature, à l'anthropologie et aux sciences médicales, Sagaert parcourt les perceptions successives de la laideur féminine, de l'Antiquité à nos jours, pour soulever une division peu documentée jusqu'alors entre le jugement de laideur émis à l'endroit des deux sexes. Alors que les discours interrogés, essentiellement produits par des hommes, favorisent la référence au féminin, Sagaert montre que, plus encore qu'un jugement esthétique, la sentence de laideur convoque une sanction morale déterminée par un regard masculin. Sa généalogie de la laideur, organisée en trois temps, fournit un modèle d'analyse sur lequel notre réflexion prendra appui pour établir le portrait de la femme laide, à partir de l'idée que le féminin flirte ontologiquement avec la définition même de la laideur.

En effet, depuis l'Antiquité, le masculin est présumé beau, tandis que la femme est pensée comme un être raté, une ébauche d'homme. À l'origine de cette distinction se trouve le fait que la laideur, associée à la matière, reste l'apanage du féminin, tandis que la beauté, perçue à l'inverse comme forme, réservée exclusivement à l'être masculin, lui demeure éminemment supérieure. À ce titre, Plotin dans la *Deuxième Ennéade*, remarque que « la matière, parce qu'elle n'a pas de forme, est le contraire de la beauté, la véritable laideur³¹ ». Aristote avance quant à lui que la femme est un être déformé, mutilé, dont la laideur n'est pas tant physique que constitutive. La déformation et la mutilation sont des critères de monstruosité pour le philosophe, marquant la victoire de la dimension matérielle sur la qualité formelle, et consacrant une condition dont la femme ne peut être tenue responsable : « [la femelle] n'est pas laide en soi mais par accident », écrit-il dans *La Physique*. Saint Thomas poursuit le même filon : la femme est un mâle manqué, un être déficient dont la naissance est le résultat d'une aberration dans le processus de création humaine³². Considérée comme une anomalie ou un défaut de fabrication, la femme est par essence une bavure, un produit de substitution qui survient en cas d'échec de la nature à remplir son dessein premier. Son corps est donc assumé foncièrement imparfait, faible ou malsain, une idée qui sera réitérée des siècles durant, des instances tant religieuses que médicales se chargeant de l'entériner. C'est donc dans cette perspective que la femme est pensée non seulement en termes de défaut d'être, mais en termes d'accident. Comme le souligne Claudine Sagaert :

³¹ Plotin, *Deuxième Ennéade*, livre IV, trad. Fr. É. Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1963.

³² Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, Paris, Eugène Belin, 1853, cité dans Christine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, *op. cit.*, p. 23. *Femina est aliquid deficiens et occasionatum* : la femme est un accident ou un amoindrissement de l'homme (Ia, q. 92, a.I, obj. I).

La laideur dans sa définition générale renvoie à une privation, à une impuissance, à une dégénérescence. Elle est le signe d'un écart par rapport à l'être tel qu'il devrait être. Elle est le critère de l'imperfection, de la démesure, de l'inconstance. Dans sa dimension ontologique, elle caractérise un être amoindri, affaibli, un être en défaut. Cette définition est singulièrement proche de celle que l'on a donné de la femme, comme s'il était possible de déterminer un rapport d'identité entre laideur et femme³³.

Ontologiquement laide, la femme ne peut qu'aspérer à une beauté du paraître, et doit se résoudre à demeurer « *this fair defect / of nature*³⁴ », comme le suggère Milton dans *Paradise Lost* (1667). Toutefois, l'allure plaisante du « beau sexe » a parfois été vue comme un piège, un leurre destiné à masquer des intentions sournoises ou dissimuler l'âme naturellement mauvaise de la femme. Quand le paraître se fait révélateur de l'être, la laideur physique est alors le signe d'une déficience morale et devient l'allégorie du mal. Le *Roman de la rose* en donne à voir une illustration précise : à l'entrée du jardin une murale tient lieu d'avertissement pour le narrateur, exposant par le truchement de figures allégoriques les vices qui doivent être gardés à l'extérieur de ce sanctuaire dédié aux valeurs courtoises. Nommées Haine, Félonie, Vilenie, Convoitise, Avarice, Envie, Tristesse, Vieillesse, Papelardie et Pauvreté, ces peintures montrent des femmes à l'apparence peu flatteuse : la Haine possède un visage ridé et renfrogné, et son regard est voilé de méchanceté ; l'Avarice est symbolisée par une femme en piteux état, chétive et vêtue de haillons ; Tristesse, tourmentée par les soucis et la peine, affiche un teint jaunâtre et, cheveux hirsutes, se lacère le visage par désespoir et dépit ; Envie fixe de travers et en louchant « tout ce qui était beau, bon, noble, ou alors aimé et apprécié d'autrui³⁵ ». Il ne faut pas s'étonner non plus que Vieillesse, dont la beauté est gâchée³⁶ par le poids des années, se voit aussi exclue du jardin, tant le sentiment de la décadence et de la déperdition de l'être fait partie des obsessions les plus vives au Moyen Âge³⁷.

De la même façon, les femmes laides sont également présumées retorses, prêtes à user de tous les subterfuges imaginables pour abuser de potentiels maris. Les hommes sont encouragés à examiner leurs fiancées avant le mariage, afin de s'assurer qu'elles ne dissimulent pas de défauts sous le couvert d'un maquillage trompeur. Comme le souligne Dominique Paquet :

³³ Christine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, *op. cit.*, p. 31.

³⁴ John Milton, *Paradise Lost*, éd. établie par Alastair Fowler, *Pearson Education Limited / Longman Annotated English Poets*, 1998, Livre 10, v. 891, p. 588.

³⁵ Voir Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la rose*, éd. établie par Armand Strubel, Paris, Le Livre de Poche, p. 57. « L'ensemble formé par les personifications du mur regroupe tout ce qu'exclut une société courtoise, l'envers de la noblesse : goût maladif de l'argent et de l'accumulation opposé à la largesse, tristesse opposée à la joie, vieillesse opposée à la jeunesse ; entrer dans le verger signifie laisser au-dehors ce qui définit le "vilain" ».

³⁶ « Mout estoit sa biautez gastee, / Mout iert laide devenue » (v. 344-345, p. 58).

³⁷ Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la rose*, p. 61.

[la] femme frelatée est celle qui trompe le fiancé naïf. Persuadé d'épouser une beauté capable de lui donner une progéniture qui fera fructifier son patrimoine, il craint de découvrir à la lueur des chandelles un laideron susceptible de lui "nouer l'aiguillette" – c'est-à-dire de le rendre impuissant – par sa seule hideur et de faire de sa vie une terre stérile. Le thème du mari trompé sur la marchandise nourrit des fantasmes sexuels et économiques liés à la perte de virilité et du patrimoine³⁸.

Ainsi, au centre des discours sur la laideur, le maquillage, honni par les pères et les prédicateurs de l'Église, est perçu comme une liberté prise par la femme pour modifier son apparence. Son utilisation est assimilée à un acte de désobéissance en regard de la volonté de Dieu, de même qu'une marque d'orgueil, preuve irréfutable d'une laideur morale. Au III^e siècle, Cyprien professe dans son *De habitu virginis* qu'il est « interdit aux femmes de falsifier l'œuvre divine dans sa fabrication et dans sa créature, car c'est une atteinte à la vérité. En cela, une femme laide malgré tous les soins de beauté ne fera pas croire à elle-même et à son Créateur qu'elle est belle, même si elle parvient pour quelque temps à tromper son entourage.³⁹ » Les prédicateurs associent les soins de beauté à deux péchés capitaux : la luxure et l'orgueil, souvent cités pour désigner l'immoralité de la femme. Il faut attendre la fin du Moyen Âge pour que s'éveille un jugement favorable à l'égard du maquillage, comme le rappelle Patrizia Bettela : « *Ornamentation and makeup, which in medieval texts were considered a source of suspicion and evidence of women's evil nature, have become symbols of civilization and refinement in Renaissance texts*⁴⁰ ». La femme qui fait usage d'artifices pour s'enjoliver est désormais en vogue, non plus conspuée, même si elle doit parfois payer d'un lourd tribut l'emploi de cosmétiques, qui provoquent le vieillissement prématuré de la peau⁴¹. L'époque contemporaine alimente cette relation entre beauté et maquillage, supposant que la laide n'a plus de raison de le demeurer, qu'il lui incombe de se prendre en main et d'employer tous les fards et les ornements à sa disposition. Or ce revirement n'est pas sans faire naître une certaine contradiction : les laides s'exposent aux reproches si elles ne cherchent pas à améliorer leur apparence, et pourtant le risque est grand de

³⁸ Dominique Paquet, *Miroir, mon beau miroir, Une histoire de la beauté*, Paris, Gallimard, 1997, p. 40.

³⁹ Marie-Anne Polo de Beaulieu, *Éducation, Prédication et Cultures au Moyen Âge, essai sur Jean Gobi Le Jeune*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1999, p. 144.

⁴⁰ Patrizia Bettela, *The Ugly Woman. Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*, Toronto, University of Toronto Press, 2005, p. 112.

⁴¹ Voir Dominique Paquet, *Miroir, mon beau miroir, Une histoire de la beauté*. Elle évoque notamment la céruse, pigment blanc à base de plomb, un cosmétique nocif que les femmes avaient coutume de s'appliquer sur le visage pour se pâler la peau : « La céruse n'a pas pour seul effet de masquer les laiderons ni de détourner l'usage des peintures. Elle comporte son tragique. La dame s'effeuille vite : visage crevassé, rendu noir de plomb à force d'être blanchi, dents pourrissantes, haleine corrompue composent un tableau satanique digne de figurer dans une Apocalypse. De céleste, la beauté devient morbide. La vanité du fard dessine précocement une géographie de la putréfaction qui n'attend pas la mort pour se manifester. » (Dominique Paquet, *Miroir, mon beau miroir, Une histoire de la beauté. op. cit.*, p. 41.)

prêter flanc au ridicule sous les fards et les vernis. Le maquillage devient véritablement un enjeu dans le roman québécois à partir de l'époque contemporaine, où les narratrices de Nelly Arcan s'ornent de tous les artifices pour séduire et pour camoufler leur vulnérabilité. Certaines marques de laideur demeurent, en outre, difficiles à camoufler.

S'il suffit d'un détail pour « endommager » un beau visage, en revanche, rarement la laideur se compose-t-elle d'un seul trait. Il s'agit plutôt d'un ensemble de caractéristiques : maigreur, teint foncé ou terne, cheveux noirs vont souvent de pair pour constituer en quelque sorte la grammaire de la laideur. Le teint est l'un des traits les plus abondamment décrits. Dans *Perceval ou le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, une pucelle montée sur une mule fauve se présente à la cour, où son allure étonne grandement, tant le narrateur assure qu'il n'existe « de créature si totalement laide, même au fond de l'enfer » et que « vous n'auriez pu voir de fer aussi noir que son cou et ses mains⁴². » L'époque médiévale glorifie les peaux laiteuses, diaphanes au point de laisser voir le sillon bleuté des veines sur la tempe, une distinction aristocratique⁴³. Pour le roman québécois, qui ignore les fétiches esthétiques de la noblesse poudrée, un teint hâlé n'est pas nécessairement déprécié : le « cou brun » de Maria Chapdelaine, précédemment évoqué, renvoie directement à sa vaillance, à sa disposition au travail sur la terre, et la peau dorée par le soleil d'Angéline témoigne de sa jeunesse saine, épanouie par des marches vigoureuses dans la nature. En revanche, les carnations irrégulières ou qui manquent d'éclat rebutent fortement. Angéline Desmarais possède un « teint cireux » et une « allure efflanquée » qui la font ressembler « à un cerge rangé dans la commode depuis des années » (*Su* ; 53). Edith est « la fille jaune à peau maigre » (*FL* ; 36) et Isabelle-Marie, « grande et décharnée » (*Bb* ; 11), a « le teint comme une peau qui crie » (*Bb* ; 59), toutes deux annonçant que la fadeur du visage se jumelle fréquemment à une autre imperfection, en l'occurrence la maigreur ou les cheveux noirs.

L'auteure de *The Ugly Woman* suggère que la poésie baroque promeut de nouvelles valeurs esthétiques, qui tendent à briser l'opposition catégorique que la tradition avait tâché d'établir entre laideur et beauté⁴⁴ : « *Attributes that in idealized female representations were considered undesirable are presented*

⁴² « Perceval ou le Conte du Graal », dans Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Poirion, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, p. 799, v. 4618-4620.

⁴³ La mode poussait même les précieuses cultivant un visage statuaire à surligner le tracé veineux du front et de la gorge d'un crayon bleu. Voir Dominique Simonnet, « Le fard cache les nuits de folie. Entretien avec Dominique Paquet », *L'Express*, 24 juillet 2003.

⁴⁴ Voir Patrizia Bettella, *The Ugly Woman. Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*, Toronto, University of Toronto Press, 2005 : « *Baroque poetry promotes new aesthetic values, where ugliness no longer figures as an absolute category in sharp opposition to beauty.* » (p. 129)

as attractive; this ploy allows the poets to display their deftness in exploring arduous and unthinkable combinations of beauty and deformity⁴⁵ ». Parmi les marques de cette « *unconventional beauty* » louée par les poètes italiens, les cheveux noirs sont prisés, renversant la faveur millénaire accordée aux chevelures blondes. Ce changement de paradigme se trouve aussi au cœur du sonnet « The Dark Lady⁴⁶ » de Shakespeare, dans lequel le sujet lyrique admire la complexion foncée de son aimée : « *In the old age, black was not counted fair, / Or if it were, it bore not beauty's name ; / But now is black beauty's successive heir*⁴⁷ ». Or la « tignasse noire et terne » d'Edith ne sera pas graciée aussi aisément dans *La Fille laide*, et celle-ci, se plaignant de ses cheveux raides, « trop lisses et trop gros » (*Fl* ; 56), finira par les tailler « [pas] en un geste modéré, pour que la tête soit embellie, et le visage dégagé, mais en quatre coups de ciseaux rageurs. » (*Fl* ; 45). À l'inverse, le surnom « La Noire » semble prodigué affectueusement à Angéline par le Survenant, dans ce roman où la division binaire entre beauté et laideur demeure très forte. Le Grand-dieu-des-routes apparaît moins facilement séduit que les autres hommes par la beauté physique, et se montre indifférent aux charmes de Bernadette Salvail, au point de la confondre avec un laideron attesté :

Deux fois dans la même semaine, il avait commis la gaucherie de confondre Bernadette Salvail, dont la réputation de beauté s'étendait au-delà de la Grand-Rivière, et la petite maîtresse d'école, une laideur de pichou⁴⁸, laideur que la nature, par caprice, s'était plu à accentuer en la couronnant d'une somptueuse chevelure noir-bleu. (*Su* ; 52)

Bernadette Salvail est certes blonde et jolie, mais elle ne capte pas pour autant l'œil du Survenant, plutôt attiré par les contrastes vifs que par les beautés classiques, comme le révèle sa description de l'Acayenne : « Pas ben, ben belle de visage et pourtant elle fait l'effet d'une image. La peau blanche comme du lait et les joues rouges à en saigner. » (*Su* ; 188) De la même façon, la couronne de cheveux bleu-noir de la maîtresse d'école laisse une impression durable dans le regard du contemplateur, mais elle est perçue ici comme un cruel tour du sort, qui ne réussit qu'à « accentuer » la laideur par effet de contraste, qui échoue surtout à sortir du célibat celle qui n'a eu

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Sonnet 127, dans *Shakespeare's Sonnets*, édition établie par Stephen Booth, Yale Nota Bene, 2000, p. 108.

⁴⁷ Alors que l'Angleterre du XVI^e siècle voit le renversement du canon élisabéthain valoriser la pâleur, la suite du poème fait aussi état du règne nouveau du maquillage, qui bouleverse l'équilibre ancien entre beauté et laideur. L'invention des cosmétiques désacralise la vraie beauté et lui retire ses privilèges en permettant aux femmes laides de devenir belles : « *And beauty slander'd with a bastard shame:/ For since each hand hath put on nature's power, / Fairing the foul with art's false borrow'd face, / Sweet beauty hath no name, no holy bower,* » (*Ibid.*)

⁴⁸ Terme vieilli désignant une chaussure d'hiver des Amérindiens, fait d'un cuir cousu grossièrement sur le dessus du pied et lacé sur la jambe. *Office québécois de la langue française*, 2003.

d'autre choix que de trouver métier, à défaut de prendre mari. L'enseignante serait donc à plaindre, car c'est bien là, disent les textes, que réside l'unique destin des femmes.

Assimilée à un corps-matière dont la fonction est de perpétuer l'espèce, la femme qui refuse ce rôle court le risque d'être traitée de laide, stigmatisée et identifiée au rang des indociles. Un traitement discriminatoire réservé aux vieilles filles, intellectuelles et féministes, qui prouve que la laideur, s'immisçant dans les rapports sociaux et domestiques, est considérée comme un délit, justifiant sanctions et moquerie envers celles qui adoptent des comportements menaçant les assignations de genre. Dans son *Histoire de la laideur féminine*, Claudine Sagaert voit dans la période qui s'étend du XVII^e au XIX^e siècle l'élaboration d'une nouvelle conception de la laideur féminine, où la discrimination qu'elle suscite touche aux efforts d'émancipation et aux marques d'insoumission des femmes : « Car outre le fait qu'on impute volontiers à la femme certains défauts d'ordre physique ou moral, la laideur reste liée à la révolte des femmes qui refusent le carcan dans lequel on continue à vouloir les enfermer⁴⁹. » La laideur n'est dès lors plus déterminée par l'essence de la femme mais devient consécutive à son attitude. La femme est appréciée en sa qualité d'épouse et de mère, docile et dépendante de l'homme, sa beauté devenant relative à une bonne gestion de son corps et de son éducation. Le discours des clercs, dont l'influence recule, est relayé par celui des médecins, qui soupçonne la femme d'être en proie à des humeurs instables, sujette à de fréquents épisodes de maladies ou de subites crises d'hystérie. Le corps féminin est régi par des phénomènes biologiques alors mal compris, qui invitent à la prolifération de nombreux tabous culturels et religieux liés à l'idée d'impureté⁵⁰. Le cycle menstruel est par exemple frappé par des rites d'exclusion qui préconisent l'isolement des femmes du reste de leur communauté durant cette période, croyances qui perdurent tout au cours du XIX^e siècle.

Comme le montre Sagaert, la fabrication de la laideur féminine est indissociable de la confiscation du pouvoir par les hommes. Sur la célibataire, affranchie de l'influence d'un époux, pèse un soupçon, celui de n'être pas assez jolie pour avoir pu retenir le moindre prétendant. Le terme « vieille fille » intervient pour délimiter un statut moindre : celle qui ne parvient pas à devenir une véritable femme, car elle ne trouve pas mari. Créature hybride, éternellement enfermée dans les limbes du célibat, la fille déjà vieille devient une figure grotesque et repoussante dans la

⁴⁹ Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, *op. cit.*, p. 77.

⁵⁰ Nous verrons, par exemple, que les prescriptions de la Torah influencent le rapport de Bérénice Einberg à son propre corps.

littérature⁵¹. Socialement dangereuse, elle symbolise l'insoumission à l'ordre établi et une remise en question de la loi familiale qui veut que la jeune fille devienne femme, puis mère. De fait, le mariage et la maternité sont recommandés comme les seuls antidotes à cette souffrance, promettant la sublimation d'un corps toujours en défaut. Angéline « embellit » en tombant amoureuse du Survenant et la félicité conjugale d'Isabelle-Marie fait en sorte qu'elle montre « un visage épanoui » (BB ; 107). L'amour et la perspective du mariage aident donc la laideur à se convertir en beauté, à arrondir les angles d'une maigreur souvent perçue comme un signe de mécontentement, de tristesse. À l'article « mariage » de l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des arts, des sciences et des métiers* rédigé par Diderot et d'Alembert les auteurs affirment le bienfait des relations sexuelles encadrées par l'union maritale sur l'apparence des jeunes filles qui en ont été longtemps privées : « On voit des chlorotiques languissantes, malades, pâles, défigurées, dès qu'elles sont mariées, sortir rapidement de cet état de langueur, acquérir de la santé, des couleurs, de l'embonpoint, prendre un visage fleuri, animé ; il y en a même qui, naturellement laides, sont devenues après le mariage extrêmement jolies⁵². » La promotion du devoir conjugal pour protéger les femmes d'un enlaidissement certain agit comme propagande en faveur du renforcement de l'ordre établi entre les sexes. Comme l'explique Georges Vigarello, l'unique destin de la femme conçu à cette époque concerne la maternité, son devoir demeurant d'engendrer et d'élever la génération future. Elle est exclue de la vie publique, et la finalité et la forme de son corps servent à deux prétextes, plaire et procréer. Enchaînée par sa beauté et sa fertilité à ces devoirs, elle s'attire la réprobation générale si elle y déroge. Les vieilles filles, qui renoncent aux principes du mariage et de l'enfantement, et les intellectuelles⁵³, qui priorisent l'épanouissement de leur pensée à la mise en valeur de leurs attraits extérieurs, sont pour cette raison persécutées. En somme, ajoute l'historien :

⁵¹ À l'image de la cousine Bette imaginée par Balzac, portée sur les intrigues et les médisances, et s'évertuant à causer la discorde dans sa famille, la vieille fille n'est pas seulement laide, elle couve encore nombre de vices. Alexandre Dumas fils l'illustre au travers d'un de ses personnages : « Je sais qu'on m'appelle vieille fille et ce mot dit tout ; on m'accuse de méchanceté, de colère, de jalousie, on affirme sans me connaître que je dois mon abandon à des imperfections physiques, à des défauts de caractère ou à des prétentions exagérées. » (Alexandre Dumas fils, « La Vieille fille », *Journal des demoiselles*, Paris, Imprimerie V. Dondet-Dupré, 1848, p. 229.)

⁵² Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des arts, des sciences et des métiers*.

⁵³ Une idée répandue à l'époque est que l'intelligence des femmes ne doit pas être cultivée, au risque de priver ces dernières de leurs plus valables attributs. Kant, par exemple, ne dénie pas à la femme la capacité de réfléchir, mais avance que, outre ses faibles dispositions pour l'abstraction, celle-ci réduira ultimement son charme par le développement de ses qualités intellectuelles : « Une profonde réflexion, une contemplation longue et soutenue ne siéent guère à une personne dont les charmes naturels ne doivent rien manifester qu'une belle nature. Des études ardues, de pénibles recherches si loin qu'une femme les pousse, la frustrent des avantages propres à son sexe. Sans doute peuvent-elles par leur rareté même devenir l'objet d'une froide admiration, elles dénaturent en même temps les puissants appâts que le beau sexe tend au nôtre » (Cité par Jean Héritier, *Le Martyr des affreux*, Paris, Denoël, 1991, p. 84)

c'est moins la transgression d'un ordre divin des sexes qui est dénoncé, que le mépris d'une charge, l'abandon d'une responsabilité, celle de procréer. Ces femmes auraient en s'engageant refusé leur premier devoir. [...] Leur faute tient à l'ignorance d'un ordre physique, au refus d'une mission, à l'oubli d'une fonction : celle d'engendrer et d'élever⁵⁴.

La laideur serait alors à la fois la cause et le châtement de la femme qui ne s'accomplit pas en tant qu'épouse et mère. De fait, sur des comportements jugés déviants de cette trajectoire de vie – célibat, exercice de l'esprit, révolte – se fixe également un verdict de laideur auquel le sujet féminin ne peut échapper⁵⁵.

Ainsi, la laideur de la vieille fille est une forme d'insoumission ou de révolte au même titre que la laideur de l'intellectuelle, à la seule différence que celle-ci exprime haut et fort son non-conformisme tandis que la célibataire endurcie le fait tacitement. Le renversement de ces préjugés tenaces s'échelonne sur une durée patiente, tant la discrimination, profondément inscrite dans les mœurs, sert de combustible à une misogynie rampante. La laideur se trouve par ailleurs longtemps établie comme conséquence de l'inaccomplissement de la femme en tant qu'épouse et mère, comme marque de son échec à se rendre utile à la société, enrôlant son corps au service du bien collectif par la production d'enfants et le travail domestique. Le roman québécois perpétue également cette dialectique économique : la laide doit faire preuve d'une exceptionnelle vigueur au travail et d'un entrain sans faille pour racheter sa malformation, sa faute originelle. Au final, que faut-il retenir de ces stéréotypes de laideur qui se répètent de roman en roman ? Les cheveux noirs, la maigreur, le teint terne, enferment la femme, jugée laide selon ces paramètres, dans un certain canevas, mais en même temps l'exonèrent de la charge d'épouse et de mère à laquelle elle serait autrement vouée. De fait, la laideur féminine sera associée de plus en plus à des figures fortes, capables de révolte, démontrant à tout le moins une volonté de s'affranchir de la doxa.

⁵⁴ Georges Vigarello, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2004, p. 106.

⁵⁵ L'amalgame entre intelligence et laideur se trouve partout chez les caricaturistes du XIX^e siècle, qui persécutent les « bas-bleus » ou les femmes qui oseraient se piquer de science ou de culture. De même, les révolutionnaires et celles qui militent pour les droits des femmes sont vues dans l'imaginaire comme des contrefaites en révolte, suppurant de haine, jalousement dédiées à se venger du dédain des hommes. Les propos du journaliste conservateur Albert Millaud, dans son commentaire du premier « Congrès international des droits des femmes », témoignent de cette méfiance mêlée de dédain : « Les femmes qui parlent d'émancipation [...] auraient eu besoin d'être émancipées de deux choses gênantes, les unes de leur laideur, les autres de leur vieillesse, et je crois qu'elles n'auraient pas demandé davantage. » (Albert Millaud, « Le Congrès des femmes », *Le Figaro*, 28 juillet 1878). Plusieurs journalistes abonderont dans ce sens, encourageant l'idée que le suffragisme se résume à une vengeance de la laide contre la belle.

Le charme insoupçonné d'Angéline Desmarais

Les auteurs d'*Histoire de la littérature québécoise* le soulignent : « À [la] parution [du *Survenant*] en 1945, le monde qu'il évoque paraît définitivement révolu, figé dans ce passé stylisé, déjà en voie de folklorisation⁵⁶ ». En effet, le roman présente une société en transition, où le système économique et les habitudes sociales qui définissent la vie campagnarde se heurtent à la modernité⁵⁷ incarnée par la figure du Grand-dieu-des-routes. Le *Survenant* captive l'imagination des habitants du Chenal du Moine, et surtout d'Angéline Desmarais, présentée dans le roman comme une vieille fille boiteuse, demeurant avec son père sur une grande propriété dont elle sera bientôt l'héritière. Malgré une allure peu attirante, Angéline, de nature vigilante et économe, est considérée comme un bon parti. « Un mari y trouverait son profit » (*Su* ; 31), souligne la narration, et c'est pourquoi elle est courtisée par de nombreux garçons, qui convoitent davantage le lopin de terre que la jeune femme qui vient avec, traînant une réputation peu enviable :

[...] un peu rétive, la demoiselle à David Desmarais. Pas commode à fréquenter. Ni belle, de reste. Et passée fleur depuis plusieurs étés déjà. Mais travaillante et ménagère, comme il s'en voit rarement. Quand une fille a du bien clair, net, et des qualités par surplus, pourquoi un garçon regarderait-il à la beauté ? (*Su* ; 26)

Pourtant, celle que le texte désigne comme « l'infirme » éconduit systématiquement ces prétendants à l'esprit pragmatique et qui, pour essayer l'humiliation du rejet, se moquent de son handicap sitôt qu'elle a le dos tourné. C'est dire que dans cet univers la valeur de la femme ne se mesure pas tant à sa beauté, mais surtout à sa dot, à ses aptitudes au travail et à son savoir-faire domestique. Le *Survenant* encourage cette vision, se montre distant envers les femmes dont il moque l'« inutilité » (*Su* ; 52) dans le monde, ou qu'il ignore tout bonnement. C'est pourquoi un personnage comme Bernadette Salvail, qui fait office d'antagoniste pour Angéline, se fait simplement appeler « la belle », puisque sa valeur dans le roman ne se résume qu'à son apparence agréable. Précisons que Germaine Guèvremont utilise « laideron » une seule fois dans *Le Survenant*, précisément lorsqu'il s'agit de traduire en termes clairs cette rivalité entre la belle et la laide : « Bernadette Salvail ne pardonnait pas à Angéline, un laideron, d'avoir obtenu du *Survenant* l'amitié qu'il lui avait refusé

⁵⁶ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, op. cit., p. 248.

⁵⁷ Selon les auteurs d'*Histoire de la littérature québécoise*, « le *Survenant* n'est pas, comme François Paradis, un coureur des bois, ni vraiment un homme de la forêt ; c'est un aventurier [...]. Germaine Guèvremont donne à son personnage des attributs qui brouillent son identité. Blond comme un Irlandais mais soupçonné d'être un « Sauvage » [...] » (*Ibid.*, p. 249)

à elle, belle comme une image. » (*Su* ; 201). Même si la belle ne sait qu'être belle, elle reçoit naturellement l'attention et la faveur des hommes, tandis que la laide doit besogner dur pour obtenir reconnaissance.

C'est aussi pourquoi Phonsine, la bru de Didace, créature frêle aux épaules et aux hanches étroites, est doublement disqualifiée aux yeux de son beau-père, parce qu'en plus de son corps malingre, elle rechigne à l'ouvrage :

Furieux, Didace se retint d'en dire trop : les femmes de la famille Beauchemin, depuis l'ancêtre Julie, puis ses tantes, puis sa mère, puis ses sœurs, sa femme ensuite jusqu'à sa fille Marie-Amanda mariée à Ludger Aubuchon, à l'Île de Grâce, de vraies belles pièces de femmes, fortes, les épaules carrées, toujours promptes à porter le fardeau d'une franche épaulée, ne s'essoufflent jamais au défaut de la travée. Elles ont toujours tenu à honneur de donner un coup de main aux hommes quand l'ouvrage commande dans les champs. Et un enfant à faire baptiser presque à tous les ans. À présent la bru, Alphonsine, une petite Ladouceur, de la Pinière, une orpheline élevée pour ainsi dire à la broche, se mêle de grimacer sur les corvées avec des manières de seigneuresse ? Didace s'indignait : « Une femme qui pèse pas le poids. Et sans même un petit dans les bras, après trois années de ménage. » (*Su* ; 28-29)

Phonsine est « [une] femme qui pèse pas le poids », expression qui peut renvoyer autant à sa faible constitution qu'à l'idée d'une valeur d'échange, jugée déficiente. Outre qu'elle ne semble pas, du point de vue de Didace, offrir un très bon retour sur l'investissement, Phonsine a la fâcheuse tendance de *gaspiller*. Angéline s'insurge – et le mot n'est pas trop fort – du fait que les Beauchemin se sont déjà retirés dans les quartiers d'hiver, plus coûteux à chauffer, alors que la saison lui paraît encore tolérable, une dépense extravagante qu'elle met sur le dos de Phonsine :

[...] la plupart des femmes du Chenal du Moine et du rang de Sainte-Anne n'auraient jamais songé à s'encabaner avant la Toussaint. La bru Alphonsine n'avait pas raison d'agir autrement. Si le fait de s'écouter, d'être peu dure à son corps, et gestueuse⁵⁸, donne à une femme le droit de déranger l'ordre des choses, autant prendre le deuil de tout. (*Su* ; 32)

Si la valeur de la femme se mesure donc à la grandeur de ses efforts et de ses sacrifices, c'est elle encore qui prend à sa charge la bonne gestion du ménage. Mauvaise maîtresse de maison, Phonsine ne tolère pas la rigueur et ignore le rationnement, ce qui irrite tout particulièrement Angéline⁵⁹, qui « fatigue » juste à voir sa voisine « ajouter sans cesse de la fleur de farine à [sa] pâte [à tarte] trop flasque et se reprendre à la rouler » (*Su* ; 33). Dans un monde où le gaspillage est péché et où

⁵⁸ De « gestueuse » : maniérée, affectée.

⁵⁹ Angéline est personnellement heurtée par la dépense inutile : « le moindre gaspillage, autant du butin d'autrui que du sien, la portait à l'indignation : le bien perdu en pure perte, soit la perche de clôture inclinée inutilement sur la route, soit l'outil à la traîne dans les champs, soit le beurre par larges mottions sur le pain, tout ce qui se consumait pour rien la révoltait comme si elle en eût été frustrée dans sa personne même. » (*Su* ; 34)

il faut fréquemment se serrer la ceinture, le modèle de beauté qui domine est justement celui du corps qui déborde de la ceinture. C'est du moins ce que laisse entendre le Survenant lorsqu'il dépeint le personnage de l'Acayenne :

- Et de sa personne, elle est-ti d'une bonne taille ? demanda la femme à Jacob Salvail. Sûrement elle est pas chenille à poil et maigre en arbalète comme moi pour tant faire tourner la tête aux hommes. À vous entendre, Survenant, apparence que les hommes mangeraient dans le creux de sa main !
Les yeux de Venant s'allumèrent de plaisir.
- Pour parler franchement, à comparer à vous, madame Salvail, elle déborde.
- Grasse à fendre avec l'ongle ?
- Ah ! fit un autre, visiblement désappointé, je pensais qu'il s'agissait d'une belle grosse créature qui passe pas dans la porte [...] (*Su* ; 188-189)

Le corps gras apparaît donc comme symbole de prospérité et de bonne santé, un corps naturellement producteur (d'énergie ou d'enfant), tandis le corps maigre doit nécessairement racheter son apparente fragilité. L'idée du « rachat », même implicite, est décisive : le corps doit donner quelque chose en retour, compenser son manque de robustesse en démontrant une ardeur exceptionnelle au travail ou en se signalant par la vertu d'économie. Il reste néanmoins toujours un manque à gagner, et c'est pourquoi Angéline, pourtant si prompte à critiquer Phonsine pour sa mauvaise gestion ménagère, ne peut s'empêcher de craindre que son « bien » et ses qualités ne suffisent pas à gagner le cœur de celui qu'elle désire. Mais ce complexe de la fille « chétive [et] noireude » (*Su* ; 181) face à la « blondeur et [la] richesse de chair » (*Su* ; 189) louée unanimement dans le roman ne doit pas faire oublier le refus d'Angéline de céder aux pressions sociales lui enjoignant de prendre mari parmi ceux qui s'offrent à elle. Contrairement à Bernadette, en quelque sorte réduite à sa beauté et « condamnée » à devoir plaire, la fille à Desmarais est doublement autonome : d'abord parce que la terre de son père lui reviendra et que son avenir est assuré ; ensuite, parce que son teint « fané » et son âge, la plaçant dans le crépuscule de la jeunesse, lui permettent de mettre la société à distance. Perçue dans sa communauté comme « peu commode à fréquenter » (*Su* ; 26), Angéline n'a cure qu'il en soit autrement.

Un laideron taillé pour le malheur : *La Fille laide* (1950) d'Yves Thériault

Cette opposition entre le corps plein, charnu, blond et le corps sec, maigre et foncé, se retrouve également dans le premier roman d'Yves Thériault, *La Fille laide*, paru en 1950. L'œuvre reçoit en général de bonnes critiques, mais est réprouvée sévèrement par la revue *Lectures*, qui

n'hésite pas à évoquer « un roman d'horreurs⁶⁰ ». Il ne faut pas s'étonner que cette revue ultra-conservatrice, qui professe que les œuvres excitant les passions, ou dont le sujet est indigne et les personnages pervers, sont à proscrire, réserve à *La Fille laide* l'avis « Mauvais », la note la plus sévère qui soit. Cette cote est justifiée par Jean-Paul Soleil au moyen d'une litanie d'accrocs à la morale dans le déroulement de l'intrigue, estimant que « que l'atmosphère naturaliste et lourdement charnelle de *La Fille laide* en [fait] une œuvre des plus malsaines⁶¹. »

Les autres critiques ne font pas tellement état de considérations d'ordre moral dans leur évaluation du roman, estimant que le meurtre et le concubinage des protagonistes, jugés comme offensants pour les mœurs par le critique de *Lectures*, jouent un rôle prépondérant dans le déroulement de l'intrigue. Gilles Marcotte suggère ainsi que *La Fille laide*, « qui ne serait qu'un mélodrame au plan de l'expression ordinaire, nous intéresse ici parce qu'elle se situe aux premières couches de l'humain, dans cet instinct à peine recouvert de raison, qui va droit à son but le plus immédiat », ajoutant, prudent, qu'il met en scène « un monde païen *si on veut* mais non opposé au christianisme⁶². » Comme la plupart des commentateurs, Victor Barbeau trouve de même dans le caractère instinctif des personnages du roman la justification de leurs actions : « Dans une nature tourmentée, puissante, quoiqu'irréelle, des primitifs subissent leur condition animale, instruits de la seule loi du sang⁶³ ». De l'autre côté de l'Atlantique, un critique belge, Albert Ayguesparse, écrit dans *Le Peuple de Bruxelles* que « Thériault fait vivre des femmes et des hommes qui, aux prises avec des puissances élémentaires, déchirent le manteau des préjugés sociaux et religieux », estimant que le roman rompt « avec tout ce que la littérature traditionnelle et bien pensante du Canada a de conventionnel⁶⁴ ».

La Fille laide, qui s'apparente par certains côtés au roman de la terre, paraît à l'époque où le roman psychologique domine largement la scène littéraire. Les personnages de Thériault sont pourtant dénués de psychologie et sont mus, comme le souligne encore Marcotte, « de sentiments primaires qui agissent à la ressemblance des forces de la nature, brisant tout ce qui s'oppose à leur penchant, sans réflexion, ne suivant que la loi même des choses qui ne pensent pas⁶⁵. » L'histoire

⁶⁰ Nous reprenons ici l'analyse effectuée par Pierre, Hebert, Yves Lever et Kenneth Landry, auteurs du *Dictionnaire de la censure au Québec. Littérature et cinéma*, Montréal, Fides, 2006, p. 269.

⁶¹ *Ibid.*, p. 270.

⁶² Gilles Marcotte, « *La Fille laide* d'Yves Thériault », *Le Devoir*, 11 mars 1950, p. 8. Nous soulignons.

⁶³ Victor Barbeau, *Liaison*, avril 1950, cité dans Pierre, Hebert, Yves Lever et Kenneth Landry [dir.], *Dictionnaire de la censure au Québec. Littérature et cinéma*, Montréal, Fides, 2006, p. 269-271.

⁶⁴ Albert Ayguesparse, *Le Peuple de Bruxelles*, propos rapportés par *Le Devoir*, 4 avril 1953, p. 7.

⁶⁵ Gilles Marcotte, « *La Fille laide* d'Yves Thériault », *op. cit.*, p. 8.

est située dans un petit hameau montagneux fictif nommé Karnac, où survient Edith, une jeune fille qui vient de quitter sa communauté dans la plaine, parce qu'elle y était mise à l'écart en raison de sa laideur. Elle quête du travail auprès d'une veuve, Bernadette Loubron, dont la beauté mûre fait la fierté des gens de la montagne. Celle-ci, d'abord sceptique en considérant la carrure frêle de la fille, la met à l'essai durant une semaine afin d'éprouver sa solidité, puis voyant qu'elle est « active et vaillante » (*FL* ; 13), accepte de la prendre à son service pour les travaux de la maison. Edith est décrite comme une « fille mince, décharnée, laide de corps et de visage », dont les vêtements élimés relancent sans relâche la vue de ses « cuisses maigres », de « son corsage échancré qui découvrait trop la poitrine flasque, tombante, à la peau jaunâtre » (*FL* ; 12). Elle finira par avouer à sa patronne que la recherche de l'amour est la véritable raison de son exil : « J'étais venue ici croyant que les gars de la montagne, fatigués des femmes grasses de vos parages, verraient chez moi l'attrait du nouveau, du peu connu. » (*FL* ; 17)

Son désir sera exaucé en la personne de Fabien, un beau jeune homme embauché par Bernadette pour travailler la terre, et dont s'entichent les deux femmes. Fabien repousse les avances de sa patronne et s'éprend plutôt de la fille laide, qui, dès lors, est méprisée et maltraitée par la veuve. Edith se rendra complice malgré elle du meurtre de Bernadette, accompli par Fabien devenu son amant, et le couple s'approprie la ferme de leur victime. Cette rivalité entre les deux femmes creuse une dualité plus profonde dans le roman entre le peuple de la montagne et les gens de la plaine, qui s'évitent. Ceux qui ont élu domicile dans les hauteurs redoutent les habitants du « pays plat », qui sont dépeints comme « grands, arrogants, minces, narquois », tandis que dans les pentes les hommes sont rabougris et peinent à faire pousser le grain sur les parois rocheuses » (*FL* ; 100). La dichotomie entre les deux espaces⁶⁶ est importante, et les préjugés qui divisent ses résidents sont bien ancrés : malgré sa bonne volonté et tous les efforts déployés pour s'intégrer, Edith demeure « la fille maigre qui vient de la plaine, et dont on doute. » (*FL* ; 116) Rejetée par les siens, elle ne parvient pas non plus à convaincre les habitants de Karnac de lui allouer une place parmi eux, tant la méfiance est profonde entre les peuples :

[...] et commence le pays plat des gens que ceux de la montagne redoutent, les gens de la plaine, grands arrogants, minces, narquois. Ici, dans les pentes, ils sont rabougris, les hommes

⁶⁶ Une division de l'espace qui rappelle aussi celle, bien connue, de la communauté des Halles dans *Le Ventre de Paris* de Zola, où les Gras et les Maigres se partagent jalousement l'espace, se méfiant les uns des autres. La bataille à laquelle se livrent les deux groupes rend compte de la suprématie des gloutons dans un monde structuré par le commerce : « Il voyait là tout le drame humain ; il finit par classer les hommes en Maigres et en Gras, en deux groupes hostiles dont l'un dévore l'autre, s'arrondit le ventre et jouit. » (Émile Zola, *Le Ventre de Paris*, Paris, *Le Livre de Poche*, 1971 [1873]). À l'inverse, et de façon un peu étonnante, les minces sont perçus comme les plus prospères dans le roman de Thériault.

qui peinent pour y faire pousser le mauvais grain. Et les femmes sont grasses de hanches. Ceux de la plaine, par contre, sont minces. Ils n'ont pas l'effort de marcher, de grimper, de se cramponner aux escarpements, pour hisser le corps à souffle et à sueur. (*FL* ; 100)

La vie est dure sur le flanc de la montagne, et la pauvreté, partagée par tous. C'est pour cette raison que Bernadette occupe une position privilégiée dans la communauté : « Car dans ce hameau où la misère se vit ensemble, et rien n'est caché qui est de l'un ou de l'autre, dans ce hameau où la richesse de Loubron est une fierté, et la beauté mûre de Bernadette double fierté encore, on s'inquiète de cette femme restée seule. » (*FL* ; 104) Décrite comme « opulente » (*FL* ; 41), la beauté de Bernadette, dans ses formes généreuses, est le reflet de sa richesse matérielle, elle qui réussit à faire prospérer une ferme dans une région pourtant réputée aride. La métaphore agricole s'étend aussi bien à Edith, dont le corps est assimilé à une terre stérile, sans substance. Lorsqu'elle donne naissance à un enfant lourdement handicapé, fruit de son union illégitime avec Fabien, ce dernier l'accuse de l'infirmité de leur fils, refusant toute responsabilité dans la conception :

– Mais ma semence était bonne, comme elle doit être ! C'est la friche ensemencée qui était mauvaise. La mauvaise friche de femme laide, au corps sec ! Comme la terre sans eau. Le corps sec, le ventre sans sucs pour faire l'enfant. Voilà ce qui a été. La semence ? Mais qui blâmera la semence en voyant en quelle terre elle a été jetée ! » (*FL* ; 165)

Christine Sagaert fait remarquer à ce sujet « que parfois la laide est décrite stérile, sans fruit, sèche et maigre, et son corps funeste [...] est comparé à du mauvais pain incapable de nourrir convenablement l'homme. Affiliée aux couleurs sombres – peau noire, sang noir, bile noire, – la laide est ainsi à l'image du malheur et de la maladie⁶⁷. » Lorsque Fabien accuse le corps décharné d'Edith et le « mauvais sang » qui y circule d'avoir compromis le développement de leur enfant, elle ne sait quoi arguer pour se défendre, mais plaide en faveur d'une cause naturelle, extérieure à elle-même : « Soit, dit-elle, disons donc pour le mauvais sang. Puisque je suis laide, mon sang est peut-être laid... Soit. Mais songe à l'avoine qui lève mal, qui donne de mauvais épis. Cela se voit. Tu as vu de cette avoine... » (*FL* ; 164) La primitivité des personnages s'accorde avec la simplicité de leur discours, qui semblent toujours freinés dans l'élan, criblés de blancs qu'il incombe au lecteur de combler, de sous-entendus déroutants, que l'écrivain ne se donne pas la peine de développer. Roger Duhamel admet que le style de Thériault « parfois incorrect, [...] jamais banal », piquera sans doute l'épiderme des censeurs rigoureux. Il estime pour sa part que « [cette] allure fruste et directe est loin d'être déplaisante » même s'il reconnaît que

⁶⁷ Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, *op. cit.*, p. 53.

L'auteur commet l'erreur de recourir au procédé constant de la simplicité [...]. Nous ne lui demandons pas de les juger – les romans à thèses sont révolus, – mais sa phrase gagnerait en répercussion s'il ne semblait pas lui-même employer le langage de ses personnages. Cette réserve faite, il est plus aisé de louer comme il convient la vigueur de l'inspiration et l'accent d'authenticité de *La Fille laide*⁶⁸.

En effet, *La Fille laide* ne saurait être plus éloigné du roman à thèse et le discours sur la beauté et la laideur, développé dans une « langue heurtée, parfois archaïque⁶⁹ » n'a rien de transcendant. Les motivations des personnages sont également rudimentaires : pour justifier la haine qu'elle éprouve envers Edith et sa détermination à ne point admettre que Fabien la dédaigne, Bernadette décide, par pure vanité, « que les femmes laides n'avaient pas le droit d'aimer, pas le droit d'enlever aux autres qui sont belles le pain de l'amour. » (*FL* ; 80-81) Une division arbitraire établie entre la beauté de l'amour et la laideur du péché permet également de condamner le concubinage du couple. Pressée par une vieille dame bienveillante de consacrer son union devant Dieu, la fille laide refuse, plaidant : « Le mariage, cela est fait pour embellir une chose laide, rectifier une chose qui n'est pas selon les lois. Mais notre amour, celui de Fabien et le mien, il est au-dessus des lois, mère Druseau. Il est plus beau que les choses humaines. Il n'a pas à être embelli, purifié. » (*FL* ; 145) La femme âgée prononce alors une sombre prophétie, qui préfigure la naissance de l'enfant lourdement handicapé, cause de la scission entre les deux amants : « – Sans le mariage, il restera toujours du péché. Le péché est laid. Le péché est laid à l'œil de Dieu. Vous avez versé le sang pour votre union ; est-elle donc si belle ? Prenez garde que le fruit n'en soit point un mauvais fruit... » (*FL* ; 146) Dès lors que le couple se voit puni de ses errances par cet enfantement monstrueux, et que Fabien en impute la faute à la fille laide, échouant de fait dans son rôle « producteur », l'amour des amants est compromis. Ils vivent toujours ensemble, mais plus rien ne semble les unir désormais : « La vie se vécut. La vie pleine et pensante de Fabien. La vie de silence de la fille Edith. Et la vie, qui n'en était point une, du petit au regard vide. » (*FL* ; 169) Edith, personnage largement docile, de faible volonté, ne se révolte jamais contre son compagnon, même si elle cède parfois à de brefs moments de colère lorsque sa laideur est directement mise en cause. Bernadette, profitant d'une maladresse de son employée pour l'insulter lâchement, assistera ainsi à l'éclatement soudain d'une fureur longtemps refoulée :

- Je tuerai ! hurla-t-elle, et ce fut au tour de Bernadette de reculer. Je tuerai, à cause de cette laideur et de ma bouche sans sourire... ! Je vous tuerai, vous, et tous les autres... Tout le

⁶⁸ Roger Duhamel, « Courrier des Lettres », *L'Action universitaire*, Numéro 1, Octobre 1950, p. 77.

⁶⁹ Albert Ayguesparse, *Le Peuple de Bruxelles*, propos rapportés par *Le Devoir*, 4 avril 1953, p. 7.

monde, chaque homme de cette terre, et chaque femme, parce que vous avez des yeux.
Des yeux pour me voir ! (*FL* ; 43)

Ce sursaut trahit une pulsion dévastatrice, une colère vengeresse qui se trouve en germe ici mais qui sera davantage développée par les « filles laides » qui suivront, dont les pulsions meurtrières s'exprimeront de façon beaucoup plus forte. Edith choisit tout de même d'écouler mollement ses jours dans la honte, la nuque courbée, portant donc toujours en elle la trace de l'injure : sa honte provient d'une culpabilité impossible à abolir, héritée des femmes laides qui l'ont précédée. Comme Angéline de Montbrun, elle a intégré fortement l'idée d'une punition, acceptant sans trop résister qu'elle puisse être coupable du handicap de son enfant, que le malheur du couple est une juste rétribution pour leurs erreurs : « Il y a notre vie sans mariage qui est une faute. Autre chose aussi peut-être... Nous méritons, c'est sûr, le petit que nous avons. » (*FL* ; 204) Malgré tout, les villageois sont davantage portés à la défendre que Fabien, reconnaissant qu'Edith semble taillée pour le malheur, que sa laideur est plus une injustice qu'une condamnation : « – La fille a obéi, c'est tout. C'est une fille à larmes, une guignée qui n'a que du mauvais depuis son enfance, une fille à malheur, je le dis. Pourquoi que ça lui arriverait à elle ? » (*FL* ; 168) L'empathie (ou la pitié) nouvelle envers la fille laide dérive directement de cette parenté dans la misère que les gens de Karmac se reconnaissent, impuissants à améliorer leur situation. Même si on la perçoit comme dénuée de volonté propre, Edith vit toutefois son seul vrai moment de révolte alors que, devenue mère, elle empêche son compagnon de tuer leur fils, qu'il compare à un sapin rabougri, aux aiguilles jaunies, inapte à se développer, indigne de survivre dans la forêt parmi les arbres plus grands et plus forts, « ceux qui méritent de vivre » (*FL* ; 176). La fille laide plaide pour une autre forme de justice, se reconnaissant dans l'enfant « anormal » (*FL* ; 181) auquel elle a donné naissance, refusant cette fois d'obéir aux lois primitives de son monde où il est préférable de se débarrasser du faible et du difforme, décrétés inutiles pour la communauté.

La haine déformante d'Isabelle-Marie

Avec *La Belle bête*⁷⁰ de Marie-Claire Blais, l'insoumission coupable du laideron cède à présent la place à une haine qui ne rencontre plus de résistance, qui ne bute plus sur l'idée d'une

⁷⁰ Marie-Claire Blais, *La Belle bête*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 1991, [1959]. Désormais, tous les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par le sigle *BB* ; suivi du numéro de la page.

faute. Cette première œuvre de l'écrivaine tient à la fois du conte de fées⁷¹ et du mythe, comme l'expose également Victor-Laurent Tremblay dans un article intitulé « L'inversion mythique dans la *Belle bête* de Marie-Claire Blais⁷² ». La force de scandale de la laideur s'exalte désormais dans toute sa pureté, même si le combat opposant le beau et laid fait toujours rage dans le roman, dont le titre porte la trace du conflit en question. Toutefois, les valeurs économiques que distribuait cette dialectique dans *Le Survenant* ou *La Fille laide* ne fonctionnent plus comme auparavant. Le système se trouve alors renversé : la laideur n'est plus une dette dont on doit s'acquitter, ni une faute qu'on doit racheter, mais une puissante force de destruction, assumée entièrement par le personnage d'Isabelle-Marie. Élevée aux côtés de son frère Patrice, un garçon imbécile doté d'une beauté exceptionnelle, Isabelle-Marie devient un être cruel et jaloux, armée d'une haine volcanique qui attend son heure pour exploser. Leur mère, Louise, dispense exclusivement son affection au fils chéri, dont la splendeur rejaillit sur elle, et rudoie Isabelle-Marie, reléguée au second rang avec un dédain évident : « Tout le mépris de Louise pour sa fille giclait comme du pus au bout des ongles. » (*BB* ; 76) Isabelle-Marie est un être tranchant, « rude de traits, le corps hargneux comme un glaive ébréché » (*BB* ; 34), tandis que son frère incarne plutôt la langueur, la mollesse, la délicatesse : « Le front était blanc, intact, doux comme un flanc de cygne. Les lèvres roulaient sans se tendre » (*BB* ; 12). Dépeint comme dénué de volonté, entièrement disposé aux caprices de sa mère – « L'enfant blond suivait, indolent, la tête portée par le bras de sa mère » (*BB* ; 14) –, il devient une cible facile pour Isabelle-Marie, qui s'en prend au joyau de sa mère, et projette de l'affamer lorsque Louise doit s'absenter durant quelques jours :

Privé de nourriture il deviendrait chétif et, lui que la misère n'avait jamais touché du bout des ongles, serait son vague pantin hâve. Oui, Isabelle-Marie voulait l'enlaidir. Un instant, elle repoussa ce nouveau goût de la perversité, puis elle l'accepta. Ah ! Surprendre la beauté dans sa lente décomposition ! Mais ne serait-ce pas criminel ? Lui, le pauvre Patrice, était-il responsable de sa beauté ?

Le poison bougeait en elle et elle s'étonnait de sa propre puissance : « Et moi, alors, suis-je responsable de ma laideur ? » (*BB* ; 26)

⁷¹ Nommément, au conte de fées *La Belle et la Bête*, dont l'œuvre de Blais reprend la structure allégorique de l'opposition entre laideur et beauté. *La Belle Bête* touche également au mythe de Narcisse, alors que Patrice connaît un destin similaire au personnage mythologique.

⁷² Victor-Laurent Tremblay, « L'inversion mythique dans la *Belle bête* de Marie-Claire Blais », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, Vol. 25, n°2, 2000, [en ligne] : <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/issue/view/1072>

Devant la langueur de son frère, trop idiot pour saisir la haine tangible qui bouillonne chez sa sœur, Isabelle-Marie prend conscience de sa propre puissance destructrice, devient dangereusement alerte du fait que chaque geste porté en direction de Patrice pourrait lui être fatal : « Le pain trop frais, c'était pour le faire crever pendant la nuit, et quand je le baignais, c'était pour le noyer. » (BB ; 141) Elle finira par plonger le visage de son frère dans l'eau bouillante pour le défigurer, réussissant à s'épanouir par cet acte de cruauté : « Aucun beau visage ne pouvait plus lui faire honte. Louise s'étonna de la voir prendre de l'embonpoint, de la bonne humeur. » (BB ; 136) Mais le crime n'est pas sans conséquence : Louise répudie sa fille, la rayant définitivement de sa vie en lui niant tout droit d'héritage sur ses vastes propriétés : « Je te chasse, Isabelle-Marie. Pars cette nuit avec ta fille. Tu as ravagé Patrice. Tu ne ravageras pas "mes" terres. Elles sont à moi. Patrice aussi était à moi. Pars ! » (BB ; 142) Dans la logique possessive de Louise, Patrice était « son » bien, et une partie d'elle-même disparaît dans la défiguration de l'enfant, qu'elle ne peut plus reconnaître ni aimer comme auparavant, son propre visage ne se réfléchissant plus à travers celui de son fils : « Le bel enfant qui lui plaisait tant jadis n'existait plus pour elle depuis qu'il était devenu laid. Il partageait désormais le sort méprisé d'Isabelle-Marie, qui, maintenant, l'aimait à sa façon. » (BB ; 135) La défiguration de Patrice apaise pour un temps la colère de la fille, qui le sait désormais pareil à elle, alors que pour Louise, c'est le processus inverse : « D'avoir à jamais un monstre incurable pour fils, la dégradait, elle, l'orgueilleuse abîmée. » (BB ; 136) Abîmée parce que sa beauté est elle aussi sur le point de disparaître : « Louise avait tout perdu, même son propre corps qui se dissolvait dans les poisons du cancer, appelé à son destin de putréfaction. » (BB ; 135) Louise voit son propre visage se décomposer lentement sous l'effet de la vieillesse et de la maladie. La beauté est attaquée sans répit dans *La Belle bête* : après avoir détruit le visage de son frère, Isabelle-Marie se délecte de la vision de sa mère atteinte d'un cancer qui ronge sa mâchoire, une plaie dans laquelle elle se mire :

- Louise regardait sa joue pourrie.
- Elle était effrayamment maigre.
- Un peu plus et elle me ressemblerait, pensa Isabelle-Marie.
- Louise portait ses mains à son front décharné. Jadis sa chair était blanche et pure. Le miroir lui imposait une dame mauve, veinée de noire. » (BB ; 162-163)

Or le spectacle de la gangrène qui mange le visage de Louise ne suffit pas à apaiser la soif de vengeance d'Isabelle-Marie, qui veut arracher à la femme jusqu'au dernier rempart de sa vanité, soit sa richesse. « Bien sûr, je suis riche », se répète inlassablement Louise pour se consoler de la perte sa beauté et de celle de son fils, détaillant sombrement le reste de ses possessions, sans parvenir

à oublier toutefois que « sa vieille bouche nageait dans le pus. » (*BB* ; 164) C'est cet ultime bastion de l'orgueil maternel qu'Isabelle-Marie menace de détruire : « Tu pourris, mère. Ta joue t'assassine. Et ne sois pas trop sûre de tes terres... Bientôt... » (*BB* ; 142). Isabelle-Marie fait éclater une lampe dans les gerbes sèches qui bordent la propriété de sa mère, laissant cette dernière contempler le spectacle : « Elle ouvrit des yeux lourds sur son monde en décomposition. Les ruines flambantes s'élançaient de partout : elle assistait à cet horrible jeu de vipères rouges sur ses propriétés. » (*BB* ; 166) L'image du serpent, déjà présente pour évoquer la flétrissure du visage de Louise, cette « couleuvre qui rampait sur sa joue » (*BB* ; 96), se répète pour achever sa déchéance alors qu'elle meurt étouffée par les flammes, dans l'écho du ricanement froid de sa fille. Cette dernière, toutefois, ne sera pas rassasiée des ravages de l'incendie, et la pulsion de vengeance qui la consume se retourne finalement contre elle, alors qu'elle se donne la mort à la manière d'Anna Karenine, humiliée et sans autre recours :

"Isabelle-Marie respira : « Tout est fini ! Sauf moi ! »

Son instinct destructeur n'était pas assouvi. Elle marcha plus vite, tremblante. Un moment, elle regretta de n'avoir point donné autant qu'elle avait détruit. Le train venait. Repoussant la jeune Anne, elle marcha jusqu'au rail, palpitant de frayeur. (*BB* ; 166)

Elle échoue à rétablir une sorte d'équilibre dans l'univers, alors que sa laideur la pousse dans les derniers retranchements de la cruauté, dont il paraît impossible de revenir, si ce n'est qu'en poussant l'acte de destruction jusqu'à l'ultime rupture. Le mépris et la détestation entretenus par sa mère ont corrompu Isabelle-Marie jusqu'à l'âme : « Si, simplement, Louise eût osé aimer sa fille, Isabelle-Marie eût grandi sans méchanceté. [...] La perversité était, chez elle, une seconde nature » (*BB* ; 76). Comme dans *La Fille laide*, le monde présenté par Marie-Claire Blais est largement dominé par l'instinct, une cruauté palpable sommeille en tous les personnages. Isabelle-Marie et son frère sont décrits comme des « être[s] de pureté instinctive » (*BB* ; 62), tout comme Louise et son amant Lanz qui vivent une passion presque animale : « Ils passaient ensemble des jours et des nuits vides où ils échangeaient leurs corps, mais féroce ment comme on donne de la chair à manger. Ils étaient malsains, sans aucune noblesse. Isabelle-Marie les jugeait plein de vices, répugnants. » (*BB* ; 62) Michael, le jeune homme aveugle qui épouse Isabelle-Marie, agit « comme un jeune animal. Il aimait la joie, cruel envers la laideur, révolté devant toute souffrance. » (*BB* ; 60) Le voyant s'amuser à tuer des insectes, Isabelle-Marie, retrouve « dans ce geste brutal et égoïste quelque chose d'elle-même quand elle déroba le pain de son frère » (*BB* ; 106).

C'est Patrice surtout qui incarne la « belle bête », insulte proférée pour la première fois entre les dents serrées d'Isabelle-Marie, une expression que Patrice s'approprie par la suite en observant la lutte amoureuse des chats : « Il éprouvait vaguement qu'il était de la même race que ces "Belles Bêtes" ». Il mordait comme elles et gémissait à leur façon puisqu'il ne pouvait s'exprimer en homme et qu'il s'acharnait aux courses avec l'opiniâtreté physique des bêtes. » (*BB* ; 94) Le garçon vit au milieu des bêtes, dans un monde étrange où son imagination, non muselée, le plonge parfois dans le cauchemar : « Or cette nuit il eut l'idée de transformer son visage en visage de démon et il chercha longtemps une expression démoniaque en se martyrisant les joues. Il se rendit monstrueux ; il eut devant lui, non plus la Belle Bête, mais la Bête. » (*BB* ; 90) Saisi d'une peur immense, il se rue sauvagement sur l'être immonde qui lui faisait face, jusqu'à casser le miroir. L'esprit instable de Patrice le pousse également à lancer son cheval à toute vitesse en direction de Lanz, renversant et tuant l'ennemi qui lui dérobe l'attention de sa mère. Sombrant dans une folie plus grave encore après la perte de sa beauté, le garçon partage le destin de Narcisse en se noyant dans l'eau d'un lac, à la recherche de son visage d'antan. Les surfaces réfléchissantes se découvrent nombreuses dans *La Belle Bête*, confrontant sans cesse les personnages à leur propre image : « Isabelle-Marie, assise devant un miroir, avait l'air de ricaner au fond de son corps. À la voir, troublante et brusque, on eût dit une sorcière sans gencives. » (*BB* ; 75) Tout comme Patrice, qui emploie les cosmétiques de sa mère pour travestir sa figure d'ange et jouer à « frémir sous les couleurs » (*BB* ; 90), et le comédien Faust, qui devient brièvement son compagnon, s'amusant par des grimaces à reproduire le visage dévasté du garçon, les personnages ont parfois l'air de porter des masques grotesques, figés dans des expressions qui deviennent horribles à force de les soutenir du regard.

Mue par la haine, Isabelle-Marie affiche en permanence « un sourire ardent, plein de salive et de sang » (*BB* ; 163), les traits tirés en un rictus inquiétant, mais sa laideur est atténuée, voire transfigurée, lorsqu'elle réussit à séduire un jeune homme aveugle, lui faisant croire qu'elle est jolie. Les remords qu'elle ressent face au subterfuge employé n'égalent pas l'enivrement que lui procure la révélation de sa propre puissance : « "Je serai sans doute belle à force de le vouloir", songeait Isabelle-Marie pour se pardonner à elle-même son jeu. » (*BB* ; 60) Tout près de croire que la laideur, alimentée par le mépris et le malheur, peut être terrassée par l'amour, elle trouve pour un temps la félicité dans son mariage : « Si Michael eût pu voir sa femme à ce moment-là, il l'eût certes admirée, tout incendiée de joie qu'elle était. Car un moment de beauté passait rarement chez elle. » (*BB* ; 107) Pourtant, le charme est rompu lorsque Isabelle-Marie accouche d'une fille aussi monstrueuse

qu'elle-même : « ce visage de l'enfant de son sang, affligé de la même laideur, et des mêmes traits labourés, la révoltait. » (*BB* ; 109) Humiliée par sa fille, alors qu'elle-même avait fini par croire à sa beauté fabulée, elle aura dans le désir d'épargner à l'enfant la douleur qu'elle a vécue, la seule forme de pitié possible pour un être de sa trempe : « Malgré son égarement et sa dureté, Isabelle-Marie aimait sa fille. Elle la berçait contre son sein maigre, intime dans son plaisir, le seul plaisir qu'elle pût éprouver. Mais elle songeait à ce que serait plus tard cette enfant, une laideronne dont on se détourne. Elle était presque tentée de la tuer. » (*BB* ; 122) C'est sans compter le sort, qui lui réserve une autre surprise amère. Michael recouvre la vue dans un improbable retournement de situation, et renie son épouse, furieux d'avoir été berné, la laissant retomber dans la seule réalité qu'elle connaît : « Taciturne, l'âme à sec, Isabelle-Marie avait maigri, s'enlaidissait, âpre comme une sorcière, et sa voix même avait changé. C'était une voix sans pitié où l'on sentait toujours quelque ricanement. » (*BB* ; 121) Dans la conviction qu'elle appartient à « la race des laids, éternellement vouée au mépris » (*BB* ; 112), Isabelle-Marie autorise ses pulsions destructrices à prendre des proportions démesurées, ne parvenant pas à convertir concrètement en force positive tout le poids accumulé du dédain qu'on lui assène. Incapable de « donner autant qu'elle avait détruit », elle ne peut offrir que son propre anéantissement en guise de réparation au crime commis. Ainsi, dans *La Belle Bête*, le châtement est inévitable, surprend toujours le fautif au détour : Louise, d'abord, est punie de sa méchanceté par la maladie, puis par l'enlaidissement de son fils et la destruction de ses fermes ; Isabelle-Marie, ensuite, rejetée par son mari qui la voit telle qu'elle est, affligée d'une fille qui lui renvoie la même image repoussante, se donne finalement la mort pour payer le sang versé par le sang ; de la même façon, Patrice, meurtrier de Lanz, se noie dans l'eau du lac en tâchant de retrouver la beauté qu'on lui a arrachée : « Que je suis laid ! » (*BB* ; 167) Notons enfin le passage rapide et démultiplié de la beauté à la laideur : la défiguration frappe brutalement Patrice, la beauté de Louise se dégrade et Isabelle-Marie, qui s'invente une beauté jusqu'à y croire elle-même, revient à elle-même aussitôt le mensonge levé.

La Belle Bête tient à la fois du conte populaire, où la laideur est souvent la marque d'une faute à expier, mais se découvre aussi comme une fable moderne, faisant de la laideur une tare congénitale, qui touche la plupart des personnages à un moment ou un autre. La laideur demeure une sorte de châtement, qui n'est pas subi passivement et déclenche chez Isabelle-Marie un brûlant désir de destruction que rien ne parvient à modérer. Ni son court mariage, bâti sur un mensonge, ni l'enfant issue de cette union ne peuvent apaiser son âme aigrie par des années de mépris et de

misère. Dans cet univers, alors que la beauté est un bref « moment » destiné à disparaître, la laideronne se donne comme l'être le plus authentique, porté par une révolte pure qui oblige à se détruire soi-même pour renaître autrement, dégagée du regard d'autrui, comme s'il fallait renoncer à son corps pour s'éprouver comme une âme enfin libre. La femme laide n'accepte pas son sort, même s'il s'agit de se donner une mort brutale pour imposer enfin sa présence et sa volonté. Isabelle-Marie meurt broyée par un train, consumée par sa propre haine, mais d'autres guerrières, à sa suite, tâcheront de refaire le monde à leur gré.

Bérénice Einberg, guerrière-née

À l'inverse d'Isabelle-Marie, Bérénice ne feint pas d'être belle : elle se sait laide et se revendique comme telle. Les deux filles se rejoignent toutefois dans le partage d'un même rêve de puissance ainsi que dans la détestation de la mère, répondant de leur haine de la beauté. Car la beauté est agressive, elle blesse⁷³, et pour s'en protéger Bérénice la repousse furieusement, dressant contre elle la puissance destructrice de son langage. Sa hargne se porte d'abord contre le visage trop beau de sa mère – « [c]'est une influence, un charme à rompre. C'est l'ennemi à abattre. » (44 ; 31), puis finit par se répandre contre le monde adulte dans son entièreté, symbole de cette décomposition qu'elle cherche à combattre à tout prix : l'adulte, laid et « mou », est la négation de l'enfant pur et « dur », il est sa menace, la corruption qui le guette. La révolte de Bérénice vient du fait qu'elle voit déjà affleurer les premiers symptômes de la puberté, amorçant son irréversible passage vers l'âge adulte :

J'ai le visage tissé de boutons. Je suis laide comme un cendrier rempli de restes de cigares et de cigarettes. Plus il fait chaud, plus mes boutons me font mal. J'ai le visage rouge et jaune, comme si j'avais à la fois la jaunisse et la rougeole. Mon visage durcit, épaissit, brûle. Ma peau se desquame comme l'écorce des bouleaux. (44 ; 21)

Comme une armure la protégeant du monde extérieur, l'acné de Bérénice l'aide minimalement à refouler les approches d'autrui : lorsque le rabbin Schneider s'avance pour la taquiner et lui pincer les joues, il y renonce, considérant l'état des joues de la jeune fille et redoutant l'éclatement (de ses pustules, comme de sa colère). Cette brûlure portée en permanence au visage connote la rage

⁷³ La beauté, peu importe la forme qu'elle adopte, paraît à la fois envoûtante et trompeuse, invitante et cruelle : « Une fois j'ai essayé de prendre une poule dans mes bras. Je la trouvais belle. Elle a poussé des cris de mort. Elle m'a donné de grands coups d'ailes au visage. Elle m'a griffé les bras jusqu'au sang. » (44 ; 28)

écumante de Bérénice, un rappel de sa décision d'être contre tous, qui déborde largement le contexte de la guerre sainte dans laquelle elle sera enrôlée :

Je ne marcherai pas avec Yahveh. Je marcherai contre les flammes et contre les armées. J'aime mieux être du mauvais côté, s'il faut absolument être d'un côté. Mes boutons me reviennent à l'esprit. Soudain, la brûlure qui empêche mon visage m'est agréable. Je me pénètre de la douleur, je l'excite, je la déguste, je m'en délecte. Elle est produite par les flammes mêmes qui flamberont les arrogants et les impies. (AA ; 24-25)

Forcée par son père à adhérer à la foi juive, Bérénice n'est pas sujette pour autant à l'endoctrinement : « J'ai cru à Yahveh pendant deux jours et j'en ai eu plein mon casque. » (AA ; 244) Dégoûtée de la religion, elle ne participe de bon gré à la bataille qui fait rage en Israël que parce qu'il s'agit avant tout d'une occasion de verser le sang : « Se battre pour une patrie, c'est se battre pour un berceau et un cercueil, c'est ridicule et faux, ça sent l'excuse pourrie. Le seul combat logique est un combat contre tous. C'est mon combat. (AA ; 330) Réfractaire à adhérer aux doctrines politiques ou aux croyances religieuses, toutes idéologies confondues, Bérénice ne reconnaît de loi que celle qu'elle édicte pour elle-même, raillant avec superbe les discours édifiants et des rhétoriques de mobilisation qu'on tente de lui faire avaler. Son engagement trouve sa motivation dans le désir d'être affranchie de tout, de cesser d'être « une sale excroissance, une sorte de verrue poussée à la surface de la terre et se nourrissant à même ce sale être qu'est la terre. » (AA ; 214) Pour ne plus avoir à dépendre de rien ni de personne, d'échapper même aux lois terrestres (et humaines), la jeune fille se donne pour dessein de devenir « ce qui tremble » (AA ; 214) plutôt que de se laisser ébranler par des mouvements de plus vaste envergure. Son monde bascule toutefois quand elle découvre qu'elle ne peut échapper aux règles de la fertilité, annonçant brutalement le crépuscule de son enfance. Ses premières règles surviennent alors qu'elle se trouve dans un columbarium, édifice sépulcral où elle contemple en même temps la mort de l'âge vénéré :

Des masses de sang, de lymphe et de chyle se coagulent sur mes cuisses, dégageant une odeur stercoraire. Je me déshabille en toute hâte, fais un tas de mes vêtements souillés, y mets le feu, et confie les cendres à la chasse d'eau. Je remplis la baignoire d'eau glacée. Je m'y jette comme sur une planche de salut et passe la majeure partie de la nuit dedans, à me savonner, m'épiler, blasphémer et jurer vengeance. (AA ; 219)

Les dogmes juifs, même reniés avec vigueur par la jeune fille, ont imprégné son esprit. Le *Lévitique*, troisième des cinq livres de la Torah, traitant des devoirs sacerdotaux en Israël, lui a enseigné l'impureté du sang menstruel : « cette phrase retenue je ne sais pourquoi par ma mémoire : « "Elle demeurera sept jours dans son impureté et quiconque la touchera sera impur jusqu'au soir." Je

rentre au colombarium plus seule que jamais. » (AA ; 218-219) Dans cet ensemble de lois à respecter pour vivre selon le code de Dieu⁷⁴, toute une rubrique est consacrée à la prescription de rituels contre la souillure présumée du cycle menstruel, que Bérénice applique avec férocité, se remettant aux vertus purificatrices du feu et de l'eau glacée. L'événement n'en reste pas moins traumatique pour l'adolescente qui se tourne tout de suite vers les solutions les plus draconiennes pour couper le mal à sa racine : « j'irai voir en secret un chirurgien pour qu'il mette le scalpel dans mon écoeurant appareil sexuel. » (AA ; 219) Or Bérénice a beau brandir la menace de l'amputation dans sa quête désespérée de stérilité, le mal demeure en gestation : « Je sors enceinte du lit de l'enfance. J'en ai plein la ceinture. Des crimes ont pris racine dans mes entrailles, et poussent, se gonflent. Quand je mettrai bas, ce sera laid ! (AA ; 186) » Avec la prise de conscience de sa fertilité, Bérénice voit l'urgence de préserver son amie Constance Chlore, qui représente aussi la part immuable de l'enfant en elle, en proie au même danger :

Je vois les pores s'ouvrir comme pour un tamis dans la nacre du visage de Constance Chlore. Je sens un relent de pétrole s'infiltrer dans son haleine si douce, dans son souffle qui goûte l'eau de rose. Je vois des nerfs saillir sur ses mains unies et dans son cou uni. Je vois ses chairs fermes comme pierre se relâcher, fondre, se distendre, se charger de poix. Je vois sa tête de diamant se ratatiner comme une pomme malade. Je la vois, une cigarette au bec, se mettre un soutien-gorge et des bas de nylon. Je vois sa peau jaunir comme de l'étamine qui pourrit et se boursoufler comme ce que vous voudrez. Je vois des seins en forme de grands sacs vides tomber sur un ventre en forme de globe. (AA ; 220)

Dévouée à « monter la garde devant [leur] enfance », Bérénice décrète l'état d'urgence : « Il faut la sauver, qu'elle échappe au sadisme du titan. Il faut vite que j'invente un harnachement, un frein, un poison, un lieu. » (AA ; 220) Comme s'il suffisait de l'invoquer pour que la solution vienne d'elle-même, Constance Chlore, happée mortellement par une voiture, quelques pages plus loin, ne connaîtra jamais les horreurs de la puberté. Elle s'éteint dans une « clarté vide, une clarté muette et immobile » (AA ; 224) parée de « grandes lumières [...] infiniment blanches » (AA ; 223), tandis que son « sang noircit le trottoir » (AA ; 225), composant par sa mort un tableau aux couleurs saturées. Purgée de la vie qui se destinait de toute façon à la trahir, Constance Chlore demeurera « le plus pâle et le plus décoloré d'entre les plus beaux êtres humains » (AA ; 113). Revenant à

⁷⁴ Le Lévitique encourage également une discrimination envers les personnes laides, qui n'ont pas le droit de participer aux rituels d'offrande et de sacrifice destinés à Dieu : « Tout homme de ta race et parmi tes descendants qui a un défaut corporel, ne s'approchera point pour offrir l'aliment de son Dieu. » (21.17). Parmi ces défauts corporels on compte : « un homme aveugle, boiteux, ayant le nez camus ou un membre allongé (21.18) ; [...] un homme bossu ou grêle, ayant une tache à l'œil, la gale, une dartre, ou les testicules écrasés. (21.20) ».

Bérénice sous forme spectrale, elle deviendra d'ailleurs « Constance Exsangue », éternellement blanche, pure, éthérée.

La blancheur et la pureté de l'enfance sont opposées dans le roman à l'organique, aux transformations du corps, à la puberté et au vieillissement. L'existence prorogée de Constance l'aurait inévitablement jetée dans les griffes du temps ; il fallait éviter de faire « blasphème à sa beauté » (AA ; 228). Or Bérénice, dans l'anticipation de sa propre mort, se délecte de la vision hideuse que, les années aidant, elle pourrait infliger : « Quand j'aurai trente ans, j'aurai une moustache, une mouche et même, peut-être, des favoris. Je serai laide à mort. Mais, hélas, je ne pourrai pas en jouir, car je n'aurai pas trente ans. C'est trop beau pour durer, comme on dit. » (AA ; 230) Se complaire dans sa laideur devient une forme de résilience pour Bérénice qui, même en ironisant sur les possibles que le futur recèle, n'oublie jamais que les défavorisées comme elle doivent livrer une lutte de tous les instants : « Il faut que je me batte sans arrêt pour me trouver digne » (AA ; 60). La laideur oblige à prendre la mesure de l'injustice du monde, conférant à l'être une âme qui, dans le monde ducharmien, est un terreau fertile pour le mal, aiguissant la sensibilité et les tourments, tandis que pour quelqu'un comme Mingrêlie, la cousine de Bérénice qui provient « d'un règne supérieur, du règne des papillons, des arbres et des étoiles, du règne du beau », il suffit d'« être pour être glorieuse » (AA ; 60). Dans l'exercice de la comparaison avec cette dernière, Bérénice ne peut sortir gagnante :

Je suis hideuse. Mes cheveux sont si raides et si enchevêtrés qu'un peigne bulldozer y tomberait en panne. Mingrêlie est belle comme un jour sans fin. Des anglaises souples et lumineuses pendant en lourdes grappes au sommet de sa tête noire, roulent et dansent en profusion sur sa nuque fine comme un poignet. Je suis aussi brutale et maladroite en paroles qu'avec mes membres. Elle est gracieuse comme un papillon et polie comme une reine.
(AA ; 58)

Une leçon douloureusement retenue par Bérénice, qui ne manque pas de la faire vaciller parfois : « Je changerais mon âme contre les pétales de n'importe quelle fleur, contre les plumes de n'importe quel perroquet. (AA ; 60) En effet, la tentation est grande de troquer son armure pour un semblant de parure, d'abdiquer le combat en renonçant à son âme et à cette éreintante pulsion de haine⁷⁵.

⁷⁵ Bérénice n'est pas si différente en cela d'Iode Ssouvie, qui dans *L'Océantume* maltraite Asie Azothe et lui lance des cailloux, enragée devant l'insupportable perfection de l'enfant : « Ses blonds cheveux, je les couperai : j'ai des ciseaux. Sa petite bouche, je l'élargirai assez pour qu'un train y circule : j'ai la lame de rasoir qu'il faut. » (O ; 20) Lorsque cette dernière finira par s'attacher à sa tortionnaire, Iode Ssouvie ne peut que s'étonner que, même méchante et camouflée

Mais briguer la beauté, la fin des hostilités, c'est précisément céder à « un danger, une menace terrible », à un éblouissement si puissant qu'il invite nécessairement à la contre-attaque dans le code guerrier de Bérénice : « C'est un soleil qui me flamberait l'âme si je ne le fuyais pas, ne m'en défendais pas. » (AA ; 32) Acculée par l'ensorcellement qui provient de toutes parts – la mère, surnommée Chamomor, est comparée à une sorcière et la rusée Mingrélie maîtrise les maléfices qui feront tomber Christian dans ses filets – Bérénice n'a d'autre réponse face à cette « présence massive, lourde, presque suffocante » (AA ; 32) de la beauté que l'impérieux besoin de la réclamer pour elle-même. Dans un « cauchemar [...] d'une blancheur éblouissante », l'adolescente livre les détails de l'ambitieux projet :

Et tout est à moi, tout m'appartient. Il y a des filles qui n'ont presque rien sur le dos, comme Mingrélie dans la grange abandonnée. Je reçois comme un coup au cœur : elles sont à moi aussi ! Je frappe dans mes mains. Les filles se retournent. Elles ont toutes le même visage : le visage de Mingrélie. Comme elles sont belles ! Comme mes êtres humains sont beaux ! Tout m'appartient ici. Tout est à moi ici. Comme on est bien ici. Comme c'est blanc ! On se croirait à l'intérieur du soleil, de la neige. (AA ; 105)

Aussi pénible soit la fréquentation de la beauté, la laideur a besoin d'elle comme d'un vertige enivrant, un sommet inatteignable, termes sur lesquels repose d'ailleurs l'amour immodéré voué par la narratrice à son frère : « Je vois Christian au travers de ce qui se passe en moi de hideux et de puant. J'imagine Christian comme on imagine des étoiles au fond d'un égout. » (AA ; 74) Il ne s'agit pas pour autant d'oublier sa vérité première – « Dans le cœur d'une laide comme moi, seuls haine et désespoir ont place. » (AA ; 189) – mais bien de connecter la conscience de ce seuil infranchissable avec son besoin de haïr, pour « rafraîchir la certitude que j'ai toujours eue que Bérénice Einberg, toute hideuse qu'elle soit, commande à toute la création » (AA ; 74-75). Cette valorisation du travail de l'esprit sur la matière informe directement sa quête de beauté, une beauté spirituelle maîtresse d'elle-même qui refuse la chair, l'organique, vécue dans le désir de maigrir jusqu'à ne devenir « qu'un reflet de [son] âme », de s'élever au-dessus de sa condition terrestre : « Je flotte, légère comme un souvenir. Je plane dans l'éther des espaces sidéraux, souverainement et définitivement indifférente. Je ne mange plus. Mon organisme se soulève contre tout ce que les vivants appellent nourriture, aliment, repas. Ce qu'on me force à avaler, je le vomis, dare-dare. » (AA ; 122)

par une couverture de saleté, elle puisse tout de même s'attirer l'affection d'une amie – « Comment Asie Azothé peut-elle m'aimer, moi qui suis si laide et qui pue tellement ? » (O ; 214)

Ce refus de la nourriture, associée à la pourriture – « Quand on est être humain, manger ne fait éclore que dégoûts, frayeurs et excréments » (AA ; 133) – qui mène à un ascétisme alimentaire rigoureux, pourrait se lire aussi comme une tentative désespérée de freiner la croissance du corps et son entrée définitive dans l'âge adulte. Bérénice fait alors connaissance avec son ossature, la palpant à travers sa chair de plus en plus mince chaque jour, dans une affolante quête de soi : « Je ne suis que l'habit d'un squelette. Je maigris. Je suis maigre comme un cure-dent » (AA ; 134). Dans le rejet de tout ce qui est fertilité, rondeurs⁷⁶, conception, vie, l'anorexie incarne, pour Claudine Sagaert,

[...] la contestation d'une nature du corps féminin. Elle est le refus des cycles menstruels et alimentaires. Elle est le refus de la matière. Affirmation de l'esprit contre la forme, elle est une inversion totale du point de vue d'Aristote qui confinait la femme à la laideur ontologique. L'anorexie exprime le retournement du paradoxe antique : la beauté féminine en tant que simple beauté de l'apparence était le signe de la laideur ontologique, la laideur se retourne en manifestation de la force de l'être dans la matière par la volonté de la femme. La laideur n'est plus seulement le signe négatif d'un manque, elle prétend légitimement à une certaine esthétique⁷⁷.

Ce désir de dessiner son propre corps, de le soustraire aux contingences du biologique, marque l'une des manifestations de la volonté de puissance de Bérénice, qui ne réussit pas toutefois, en dépit de tous ses efforts, à faire reculer le temps, à renoncer à l'humain. Au dernier palier de sa transformation adulte, avant de flancher ultimement, son anorexie s'affiche encore comme le dernier rempart de sa résistance : « Pour ne pas avoir l'air de vivre, pour avoir l'air d'être fidèle à Constance Exsangue, je ne mange que de l'eau, aliment stérile. On pourrit. On pourrit. On pourrit. Et on se laisse faire. Pour ne pas avoir l'air de trahir trop docilement ce qui a été beau en soi, on fait semblant de ne pas avoir faim. » (AA ; 374) Pour Susan Bordo, auteure de *Unbearable weight*, l'anorexie fait partie (avec l'hystérie et l'agoraphie) des « pathologies de résistance » et constitue

⁷⁶ Ce qui rejoint encore le standard, rencontré dans tant de romans de la terre, de la fermière bien en chair qui se dépense physiquement pour faire vivre la maisonnée, standard opposé ici à la légèreté du corps maté par l'esprit, exempté de prendre part aux tâches domestiques, replié sur lui-même dans la mortification et l'élévation spirituelle. Dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, roman qui prend nettement le contrepoint idéologique des romans du terroir, Marie-Claire Blais élabore ainsi le personnage de la dévote Héloïse, qui pratique le jeûne et méprise les rondeurs de ses sœurs : « Étrangère au travail, dédaigneuse de ses sœurs qui, vers leur treizième année, se transformaient en lourdes femmes, et qui, aux champs, travaillaient comme des garçons robustes, méprisant ces visages bouffis, ces chevilles trop rondes, des mains rouges, Héloïse, avec l'aide de sa grand-mère qui voulait régler au plus vite cette précoce vocation et qui eût voulu séquestrer toute sa famille au noviciat, à un moment ou l'autre, Héloïse choisissait le couvent. » (Marie-Claire Blais, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, p. 35)

⁷⁷ Christine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, op. cit., p. 165.

une réaction de « *protest and retreat in the same gesture*⁷⁸ ». Malgré les injonctions du fantôme de l'amie décédée qui lui recommande de se suicider sans tarder, afin d'honorer leur pacte de pureté – « Écoute, Bérénice Einberg, lard vivant ! Tu te désagrèges ! Bientôt, tu n'auras plus rien à sauver ! Bientôt, tu ne seras plus que beuverie et coucherie ! » (AA ; 374) –, elle s'en remet à l'expérimentation de pulsions inconnues jusqu'alors : « J'ai développé, peu à peu, pour tout ce que j'ai nié et méprisé, un appétit boulimique. » (AA ; 342) Confuse, l'adolescente dépose la coiffe de laideur qu'elle arborait autrefois fièrement, espérant plutôt que Graham Rosenkrantz lui chante la sérénade, qu'il compose des couplets sur sa beauté, « en flattant [sa] vanité jusque dans les moindres aspects de [son] corps. » (AA ; 342). Bérénice avait aussi promis d'abhorrer la compagnie de tous les êtres, mais ne peut s'empêcher malgré tout de rechercher le contact d'autrui : « Tout à l'heure, avec Gloria, je me suis permis d'oublier mes devoirs envers Constance Exsangue. J'ai aimé, tout à l'heure, sous la pluie, que Gloria soit avec moi. J'ai cherché et trouvé, en m'ouvrant à elle, du réconfort, du calme. J'ai trahi. » (AA ; 342). Bérénice accomplit l'ultime trahison en choisissant de survivre, sacrifiant Gloria lors d'une attaque ennemie pour sauver sa propre vie.

Ajoutons enfin que la recherche de stérilité de Bérénice se joue encore dans son travail sur le langage, repensé ici comme une autre voie de repli : « Tout ce que j'ai dit jusqu'ici est demeuré infécond. Donc tous ces êtres humains ne peuvent pas m'entendre. Je ne fais, en criant ainsi ma haine, que ce que fait une plante en poussant. » (AA ; 375) Croître de manière autonome, coupée du monde comme une pousse sauvage, sans chercher à engendrer de liens avec autrui, Bérénice le réalise aussi en créant un langage que personne ne comprend, dans l'esprit de rendre tout échange impossible. Son invention du bérénicien⁷⁹ répond à cette initiative, alors qu'elle fait reculer les limites de la communication, juxtaposant des sons arides et agressifs dans un dialecte fait pour montrer les dents : « mordant dans chaque syllabe », elle impose à qui veut bien l'entendre une composition vocale hirsute, constituée « [d'] emprunts aux langues toutes faites, de rares » (AA ; 337) Les premiers mots prononcés dans cette langue sont d'ailleurs une insulte qui joue sur la

⁷⁸ Susan Bordo, *Unbearable weight : Feminism, Western Culture and the Body*, Berkeley, University of California Press, p. 174. Nous verrons que cette position est revendiquée encore davantage par les narratrices de Nelly Arcan.

⁷⁹ Plusieurs chercheurs – notamment Gilles Marcotte (« Le copiste », *Conjonctures*, n°31, automne 2000, p. 92) et Élisabeth Nardout-Lafarge (*Une poétique du débris*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles Études Québécoises », 2001, p. 287) – ont fait le parallèle entre le bérénicien et l'exploréen de Claude Gauvreau, des langues conçues pour l'invective. Dans sa thèse de doctorat, Marie-Hélène Larochelle suggère que l'exploréen sous-tend un « besoin oblique de communication », forçant une attention accrue du récepteur, même si celui-ci ne parvient à décoder le message. (Marie-Hélène Larochelle, « *Poétique de l'invective chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme* », Thèse de doctorat, Université de Montréal & Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2005, p. 68.)

répétition de l'homophone « laid » : « Agnelet laid ! » (AA ; 337), jette Bérénice à la face de l'adulte. La laideur, comme une obsession, survient dans les gestes les plus spontanés, dans l'acte de langage le plus créatif qui soit. Autrement, quand la discussion est inévitable, elle s'applique à bombarder les clichés et les lieux communs par l'ironie, la dérision, les calembours, se plaisant à dérouter l'interlocuteur du fond de sa pensée. Avec la même irrévérence, elle emploie la parole pour renier ce qui lui déplaît, comme s'il suffisait de décréter les choses pour que celles-ci deviennent vraies, récusant fermement de la sorte la beauté de sa mère, faisant de la laideur le châtiment ultime :

Je veux qu'elle soit comme un chat mort, comme un chat siamois noyé. J'exige qu'elle soit une chose hideuse, repoussante au possible. Ma mère est repoussante au possible. Ma mère est hideuse et repoussante comme un chat mort que des vers dévorent. Que ma mère ne soit pas vraiment comme un chat mort n'a pas d'importance. Il faut trouver les choses et les personnes différentes de ce qu'elles sont pour ne pas être avalé. Pour ne pas souffrir, il ne faut voir dans ce qu'on regarde que ce qui pourrait nous affranchir. Il n'y a de vrai que ce qu'il faut que je croie vrai, que ce qu'il m'est utile de croire vrai, que ce que j'ai besoin de croire vrai pour ne pas souffrir. Mme Einberg n'est pas ma mère. C'est Chat Mort. Chat Mort ! Chat Mort ! Chat Mort ! (AA ; 32-33)

Choisissant résolument le côté de la guerre, pour laquelle, soutient-elle, elle a du talent, Bérénice se place naturellement dans la dépense et la destruction, cherchant à tout éliminer, à tout jeter. Or la furie destructrice qui l'anime se montre malgré tout productive, et c'est en cela peut-être que la narratrice de *L'Avalée des avalés* marque le tournant le plus significatif par rapport aux autres personnages précédemment évoqués. Si Isabelle-Marie regrette, à l'aube de son suicide, de n'avoir pas « donné » autant qu'elle a détruit, pour Bérénice l'anéantissement est nécessairement créateur. C'est dans le meurtre projeté de Constance Chlore qu'elle s'offre de la sauver de la décrépitude, c'est dans l'invention du bérénicien qu'elle crache sa haine du monde adulte, c'est dans le sacrifice de Gloria finalement qu'elle se constitue héroïne de guerre : « Voilà ce qu'il faudra que je fasse pour être libre : tout détruire. Je ne dis pas nier, je dis détruire. Je suis l'œuvre et l'artiste. » (AA ; 215) Même dans son anorexie, programme qui s'accorde théoriquement avec ses idéaux de pureté et de stérilité, il faut voir la volonté de défendre un contrôle absolu sur son corps : « j'aime autant ne rien manger que d'être mangée par la terre. » (AA ; 215) Dans l'échange avec le monde, Bérénice refuse toute communication, brûle tous les ponts. La posture belliqueuse de l'héroïne ducharmienne est en cela révélatrice de la stratégie adoptée par les romans de cette époque ; montrer la laideur du monde ne suffit pas, il faut également ravager en lui toute trace de beauté : il faut également l'enlaidir, se donner corps et âme à ce projet insensé où la destruction n'est jamais

plus totale que lorsqu'elle s'expose dans toute sa laideur, comme lorsque Bérénice s'empare du corps obèse de Gloria pour le jeter à la face de l'ennemi.

* * *

La confrontation entre le corps plein et le corps maigre, source de tensions manifestes dans les romans de Marie-Claire Blais et Réjean Ducharme, répond aussi des bouleversements esthétiques et économiques qui marquent le milieu du XX^e siècle, alors que la société moderne lève les redevances dont le laideron, toujours en manque de féminité et de beauté, devait s'acquitter. *Le Survenant* et *La Fille laide* se rattachent encore par certains côtés au roman de la terre, d'où précisément l'hésitation dans ces deux œuvres quant au statut de la laideur, qui fait l'objet d'une récupération indirecte, loin d'être parfaitement assumée. Le regard jeté sur le laideron dans ces deux œuvres renouvelle le modèle de la grosse paysanne valeureuse, modèle qui tend à s'amincir considérablement, voire à disparaître complètement après 1950. Déjà, à l'époque où Yves Thériault publie son premier roman, c'est le roman psychologique qui entre en force, type dont *La Fille laide* ne saurait être plus éloigné, tant ses personnages apparaissent comme des êtres primitifs, entièrement soumis au jeu des passions et à leurs instincts brutaux. Avec *La Belle Bête*, roman proche de la poésie, les choses changent plus nettement, marquant l'avènement d'un laideron qui refuse de souffrir la honte de son corps, qui refuse la conduite docile que lui dicte un système injuste, favorisant la beauté. Le travail et la vertu d'économie ne sont plus comme jadis les seules planches de salut de la femme laide, elle qui se déclare insoumise, affranchie, désireuse d'inventer elle-même les conditions de sa récréation. Mues par la haine et la vengeance, Isabelle-Marie, et après elle Bérénice, tâchent d'imposer par la force un ordre nouveau, où la beauté n'aurait plus droit de cité. La révolte refoulée éclate furieusement et de façon très visible à travers l'image du pus qui se répand dans *La Belle Bête* ou des furoncles douloureux et gonflés de Bérénice. Dans le soulèvement du corps négligé qui s'impose, qui exige d'être vu, il faut aussi noter le renversement des rôles qui s'opère, alors que c'est désormais la beauté qui reçoit passivement les coups, comme le frère d'Isabelle-Marie se laissant tourmenter par sa sœur.

Dans la plupart des exemples abordés, la laideur suppose la figure inversée de la beauté : Bérénice se mire en Mingrélie comme Isabelle-Marie dans *Patrice* ; Angéline s'oppose sans cesse à

elle-même, à son image antérieure ; Angéline Desmarais rivalise avec Bernadette Salvail pour obtenir l'attention du Survenant et Edith trouve toujours Bernadette Loubron sur son chemin. Cette présence de la laideur et de la beauté, placées côte-à-côte, force le contraste, la comparaison, et provoque le conflit qui finit toujours par éclater.

C'est la laideur, rappelons-le, qui sort victorieuse de cet affrontement, même si la féminité et la fécondité de la femme laide sont toujours mises en jeu ou perçues comme problématiques. Edith et Isabelle-Marie accouchent d'enfants « anormaux » ou laids comme elles, et Bérénice et Isabelle-Marie, par leur cruauté, se rattachent à des figures monstrueuses, à des icônes de laideur, comme par exemple Mr. Hyde, qui prend le visage du criminel dans l'œuvre de Robert Louis Stevenson⁸⁰, ou la créature du docteur Frankenstein, assoiffée de vengeance. Connectée à la haine, à la révolte, la laideur du monstre imaginé par Mary Shelley provient largement du rejet de son créateur, qui réalise subitement l'abomination à laquelle il vient de donner vie, du geste contre-nature à son origine :

His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful! Great God! His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun-white sockets in which they were set, his shrivelled complexion and straight black lips⁸¹.

Le texte mentionne que le monstre n'est pas mauvais « par essence », mais fouetté par la peur et la haine qu'on lui assène, il en développe des penchants meurtriers. Le Dr. Frankenstein, voulant rivaliser avec Dieu, est d'ailleurs le principal responsable de l'injustice frappant l'être qu'il conçoit : même en assemblant des membres aux proportions harmonieuses et des traits réputés « beaux », le résultat, non-naturel, anormal, ne pourra jamais paraître qu'horrible aux yeux des hommes. En fait, la créature devient véritablement laide à partir du moment où elle échappe au contrôle du Dr. Frankenstein, qui la dote d'une vie propre, autonome, et perd du même coup le pouvoir qu'il détenait sur le corps inerte du monstre. À bien des égards, la laideur féminine, surtout celle qui se développe à partir des années 1960⁸², répond à cette conception de la monstruosité, d'un corps

⁸⁰ Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Duke Classics, 2012 [1886].

⁸¹ Mary Shelley, *Frankenstein or The Modern Prometheus*, Oxford/New York, University Press, coll. « The World's Classics », 1994 [1818], p. 39.

⁸² La question du monstre dans l'écriture au féminin intéresse notamment Mélissa Dion-Robineault dans son mémoire de maîtrise, où elle étudie cette question chez trois auteures contemporaines en considérant l'influence de la Révolution tranquille sur leurs esthétiques singulières. Voir Mélissa Dion-Robineault, « Les représentations de la monstruosité au féminin dans la littérature québécoise contemporaine : Vickie Gendreau, Clara Brunet-Turcotte et Audrée Wilhelmy », Mémoire de maîtrise, Université York, Toronto, 2016.

insoumis aux normes et aux restrictions de ceux qui ont le pouvoir, qui fixent les règles. Le monstre est toujours une création humaine, qui se démarque parce que rejetée dans la marge où elle apparaît encore plus visible, comme le rappelle Marie-Hélène Larochelle :

Car définir le monstre, c'est aussi définir la communauté de normes dans laquelle il s'insère. Si l'anomalie est le premier degré de l'écart, celui de l'altération de la norme, l'énormité en est le second, puisqu'il suppose l'émergence d'une autre norme engendrée par la naissance d'une entité é-norme. En effet, parce qu'il se présente comme un écart, le monstre réfléchit la norme, étant entendu qu'il la projette et la pense. Métaphoriquement, le monstre (*monstrum*) c'est l'écriture qui montre et se montre, qui attire l'attention⁸³.

Jalouse de son frère, sur lequel se portent tous les regards, Isabelle-Marie cherche désespérément à s'arroger une semblable visibilité, ce qu'elle ne peut obtenir toutefois qu'au moyen de la duperie, gagnant l'admiration de son mari en le persuadant qu'elle possède une beauté excessive. Or la laideur engendre la laideur : Isabelle-Marie le comprend lorsqu'elle voit sa fille, encore plus monstrueuse qu'elle-même, ne lui laissant plus que le désir de briser ce cycle en se suicidant de façon spectaculaire. Chassant toute forme de honte ou de regret, Bérénice assume pleinement sa monstruosité, se protégeant d'une salve de balles ennemies en se servant du corps de son alliée. Ainsi la femme qui reprend le contrôle de son corps, détaille les facettes les moins reluisantes de celui-ci ou investit sa sexualité sans pudeur, est également perçue comme dérangeante. La poésie féministe des années 1970 inscrit le corps féminin jusque-là censuré – au cœur du discours et donne la parole aux exclues : femmes battues, prostituées, etc.

L'idée même de parler de la laideur féminine semble aujourd'hui presque impossible : le laid se fond dans le langage faussement neutre de la « différence », et pourtant l'obsession de la laideur n'en est que plus évidente à l'époque des réseaux sociaux. En 2016, la chanteuse québécoise Safia Nolin soulève les passions de tout le Québec en se présentant à la cérémonie de l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ) vêtue d'un simple t-shirt et d'un jean, renonçant au décorum que sous-entend ce genre d'évènement officiel⁸⁴. On lui a reproché d'être sale, vulgaire, de manquer de classe (en raison des nombreux sacres lâchés dans

⁸³ Marie-Hélène Larochelle, « Introduction » dans Marie-Hélène Larochelle (dir.), *Monstres et monstres littéraires*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p. XIII.

⁸⁴ Au moment de la controverse, plusieurs membres de la communauté artistique ont pris la défense de Safia Nolin, soulignant qu'on accepte plus facilement les hommes en tenues décontractées. La laideur est aussi un thème au cœur de la musique de Safia Nolin : la chanson « La laideur » figure sur son album *Limoilou* et elle a fait paraître plus récemment *Dans le noir* sur lequel on retrouve la chanson « Miroir » (« Miroir, miroir, je sais que c'est moi la plus laide »).

son discours), simplement parce qu'elle a refusé de se prêter au jeu du glamour supposé par les galas télévisuels.

La crainte de la laideur étalée sur la place est aussi au cœur du devoir de beauté que les narratrices de Nelly Arcan portent à incandescence, alors qu'elles tentent désespérément de s'ajuster aux normes sociales par le recours à l'artifice, et y parviennent tellement qu'elles en deviennent monstrueuses, non-naturelles. Même la femme belle, sûre de ses atouts, chez Arcan se projette dans l'image d'une « larve », vit dans la crainte constante du rejet. Chez Lise Tremblay, l'obèse de *La Danse juive*⁸⁵ refuse au contraire de céder aux pressions qui voudraient la voir réintégrer les rangs de la « normalité » et assume tant bien que mal sa condition « monstrueuse ». La laideur est une obsession que l'on porte en soi, que l'on intériorise au point de se laisser résumer par elle.

La tare de laideur

Isabelle-Marie et Bérénice vivent leur laideur comme un mal implacable, et la haine devient pour elles une façon de réinventer, de se réapproprier un certain pouvoir. Ce qui change avec la Révolution tranquille, et la modernisation de la société en général, c'est que la beauté n'est plus perçue comme une bénédiction, mais comme une nécessaire construction de soi. Alors que la femme gagne en considération et en autonomie, elle se trouve pourtant plus soumise que jamais à son apparence, qu'elle est invitée à travailler, sculpter, sous peine de commettre un grave délit. La laideur constitue désormais une faute – et non plus la punition d'une faute comme chez Angéline, dont l'enlaidissement survient en rétribution à des errements commis –, un manquement coupable envers soi et envers l'autre, qui devient le malheureux témoin d'un spectacle disgracieux. Plus que jamais, l'esthétique s'érige en éthique, réduisant l'être au paraître. Comme le remarque David Le Breton,

[...] dans le discours de la modernité, la beauté est le fruit d'un effort, d'une construction, d'une savante mise en scène et non une nature donnée généreusement, elle se bâtit, elle se rehausse, s'oriente selon certaines tonalités. Elle se mérite, il faut l'entretenir, la perfectionner, se tenir chaque jour à son chevet pour que son éclat ne ternisse pas⁸⁶.

⁸⁵ Lise TREMBLAY, *La Danse juive*, Montréal, Leméac, 1999. Désormais, tous les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par le sigle *DJ* ; suivi du numéro de la page.

⁸⁶ David Le Breton, *Des visages, Essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, 1995, p. 229.

L'époque contemporaine développe ainsi un « discours de terreur contre le temps et la fragilité du corps⁸⁷ », mobilisant les femmes à traquer les rides et les cheveux blancs, à redouter l'affaissement de leurs chairs. Paraître moins que son âge, conserver une silhouette qui défie les effets du temps, entretenir une peau lisse et ferme, sont autant de projections qui invitent à agir sur son corps pour ralentir son processus de décrépitude. La laideur devient une hantise que les femmes cherchent à éviter à tout prix, livrant leur corps à une gymnastique intensive, aux régimes amaigrissants, aux teintures et aux fards pour enjoliver ou camoufler. Les plus fortunées peuvent aussi compter sur les interventions radicales de la chirurgie esthétique, qui promet d'effacer les dommages naturels en négociant le relief du visage ou en remédiant aux tissus relâchés, aux surplus de graisse. Dans ce culte de soi se lit le refus de « laisser aller » le corps, qu'il faut impérativement museler, tenir en garde à vue, parer d'artifices, car le corps non sublimé, jeté en pâture au temps, précipite son basculement dans la laideur. Nous étudierons deux attitudes radicalement opposées face à cette disposition : les narratrices de Nelly Arcan endossent cette idéologie moderne selon laquelle la sculpture du corps fait partie intégrante de leur révolution, mais demeurent déchirées par le paradoxe de cette tyrannie imposée à soi pour plaire à autrui. Alors que celles-ci se plient à tous les supplices pour cultiver leurs atouts, la pianiste obèse dans *La Danse juive* de Lise Tremblay ne montre en revanche aucune intention de changer son mode de vie, traînant dans ses couches de graisse toutes les histoires des femmes de sa famille, incapable de s'alléger d'un bagage génétique ingrat dont elle est malgré elle l'héritière. En outre, la laideur ne se présente plus comme un ensemble de traits qui destinent à dresser un portrait global, mais elle se découvre davantage comme une tare, une défectuosité qui gâche complètement le tout.

L'écriture d'Arcan est marquée par l'abjection⁸⁸, alors que même la femme qui entretient son corps et consacre tous ses efforts à le rendre séduisant, se trouve abjecte. Dans *Putain*⁸⁹ la beauté et la jeunesse sont les variables qui déterminent la valeur des femmes comme marchandise dans le commerce du sexe : « il faut être belle pour se prostituer et encore plus belle pour être une escorte [...] Et il faut être jeune surtout, pas plus de vingt ans car après vingt ans les femmes ramollissent »

⁸⁷ *Ibid.*, p. 231

⁸⁸ C'est d'ailleurs le sujet du mémoire de Julie Devirieux-Tremblay, « L'abjection dans les récits de Nelly Arcan », Montréal, Université de Montréal, 2012.

⁸⁹ Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points » 2001. Désormais, les références à cette édition seront signalées par le signe *P* ; suivi du folio.

(*P* ; 32) Les exigences du gagne-pain de la narratrice de *Putain* font en sorte que l'entretien de son physique nécessite une dévotion constante :

[...] et puis la jeunesse demande tellement de temps, toute une vie à s'hydrater la peau et à se maquiller, à se faire grossir les seins et les lèvres et encore les seins parce qu'ils n'étaient pas encore assez gros, à surveiller son tour de taille et à teindre ses cheveux blancs en blond, à se faire brûler le visage pour effacer les rides, se brûler les jambes pour que disparaissent les varices, enfin se brûler tout entière pour que ne se voient plus les marques de la vie, pour vivre hors du temps et du monde, vivre morte comme une vraie poupée de magazine en maillot de bain [...] (*P* ; 102)

Certes, la chirurgie plastique peut acheter un sursis, mais parce que la narratrice aspire à échapper au temps, elle est entraînée dans une lutte perdue d'avance où elle doit s'ajuster aux corps retouchés exhibés dans les médias, imposant un idéal artificiel. Le rapport à son propre physique se voit donc teinté par l'existence d'une impossible compétition, « ces schtroumpfettes de magazines [...] ces jeunes poupées de quatorze ans » (*P* ; 36), sans cesse renouvelées, qui étalent leurs plastiques parfaites sur des pages glacées ou des panneaux publicitaires. La beauté se vit donc toujours dans le décalage, comme un compte à rebours menant à une inévitable date de péremption. La prostituée ne vend pas seulement son corps, elle consacre tout son temps à contrecarrer les effets du temps, se soumettant perpétuellement au désir de l'autre, tandis qu'elle s'arroge le droit d'être le juge le plus sévère de sa beauté.

De la même manière, la narratrice de *Folle*⁹⁰ soumet son visage à un examen rigoureux pour en repérer les failles, ce qu'elle nomme « la nécessité de me tenir à l'œil », de guetter « la beauté sur le point d'être résorbée très loin dans le grain de la peau » (*F* ; 158). Une beauté qu'elle estime non soutenue, qui « pouvait reculer à tout moment » (*F* ; 156), et la maintient donc dans un état de qui-vive perpétuel face à la menace de cette tare de laideur qui peut apparaître abruptement dans le sillon d'une ride ou dans le mauve des cernes creusés. À cet effet, tous les miroirs s'offrent comme des invitations à y plonger son reflet, à contempler la progression de cette « tare » de laideur qui se décline en une large palette de micro-défauts qui finissent par prendre le dessus sur l'ensemble : « j'ai d'abord examiné mes cheveux sans couleur pour ensuite m'attarder sur les rougeurs qui me couvraient le nez et les joues, et bientôt, il n'y a plus eu dans le miroir que des parcelles de laideur qui se décomposaient dans une variété de tons vers l'infiniment petit. » (*F* ; 154) La femme chez Nelly Arcan est une créature morcelée, découpée par les hommes qui n'y perçoivent que des chairs

⁹⁰ Nelly, Arcan, *Folle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004. Désormais, les références à cette édition seront signalées par le signe *F* ; suivi du folio.

d'où tirer leur plaisir, et découpée par elle-même, s'absorbant jusqu'à l'obsession dans le relevé de ses imperfections : « dès que la tare se met en marche, on ne se voit plus en entier mais en détails. » (*F* ; 158) Il suffit en somme d'un seul fragment pour gâcher l'ensemble du portrait et annuler la beauté : « Tout le monde sait que les visages ne sont beaux que si un trait du visage ne les enterre pas, c'est écrit dans les magazines de mode, que la beauté est avant tout une affaire de composition, que c'est une histoire d'équilibre. » (*F* ; 158-159) L'irruption de la laideur se produit à travers la fracture de l'être, s'immiçant comme symbole de la haine de la narratrice envers son physique toujours à risque de la décevoir : « Ce soir-là la tare s'était surtout logée sous mes yeux, dans mes cernes qui n'étaient plus des cernes mais une vraie douleur de vivre. La couleur qui avait changé dominait mon visage, c'était violet, impardonnable. Déjà toute petite je m'attendais à ce violet parce qu'il était déjà là, en germe dans l'attente du jour de mes trente ans. » (*F* ; 158-159) C'est à l'adolescence, où les poussées de croissance entraînent une répartition rapide et inégale de poches de gras, que se forge cette hantise des changements qui affectent le corps : « Vers les douze ans j'ai grandi et grossi très rapidement, j'avais l'appétit démesuré et ma peau s'est mise à luire de plus belle⁹¹. » Comme réponse aux mutations incontrôlables subies durant cette période ingrate, l'obsession du corps à surveiller, à ciseler selon sa propre volonté, devient son métier :

et à bien y penser je suis devenue anorexique le jour où mon sexe est venu à bout de mes nattes et de mes souliers vernis, des jeux de marelle et des prières du soir, d'ailleurs je le suis toujours quoique le mal s'est déplacé, il est passé d'un miroir à un autre, d'une nécessité à une autre, du corps à faire maigrir au corps à recouvrir de lingerie, et ce corps qui n'est plus celui d'un enfant ni tout à fait celui d'une femme n'est toujours pas le mien [...] (*P* ; 168)

De l'anorexie à la putasserie, « il n'y a qu'un pas à faire » (*P* ; 168), indique la narratrice de *Putain*, car l'enjeu est le même : le corps sculpté et magnifié cherche à obtenir l'attention des hommes, tandis que le corps squelettique, qui œuvre à sa disparition, veut aussi être vu, admiré parce qu'il repousse les limites : « j'étais d'ailleurs l'anorexique de l'école car il fallait bien que je me démarque, regardez-moi disparaître et voyez de quelle façon j'aime la vie [...] » (*P* ; 93). Dans les deux cas, l'effet voulu est l'obtention d'une plus grande visibilité : celle qui fait commerce de son corps « exhibe » la marchandise, et celle qui maigrit envoie des signaux d'alarme à ses proches : « Il était aussi dit que mourir de faim donnait beaucoup de visibilité dans la famille qui devait se réorganiser pour résister à l'appel du trou noir. » (*F* ; 15) L'attrait du vide chez l'anorexique se poursuit ultimement dans son désir de la mort⁹² (en soi est une forme de vide absolu) alors qu'elle se dédie

⁹¹ Nelly Arcan, « L'enfant dans le miroir », *Burqa de chair*, Paris, Éditions du Seuil, p. 82.

⁹² On a longuement parlé de cette obsession de la mort et du suicide qui traverse les textes d'Arcan. Julie Devirieux-

sans relâche à « creus[er] son ventre, creus[er] sa tombe » (*P*; 42) Le changement de l'anorexie à la putasserie se produit précisément lorsque l'adolescente cesse d'être unique, alors que plusieurs de ses copines se mettent à l'imiter⁹³ car le trouble alimentaire est aussi une fête privée, la démonstration d'un pouvoir sur soi : « Dans ma vie, vomir est un événement. Un clou de soirée. Le vomissement est l'une des seules activités sur lesquelles j'ai un contrôle, en dehors de ma voix qui me narre à moi-même cette histoire en circuit fermé⁹⁴. » En même temps, comme pour le métier d'escorte, où celle-ci doit se plier aux besoins d'autrui, l'anorexie demeure une forme d'esclavage : « De ne plus avoir la force de m'agenouiller à tout propos devant un homme ou devant une cuvette, peu importe, du moment que je suis plus petite, seulement un peu, du moment que je peux fermer l'œil sur ce qui entre dans ma bouche ou ce qui en sort. » (*P*; 169)

La question de l'anorexie, souvent soulignée mais assez peu approfondie dans les études portant sur Arcan⁹⁵, traverse toute son œuvre. Dans *Burqa de chair*, recueil de textes publié à titre posthume, la narratrice de « L'enfant dans le miroir » affirme en être arrivée à faire le lien entre la graisse qui s'accumulait à l'intérieur de son corps en amplitude et celle qui perçait l'épiderme sous forme acnéique, conviant alors à une seule conclusion possible : « si je parvenais à faire tarir cette source de graisse interne qui se frayait un chemin vers la sortie, par mes pores de peau déjà énormes, agrandis par cette marée qui se pressait au dehors, ma peau finirait par s'assécher comme un buvard⁹⁶ ». Dans le vœu d'atteindre l'absence et le dessèchement, de parvenir à une « pureté minérale⁹⁷ », on peut presque entendre Bérénice, qui avait elle aussi pressenti que la laideur fait ses classes avec la puberté :

Puis à l'adolescence vinrent les hormones, l'acné, les poils, la perte des cheveux de moins en moins blonds, la disgrâce de son origine génétique, qui laissa inexorablement se développer, en haute définition, le nez en poire de son grand-père, la peau couperosée et les lèvres minces de sa mère, les cheveux crépus de son père. À la puberté Nelly devint un corps. Son angélisme fut frappé des marques diaboliques d'une loterie perdante, comme l'alignement des planètes de Caroline, qui croyait en l'astrologie et aussi en la voyance. Les imperfections des deux

Tremblay souligne : « Si l'écriture arcanienne a pour mécanisme interne cette pulsion autodestructrice, on comprendra qu'elle n'ait cessé de se rejeter et de chuter dans l'abject. » (Julie Devirieux-Tremblay, « L'abjection dans les récits de Nelly Arcan », *op. cit.*, p. 64)

⁹³ C'est ce qui décide l'adolescente à quitter sa campagne natale pour Montréal, dans un effort pour se démarquer : « j'ai su que je devais partir pour la ville car elles allaient me rejoindre là où je voulais rester seule [...] » (*P*; 93)

⁹⁴ Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, Coups de tête, Montréal, 2009, p. 13 [en ligne].

⁹⁵ Le mémoire d'Andréa King s'intéresse en bonne part à cette question. Voir Andrea King, « Figures de subversion : anorexie, prostitution et écriture dans *Putain* de Nelly Arcan », mémoire de maîtrise, Kingston, Queen's University, 2004.

⁹⁶ Nelly Arcan, « L'enfant dans le miroir », *Burqa de chair*, Paris, Éditions du Seuil, p. 82.

⁹⁷ *Ibid.*

lignées génétiques, maternelle et paternelle, s'étaient donnés rendez-vous sur sa personne pubère, avaient attendu ses douze ans pour éclore⁹⁸.

L'hérédité, honnie par la narratrice, s'impose comme une sorte de programme de laideur inscrit dans ses gènes, qu'elle peut entrevoir à travers le corps de sa mère, comme un miroir lui renvoyant une image future d'elle-même : « sa laideur qui s'étend toujours plus, la faisant disparaître derrière ses rougeurs, sa peau qui miroite, derrière son dos sous lequel elle se terre, ses cheveux gris jaunissants, sa vieillesse mal vécue, son air de chienne esseulée. » (*P* ; 35-36) Dans la menace d'un corps qui « s'amenuise et s'épaissit en même temps » (*P* ; 35), la laideur se présente comme un trop-plein d'être, qu'il convient de polir, épurer, dissimuler, découper ; il s'agit d'en raboter toutes les aspérités jusqu'à l'obtention d'une surface lisse :

[...] le ventre qui s'arrondira d'année en année, les cheveux blancs que je cacherais sous la teinture et les marques que la chirurgie aura laissées sur moi, et ça continuera, les lèvres trop petites, qui se retireront du visage pour fuir je ne sais quelle menace au-dehors, la peau qui rougira sous un milliard de veinules éclatées lézardant le visage, oui, il faut dire que la laideur, c'est exactement ça, le décompte, la liste de ce qui est à supprimer, les taches qui recouvrent le reste [...]. (*P* ; 41)

Ainsi l'enveloppe corporelle devient véritablement une « burqa de chair », un recul de l'être qui disparaît sous un voile opaque, qui se barricade derrière une façade. Dans l'univers décrit par Arcan la femme se voit réduite à son sexe, et son corps, façonné, redressé, embelli, n'a pour unique fonction que de capter le désir des hommes. Une exigence entérinée de la propre main des femmes, intériorisant qu'il s'agit d'une part inhérente à leur féminité, obéissant par là même à un commandement social répété à travers l'omniprésence des images sexuelles, qui dictent une façon d'être, de paraître, de se comporter. L'entretien de la beauté et de la jeunesse se pose ainsi comme un combat aliénant et contradictoire pour les narratrices de Nelly Arcan, qui n'arrivent jamais à sortir d'un asservissement qu'elles dénoncent et valident tout à la fois, incapables d'abdiquer le carcan qui les maintient malgré tout à l'abri de la laideur. Le sujet féminin est défini par la perte dans l'œuvre d'Arcan, alors que ses personnages corsetés par la dictature de la beauté expriment par l'anorexie le désir d'exercer un contrôle sur leur propre corps, de se soustraire aux lois des hommes comme à celles de la nature.

⁹⁸ Nelly Arcan, « La honte », *Burqa de chair, op. cit.*, p. 118.

Le sort de l'obèse

Dans son ouvrage *Les métamorphoses du gras. Histoire de l'obésité*, Georges Vigarello étudie la transformation des normes corporelles à travers les âges, s'intéressant à l'évolution des termes employés pour désigner et éventuellement dénigrer le charnu, inférant que cette stigmatisation change avec le temps : la perception du glouton médiéval n'est pas la même que celle du balourd moderne et encore moins que celle de l'obèse d'aujourd'hui. Il prend notamment pour exemple les lettres que Mme de Sévigné adresse à sa fille, dans lesquelles la première s'alarme de la « maigreur » de la seconde, consultant de nombreux médecins et lui prodiguant moult conseils pour engraisser. Le discours de la marquise donne un aperçu tangible de la variabilité des classifications historiques jugeant l'idée d'un corps beau et en bonne santé : elle aimerait que sa fille soit « grasse » et non pas « grosse », qu'elle affiche un sain « embonpoint », sorte d'équilibre obtenu entre maigreur et grosseur. Le mot révèle ainsi ses propres limites de précision alors que se développent au XVI^e et au XVII^e siècle les nuances de la corpulence. Dans la recherche de l'embonpoint⁹⁹ poursuivie à cette époque se dit une manière toute paradoxale de cerner la silhouette idéale, un « mince » bien éloigné de son acception moderne, suggérant une certaine densité, une décisive rondeur, mais qui se maintient dans le galbe, dans l'ampleur des chairs qui demeurent néanmoins fermes. Il en résulte une inévitable ambiguïté : le mince, dans ces représentations anciennes, tâche de concilier l'abondance et la retenue, de couper dans le profil arrondi des contours clairs, une vision difficile à concevoir de nos jours alors que les normes contemporaines semblent retrancher le mince toujours plus loin dans les frontières du maigre. La force de l'étude de Vigarello réside précisément dans le repère de ces points d'articulation critiques, de ces moments de basculement où le sens des mots est infléchi : « Pour le *Dictionnaire de l'Académie française* en 1884, [l'embonpoint] désigne définitivement "une personne grasse", alors que selon le *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré en 1866, c'est encore un "bon état du corps"¹⁰⁰ ». Lorsque l'embonpoint cesse de désigner l'équilibre, il devient un défaut, il annonce le « gras » tel que nous l'entendons aujourd'hui. Vigarello remarque en outre une polarité entre les hommes et les femmes en ce qui a trait à la normalisation sociale de l'embonpoint :

Une différence marquante traverse de telles stigmatisations : celle faite entre le modèle masculin, tolérant une grosseur relative, et le modèle féminin, promis à une minceur obligée, exigence confirmée au passage par la seule présence systématique et durable du corsage.

⁹⁹ Selon Brillat-Savarin, « avoir une juste portion d'embonpoint, ni trop, ni trop peu, est pour les femmes l'étude de toute leur vie. » Voir *Physiologie du goût*, Paris, Flammarion, 2001 [1825], p. 215.

¹⁰⁰ Georges Vigarello, *Métamorphoses du gras. Histoire de l'obésité*, Paris, Seuil, coll. « Univers historique », 2010, p. 194.

Impossible, du coup, d'imaginer quelque attachement général et ancien à une « grosseur » féminine. C'est plutôt la transformation des critères de minceur qu'il faut relever : corps fortement resserré à la taille, par exemple, fait de chairs éventuellement « onctueuses » ou « arrondies », pour le modèle ancien, corps tout aussi resserré à la taille, fait en revanche des muscles et de tension galbée, pour le modèle d'aujourd'hui. Minceur délicate, voire moelleuse, d'un côté, minceur tonique, voire dynamique et raffermie, de l'autre. Le changement du statut de la femme est au cœur de l'évolution de sa silhouette comme de ses contours. Une minceur traversant le temps, en revanche, ne saurait être contestée¹⁰¹.

Tandis qu'une « grosseur relative » est tolérée chez l'homme, en revanche le corps féminin ne peut revendiquer un tel passe-droit. Brillat-Savarin suggère, par exemple, que l'excès de graisse logée sur la ceinture abdominale se distingue comme une enflure strictement masculine, alors que les femmes, « comme elles ont généralement la fibre plus molle, quand l'obésité les attaque, elle n'épargne rien¹⁰² ». Ainsi deux types d'obésité féminine sont décrits (et décriés) à la fin du XIX^e siècle : le classique grossissement en sphère, celui que retient Guy de Maupassant pour introduire *Boule-de-Suif*, « ronde de partout, grasse à lard, avec des doigts bouffis, étranglés aux phalanges, pareils à des chapelets de courtes saucisses ; avec une peau luisante et tendue, une gorge énorme¹⁰³ » ; et la grosseur du bas, que le même Maupassant présente dans *Une partie de campagne* : « Mme Dufour dut laisser voir le bas d'une jambe dont la finesse primitive disparaissait à présent sous un envahissement de graisse tombant des cuisses. [...] Ses formes, secouées, tremblotaient continuellement comme de la gelée sur un plat¹⁰⁴. » Cette variété de grosseurs, naguère cachée par le ballon des jupes, tend à être découverte, plus le XIX^e siècle se dévoile, incitant les femmes à prêter une surveillance accrue au bassin¹⁰⁵. Même si des formes généreuses sont encore signes de beauté, une femme trop ronde est critiquée, une situation qui ne fera qu'empirer avec les progrès de la diététique et de la médecine, invitant la population à considérer les dangers d'une alimentation trop riche et de l'accumulation des tissus adipeux. À une époque où l'abondance est à la portée d'un plus grand nombre, l'affichage d'une silhouette svelte et le maintien d'un mode de vie sain, inflexible aux tentations nombreuses d'une société portée vers la surconsommation, sont prisés.

Dans le roman québécois, l'obésité est assez peu répandue comme critère de laideur, alors que sont longtemps valorisés, nous l'avons montré, les gros gabarits, capables de mettre la main à

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 258.

¹⁰² Brillat-Savarin, « Méditation XXI. De l'obésité », *Physiologie du goût, op. cit.*, p. 216.

¹⁰³ Guy de Maupassant, *Boule de Suif*, Édition établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, p. 45.

¹⁰⁴ Guy de Maupassant, *Une partie de campagne et autres nouvelles*, Paris, Librio, p. 10-11.

¹⁰⁵ Georges Vigarello, *Métamorphoses du gras. Histoire de l'obésité*, Paris, Seuil, coll. « Univers historique », 2010, p. 197.

la pâte et de faire face aux hivers rigoureux. Or ces modèles de féminité costarde seront éprouvés avec l'entrée du Québec, vers la fin des années 1960, dans une phase de prospérité économique et sociale. L'œuvre de Michel Tremblay met encore à l'honneur des femmes aux rondeurs bien accusées, matriarches portant sur leurs larges épaules l'équilibre familial et sur lesquelles le narrateur jette un regard tendre. Bien que Rhéauna Desrosiers, alias « la grosse femme d'à côté », se voit limitée dans ses mouvements en raison d'une grossesse tardive et de ses chairs déjà généreuses dans le premier tome des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, elle incarne une présence bénéfique et rassurante, autour de laquelle tout son monde gravite. Il faut attendre Lise Tremblay, pour que l'obésité, placée au centre du discours dans son œuvre romanesque, soit réellement exposée comme un préjudice du monde moderne. Alors que dans *L'Hiver de pluie*, l'embonpoint fonde l'identité de deux personnages évoluant dans l'entourage de la narratrice, *La Danse juive* raconte l'histoire d'une pianiste obèse et sans ambition (redoublant il va sans dire l'idée de paresse associée au surpoids) qui accompagne les répétitions des danseuses de ballet et des chanteuses du conservatoire. Le roman creuse cette immanquable dichotomie entre la masse énorme de la pianiste qui s'affale lourdement sur le banc du piano, et les corps souples et secs des jeunes ballerines, présentées comme des affamées déterminées. Revendiquant le statut de « vraie obèse » (*DJ* ; 21), la narratrice donne l'impression de s'assumer, commandant sans honte cette deuxième portion de frites, même si elle se décrit comme un monstre, comme une baleine toujours sous la menace du ridicule¹⁰⁶. Son univers est tout entier modulé par la nourriture, depuis les murs de sa chambre couleur « bleu restaurant-grec » (*DJ* ; 16) jusqu'à l'« odeur de chou vinaigré » (*DJ* ; 12) dégagée par la *pupuseria* logée en-dessous de son appartement. Les odeurs se font obsédantes dans ce roman tapissé de références au comestible, relevant tous les arômes qui font saliver la protagoniste : « J'ai envie de souvlakis pita mais plus encore que de nourriture, j'ai envie de l'odeur de sang brûlé sur le gril, de chaleur. » (*DJ* ; 21)

Le rapport qu'elle entretient avec la nourriture est pourtant loin d'être conflictuel et lui apporte du réconfort davantage que de la culpabilité : « J'inonde ma portion de lasagne de parmesan. Je saupoudre de sel. Je plonge ma fourchette dans la lasagne. Tout ce que je croque est mou. Cela goûte mon enfance : une cuisine de banlieue saturée de colorants et de produits

¹⁰⁶ Elle grandit avec la conscience que certains gestes lui sont interdits, à risque de la faire basculer à tout instant dans le risible : « Je finis mon café en silence pendant que ma mère se refait les lèvres. C'est un geste que je n'ai jamais fait, je ne porte pas de rouge à lèvres. Je pense qu'il faut être une petite femme frêle pour faire ce geste sans paraître grotesque. Je l'ai toujours pensé. Les baleines ne se font pas les lèvres, on ne leur apprend pas. » (*DJ* ; 73)

chimiques. Je me régale. » (*DJ* ; 69) Elle n'a pas peur de manger goulûment, de se salir « comme le font toujours les grosses femmes » (*DJ* ; 24), concédant par-là de devenir un cliché, livrant à tous une vision qui renforce les stéréotypes vis-à-vis des gros. Elle n'hésite pas non plus à se vêtir de teintes criardes et des tissus tape-à-l'œil, devenant « cette grosse femme habillée de couleurs voyantes » (*DJ* ; 47), amusée de répondre aux attentes des gens qui la méprisent ou la plaignent. Elle impose son image aux autres et à sa mère, qui ne regarde jamais que ses yeux, refusant de voir les chairs excessives : « Je mets mes bottes devant ma mère, je ne me cache pas. La peau de mon visage rougit sous l'effort ; elle me voit essayer de reprendre mon souffle, les jambes anormalement écartées, entièrement absorbée par la douleur de mon corps. » (*DJ* ; 86) Un geste de défi envers une mère placide, qui ne sait pas comment gérer le corps hors normes de sa fille et décide de l'ignorer avec la même obstination qu'elle éprouve lorsqu'elle fait disparaître les taches de sa maison :

Ma mère est enfermée dans sa banlieue et sa fausse politesse. Blindée, indestructible, le vocabulaire farci de propos insignifiants ramassés dans ses magazines féminins. Il m'arrive de vouloir la casser, l'ouvrir en deux, la briser juste pour voir ce qu'elle cache. J'ai souvent envie de la forcer à me regarder, à regarder mon corps, ce qu'il est devenu. Parle-t-on des monstres dans ses magazines glacés, en fait-on mention, parle-t-on des hommes qui aiment se vautrer sous des amas de graisse parce qu'il n'y a que cela qui les protège : ma mère pense-t-elle à mon corps, au difforme, au sale ? » (*DJ* ; 51-52)

Dans ce refuge vernis et propre, consolidé par les projections virtuelles des magazines, la mère s'emmure, rejetant tout ce qui ne lui apparaît pas conforme à ce système poli, unidimensionnel. Contre « [ces] émotions de banlieue, prêtes-à-porter, propres et sans odeur ; des émotions lisses, sans épaisseur [...] des émotions décrites et répertoriées dans les revues féminines » (*DJ* ; 102-103), auxquelles elle ne peut s'identifier, la narratrice déchaîne sa colère. Dans la relation difficile avec sa mère se transposent sa haine et son mépris de son monde propre et blanc dont elle ne saurait être plus éloignée, elle qui sue au moindre effort et doit continûment s'éponger. Asphyxiée par la senteur tenace du savon au citron qui empeste la maison de sa mère, elle n'aspire qu'à retourner se « couler dans [la] saleté, libérée » (*DJ* ; 86) et respirer à fond les sueurs aigres de Montréal, les effluves prégnants de son amant, obèse lui aussi : « L'odeur de Mel était partout. Une odeur de poussière, de piment, de fritures et de viande fumée. Au début cela me soulevait le cœur et puis je m'y suis habituée, jusqu'à humer le corps de Mel lorsqu'il rentrait. On aurait dit qu'il traînait le boulevard Saint-Laurent sur lui. » (*DJ* ; 61)

Le monde capiteux, crasseux de Montréal s'oppose à la propreté aseptisée de la maison de banlieue de sa mère, mais remplit pour elle le même rôle, soit de constituer une oasis où il est possible de s'engourdir dans des distractions olfactives si fortes qu'elle peut tâcher d'oublier le fardeau à traîner, imprimé dans ses tissus adipeux : « toutes ces histoires sont gravées dans les couches de ma graisse, celle de mon père, celle de ma mère, la maison entourée de sapins, la petite ville du Nord où je ne suis presque jamais allée. » (*DJ* ; 104) Partageant plus qu'elle ne le voudrait avec sa grand-mère et sa tante, « ces femmes grasses, exclues du monde, contentes de l'être » (*DJ* ; 104), elle tente, en retournant sur un coup de tête dans cette municipalité nordique, de retrouver ce lien qui l'unit à cette partie de sa famille. Elle appartient à la même espèce, forcée au retranchement social, habituée à recevoir dégoût et désapprobation partout où elle passe, convaincue aussi de l'immutabilité de sa condition, se moquant de Mel qui entreprend de maigrir, motivé par des résolutions sectaires. Or sa graisse devient difficile à porter, suivant le rythme de ses pantalons qui se déchirent un peu plus chaque jour : « Mon corps m'encombre. Ma graisse renferme toute l'inertie du monde. » (*DJ* ; 123) Isolée par cette écorce adipeuse qui l'aide à maintenir une distance avec le reste du monde, la narratrice s'enferme dans une carapace qui la rassure et la menace en même temps :

Je suis une grosse adolescente qui a remplacé le sous-sol de banlieue par sa graisse. Elle ne me protège plus. Je me sens épuisée. Mon corps me fatigue : agressé de l'intérieur par toute cette graisse jaune remplie de toxines, il cédera. Les jambes d'abord, qui ne le supporteront plus, et les organes qui s'enliseront dans cette masse gluante. Tout cela ne m'effraie pas. Dans le fond, ce que je veux, c'est pouvoir vivre cachée. (*DJ* ; 124)

Étirant le temps par sa lenteur, son économie de mouvements, son manque d'ambition, la narratrice apprivoise l'attente de mourir dans la collusion de son corps. La pianiste donne l'impression de subir tout dans l'indolence, mais sa révolte est bien présente, et insidieuse, revêtant diverses formes : demeurer hors-normes en dépit des exhortations de la société, refuser pareillement la honte que son attitude pourrait faire naître, contraindre sa mère à considérer son corps excessif. Le mouvement de révolte décisif survient à la toute fin du roman, lorsqu'elle s'empare d'un couteau pour égorger son père, tenu responsable de sa disgrâce génétique, dans un geste sans équivoque visant à rompre la filiation détestée : « Je vois le cou gras de mon père et les veines enflées par la colère et les cris. Je tranche, là où je vois les veines. Le sang surgit. [...] L'odeur de sang de la maison de ma grand-mère et le corps décharné de mon grand-père me viennent à l'esprit. Je ramasse la boîte de biscuits et je commence à en manger. » (*DJ* ; 142) La fatalité qui accablait le

laideron de jadis se présente ici sous un autre nom : l'hérédité, alors que les deux derniers exemples étudiés découvrent des personnages féminins qui renient leurs gènes, reconnus comme cause de d'une laideur présumée. Ce parricide rappelle quelque chose en outre des désirs matricides d'Isabelle-Marie et de Bérénice. Ici encore, la laideur débouche sur une violence extrême, moteur de l'événement romanesque. Dans un monde lisse, où les conflits sont rares voire absents, la honte ou la haine (de soi en l'autre) débouchent sur le seul véritable événement du roman, événement qui met d'ailleurs fin au roman.

La honte de Mille Milles

La laideur des personnages masculins, plus diversifiée, répond moins à des stéréotypes et se trouve généralement moins commentée, n'étant pas considérée comme un facteur empêchant les personnages de se réaliser. Personnage central d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Jean Le Maigre, poète tuberculeux « au front couronné de poux¹⁰⁷ », assumant dans cette référence à Rimbaud la certitude de son génie, écoule ses jours au séminaire, où il subit les assauts du Frère Théodule, séduit par la « laideur charmante » de l'adolescent. Une laideur qui, du reste, n'influe en rien sur le destin à la fois tragique et pathétique de Jean Le Maigre, né dans un milieu qui étouffe d'emblée la poésie, qui la relègue au malpropre, la dissimule dans les latrines. Autres exemples : Ti-Jean du *Cassé* de Jacques Renaud impose à tous sa loi et sa « grosse face plate¹⁰⁸ » et l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu fournit également plusieurs spécimens de *bums* déplaisants et hirsutes, dont Machine-Gun Jean-Maurice, le frère gangster d'Abel ; le Cardinal, « un garçon squelettique, aux grands yeux rouges et poissonneux, au teint verdâtre, aux joues creusées par la fatigue nerveuse¹⁰⁹ » ; et Satan Belhumeur, personnage de vidangeur mis au ban de la société : « Est-ce ma faute à moi si ma peau est vineuse ? Si je suis laid ? Si je suis nu ? Si je pue et si je suis sale ?¹¹⁰ ». Réjean Ducharme développe en Bottom ou Rémi Vavasseur des personnages de « radas », sortes de dégénérés sociaux, mais c'est surtout Mille Milles, le narrateur du *Nez qui voque*, étalant avec complaisance son

¹⁰⁷ Marie-Claire Blais, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1991 [1965], p. 63. Il est possible d'y voir une référence au poème de Rimbaud « Les Chercheuses de poux ».

¹⁰⁸ Jacques Renaud, *Le Cassé et autres nouvelles*, Montréal, Éditions Parti pris, 1977, p. 63.

¹⁰⁹ Victor-Lévy Beaulieu, *Race de monde*, Montréal, Éditions Typo, 1979 [1969] p. 52. Désormais, tous les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par le sigle *RM* ; suivi du numéro de page.

¹¹⁰ Victor-Lévy Beaulieu, *Mémoires d'outre-tonneau*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2010 [1995], p. 9. Satan Belhumeur est un personnage associé à Diogène : « Hier, je suis descendu pour la première fois dans la bourgade des Trois-Pistoles qui est à deux heures de marche du tonneau dans lequel je vis comme autrefois Diogène qui était aussi laid et aussi dégoûtant que moi. » (*Ibid.*, p. 11)

dégoût de lui-même, qui matérialise le mieux (avec Bérénice sans doute) cette revendication de laideur qui marque le roman des années 1960 : torturé par l'invasion de l'adulte en lui, le garçon investit son moi « triste, pustuleux, aride, sexuel... » (*NV* ; 216). Cette obsession de la sexualité qui tenaille Mille Milles fait émerger une autre composante de la laideur, la souillure, dont le sens, proche de celui de « saleté », intègre par ailleurs une dimension morale. Laissant ses plus bas instincts triompher, Mille Milles cède à l'attrait de la souillure qui le jette définitivement dans l'âge adulte. Comme le fait remarquer Élisabeth Nardout-Lafarge dans *Une poétique du débris*¹¹¹, le projet initial du *Nez qui voque* peignait le personnage principal en fille. Le changement de genre, qui fait ressortir une similarité inattendue entre Mille Milles et les narratrices de *L'Océantume* et *L'Avalée des avalés*, est à l'origine du fossé qui se creuse entre le garçon et son amie Chateaugué. À 16 ans (même s'il se prétend un enfant de 8 ans) le narrateur développe un intérêt pour la sexualité qui lui fait renoncer à ses idéaux de pureté et l'éloigne progressivement de la jeune fille, qu'il ne pourra manquer de trahir à plusieurs reprises¹¹².

Le Nez qui voque achève de démontrer en cela ce que *L'Océantume* et *L'Avalée des avalés* avaient déjà suggéré : la saleté et la pureté, loin d'être incompatibles, composent une charte instinctive sur la manière d'aborder et de vivre le sacré. Dans son ouvrage *Purity and Danger*, l'anthropologue Mary Douglas observe que les cultures primitives font assez peu de différences entre le sacré et la saleté¹¹³, suggérant que ces deux concepts cohabitent dans un même univers symbolique. S'intéressant à la nature expressive et allégorique de la notion de pureté et aux protocoles prescriptifs qui y sont associés, Douglas cherche à prouver que les rites de pureté et d'impureté ont la même fonction dans ces sociétés anciennes, que ce sont par là même des actes essentiellement religieux. Elle interprète en ce sens la saleté comme un concept relatif, renvoyant à tout ce qui n'est pas à sa place, à ce qui se refuse à entrer dans un système :

As we know it, dirt is essentially disorder. There is no such thing as absolute dirt : it exists in the eye of the beholder. If we shun dirt, it is not because of craven fear, still less dread or holy terror. Nor do our ideas about

¹¹¹ Fonds Réjean Ducharme, Archives nationales du Canada, Bibliothèque nationale, Ottawa. Élisabeth Nardout-Lafarge souligne que Brigitte Seyfrid-Bommertz, la première, a relevé le changement de genre et elle reproduit la page du manuscrit où survient la modification dans *La rhétorique des passions*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1999, p. 228-229. Après étude du manuscrit, Nardout-Lafarge suggère que ce choix s'est imposé en cours de rédaction à Ducharme, qui avait d'abord imaginé Mille Milles en fille, l'obligeant de fait à rectifier à rebours tous les accords de genre.

¹¹² C'est ce que note également Elisabeth Nardout-Lafarge dans *Une poétique du débris* : « Ainsi Mille Milles trahit-il plusieurs fois Chateaugué, d'abord en éprouvant pour elle un désir charnel dont elle ignore même qu'elle puisse l'inspirer et qui la souille, puis en lui préférant Questa, et finalement en la laissant seule accomplir leur projet commun de se « branle-basser » pour rester purs. » (Élisabeth Nardout-Lafarge, *Une poétique du débris*, op. cit., p. 195).

¹¹³ Citation originale : « *make little difference between sacredness and uncleanness* ». (Mary Douglas, *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Londres, Routledge, 1966, p. 7.)

*disease account for the range of our behaviour in cleaning or avoiding dirt. Dirt offends against order. Eliminating it is not a negative movement, but a positive effort to organise the environment*¹¹⁴.

Son étude aboutit à l'idée que la lutte collective contre la saleté est un acte foncièrement positif, créateur, qui se destine à organiser un milieu, à imposer une unité à l'expérience¹¹⁵ : « *Where there is dirt there is a system. Dirt is the by-product of a systematic ordering and classification of matter, in so far as ordering involves rejecting inappropriate elements. This idea of dirt takes us straight into the field of symbolism and promises a link-up with more obviously symbolic systems of purity*¹¹⁶. » Douglas isole quatre grandes attitudes engendrées par l'existence de ces éléments étrangers (saleté, marginalité, anomalie, ambiguïté), qui n'entrent pas dans le système et le mettent en danger: la remise en cause de l'ordre dans le but d'intégrer ces éléments; la suppression de ces éléments pour en éliminer le risque potentiel; l'édiction de règles d'évitement qui ont pour effet, corrélativement, de renforcer l'ordre établi; et enfin, l'utilisation de ce qui se trouve « hors système » (se polluer, transgresser les interdits, se marginaliser) pour se renouveler, s'enrichir, acquérir du pouvoir – cette dernière stratégie étant naturellement celle qu'adopte Bérénice, et Mille Mille, comme nous le verrons sous peu.

Dans son ouvrage *Une poétique du débris*, Élisabeth Nardout-Lafarge observe dans les romans ducharmiens

une obsession de pureté absolue, de nettoyage par le vide à laquelle font écho notamment les noms de Constance Chlore ou d'Étin Celan, ainsi que le blanc, la neige, le froid. La tension entre le sale et le propre, perceptible autant dans le parcours des personnages que dans l'enchevêtrement des réseaux métaphoriques, est si constante d'un roman à l'autre qu'il est tentant de résumer l'évolution de l'ensemble de l'œuvre à partir de leur opposition. Parodiant Bérénice, on pourrait dire alors : l'enfant est propre, l'adulte est sale, le sexe, surtout, est sale et salit, mais il est en même temps si attrayant qu'à la suite de Mille Mille, tous les personnages narrateurs s'y laissent prendre, précipitant le triomphe de la salissure en sacrifiant les Chateaugué aux Questa¹¹⁷.

C'est le contact de l'autre qui souille, tandis qu'en affichant un fier mépris pour la propreté, en cultivant leur laideur (à la manière d'Iode Ssouvie, « épouillant [sa] crinière brune et graisseuse¹¹⁸ » devant toute sa classe), les narrateurs ducharmiens se forgent une « carapace, une surface sous laquelle l'idéal n'a pas été complètement détruit [...]»¹¹⁹. La saleté obstinée demeure un rempart

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 2.

¹¹⁵ Citation originale : « *There is nothing fearful or unreasoning in our dirt-avoidance : it is a creative movement, an attempt to relate form to function, to make unity of experience.* » (*Ibid.*, p. 2)

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 35.

¹¹⁷ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Une poétique du débris*, *op. cit.*, p. 190.

¹¹⁸ Réjean Ducharme, *L'Océantume*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, [1968], p. 27.

¹¹⁹ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Une poétique du débris*, *op. cit.*, p. 193.

sûr contre l'Autre. Tout comme Bérénice par ses pustules, qui tiennent à bonne distance les tentatives de familiarité du rabbin Scheider, Gloria, alias « Lesbienne », entretient sa pestilence pour instaurer un corridor de sécurité autour d'elle. Gloria « et son gros visage huileux, [...] qui pue à plein nez » (AA ; 348) se vante de ne jamais se laver, nettoie encore moins ses vêtements et « dégage une riche odeur de lait pourri » (AA ; 362), ce qui ne manque pas de susciter chez Bérénice un mélange de dégoût et d'admiration devant la « merveilleuse grossièreté, [la] sainte irrévérence » (AA ; 362) de sa compagne. Pour le narrateur du *Nez qui voque*, qui se sait repoussant, la saleté recouvre une double honte – « qui, en plus d'être tout sale, est Canadien français » (NV ; 20) – et lui permet de se mettre à distance de lui-même : « Mille Milles est tout sale. Il pue. Il est épuisé. » (NV ; 17) La saleté se découvre ainsi comme figure unissant les uns aux autres les personnages de Ducharme, qui ont également en commun de ne pouvoir soutenir jusqu'au bout cette exhortation à la pureté, toujours corrompue par une épaisse couche de crasse.

Entre la dureté de l'enfant et la mollesse de l'adulte, l'adolescence est appréhendée comme une épreuve où l'être ducharmien voit ses idéaux de pureté ébranlés par les plus graves tentations. Si Mille Milles partage la même définition exigeante de l'enfance que l'héroïne de *L'Avalée des avalés*, il retourne plutôt contre lui-même sa répugnance de l'adulte, qu'il accuse de faire commerce de l'impureté :

Voici cette définition : l'enfant et l'innocence me sont beaux jusqu'aux larmes ; la maturité, l'achat, la vente, la clientèle et les sexes me sont laids jusqu'au dégoût, jusqu'au désespoir. Je me faisais un honneur, un devoir, de haïr jusqu'au sang tout ce qui n'était pas de la couleur et de la douceur de notre enfance. Manquer à ma définition équivalait à trahir, à de la haute trahison. Prenant peu à peu la couleur et l'aigreur de l'adulte, j'en suis venu à me haïr, jusqu'au dégoût, jusqu'au désespoir, jusqu'à vouloir ma mort, jusqu'à projeter ma mort. Tous les adultes devaient être trouvés laids et hideux, non parce qu'ils étaient laids et hideux, mais parce qu'ils étaient acheteurs, vendeurs, et ruisselants de péchés d'impureté. De toutes mes forces, fidèlement, je tâchais de trouver les adultes laids. (NV ; 240)

Avec Chateaugué, sa « sœur de temps » (NV ; 21) – un lien autrement plus important que ceux du sang dans l'imaginaire ducharmien –, le garçon fait le pacte de se suicider (se « branle-basser » dans leur lexique) pour s'épargner l'entrée dans l'âge adulte et s'affranchir « de l'angoisse, de l'humiliation de vieillir, de pourrir, de devoir devenir plus laids et plus banaux année après année, heure après heure. » (NV ; 27) Le temps est véritablement l'ennemi ici¹²⁰.

¹²⁰ Voir Élisabeth Nardout-Lafarge, *Une poétique du débris*, Montréal, *op. cit.*, p. 199. « Voir l'enfance comme un "mal à retardement", c'est aussi intégrer le temps, dimension énergiquement refusée dans les premiers romans, y compris par Mille Milles jusqu'à ce que le désir conduise sa vie. Chez Ducharme, le temps auquel échappe le minéral qui relève d'une durée absolue, le végétal qui se renouvelle sans cesse, et l'enfant tant qu'il a « ses dents de lait [et] ses yeux

Dans la chambre miteuse que le garçon partage avec Chateaugué, à côté du « portrait déchiré de Nelligan » que les deux adolescents vénèrent, se trouve « [un] petit visage de Frankenstein [...] collé sur le cadre de la porte, à hauteur de jeune fille. » (*NV* ; 67) Comme ce « visage vert cicatrisé » (*NV* ; 67) posé à côté de l'image douce du poète adulé, le beau et le laid se côtoient sans problème¹²¹ dans le monde de Mille Milles. Le narrateur du *Nez qui voque* se décrit volontiers comme une « loque », se reconnaît « irrémédiablement immonde », tandis que sa compagne est pure, « blanche d'un bout à l'autre » (*NV* ; 44), incapable aussi de saisir la perversion qui germe chez lui : « Chateaugué est de l'autre côté de l'azur. C'est pour cela qu'elle ne me voit pas, que mon odeur ne parvient pas à ses narines. » (*NV* ; 155) Les mauvaises manières, l'hygiène douteuse et l'allure barbouillée de la jeune fille n'atténuent en rien sa perfection aux yeux de Mille Milles, soulignée à maintes reprises : « Chateaugué a de beaux yeux. Est-ce qu'elle a de beaux yeux parce qu'elle a un beau visage, ou est-ce qu'elle a un beau visage parce qu'elle a de beaux yeux ? Elle n'a ni beau visage ni beaux yeux. Même, plusieurs disent qu'elle est vilaine. Vilaine ou belle, ses yeux et son visage me vont droit au cœur. » (*NV* ; 37)

Pourtant, le désir naissant du garçon compromet l'amitié sincère et la cellule d'intimité qu'il partage avec Chateaugué en l'éloignant encore plus de l'amie qui peine à comprendre son nouveau dégoût des femmes : « Les femmes dont j'ai le plus besoin sont celles qui me font le plus horreur : [...] celles que tu trouves belles et que j'appelle laides. » (*NV* ; 154-55) Mille Milles vit dans la honte ses appétits charnels, « entraves fatales, irréductibles, à mes idéaux de liberté, de dignité et de beauté » (*NV* ; 40), qu'il expérimente en cachette, mais la lutte est de courte durée et il se laisse finalement infester par la concupiscence, comparée à une invasion de bestioles dégoûtantes : « Des blattes, des grappes de blattes, me grugent les côtes et les boyaux. [...] J'en ai assez de porter mes insectes à l'intérieur, de me cacher. » (*NV* ; 154-55) La compagne de l'innocente Chateaugué devient peu à peu insupportable pour le narrateur, qui s'enlise toujours plus dans l'avilissement – « Avec les affreux, point n'est besoin de se gêner pour être laid. Avec les beaux, il est affreux d'être

d'éternité » comme le dit Rémi de la petite Fanie (*VS*, 177), le temps, contre lequel l'enfance, on l'a vu, dresse ses uchronies, définit l'adulte. La mollesse – les chairs flasques de Questa sadiquement détaillées par Mille Milles, l'infection – la gonorrhée que Nicole transmet à Bottom dans *Dévadé* (*Dv*, 180), la pourriture dont Mamie se croit atteinte dans *Va savoir*, constituent les traces abjectes de ce passage forcément dégradant du temps. »

¹²¹ Un autre exemple de cette cohabitation du beau et du laid se trouve dans le mannequin vêtu d'une robe de mariée tachée que Chateaugué rapporte à l'appartement : « La mariée a le front arraché, le nez brisé ; il lui manque un bras d'un bord et trois doigts de l'autre. C'est tout elle n'est pas plus brisée que cela. » (*NV* ; 119). Le mannequin, auquel la jeune fille barbouille un visage, joint comme pour en présenter l'envers l'autre effigie du logement : « Nous avons deux sculptures maintenant, Tate : Mariée et Laide. Voici Mariée, qui est morte dans une robe vivante ; et voici Laide, qui est morte dans une robe morte. » (*NV* ; 120)

laid » (NV ; 216) – et se livre tout entier aux tentations de l'adulte, dans la jouissance sadique du corps de Questa :

Quand je l'ai vue en harnais et en bretelles, en jarretières et en brides, j'ai détourné le regard. Les cuisses étranglées, la peau flasque et épaisse, la barbe des aisselles, tout, tout de son corps était repoussant. Je n'ai rien dit. Elle n'avait pas l'air gênée par sa monstrueuse prestance. Elle s'est dételée sans m'accorder la moindre attention. Je n'ai rien dit. J'ai vu ses cheveux rugueux et cassants sur l'oreiller de Chateaugué et j'ai trouvé cela drôle, amèrement. (NV ; 188)

L'inévitable trahison est lourde de conséquences : souillant la pureté de l'amie par ses écarts libidineux, il la trahit encore en la laissant accomplir seule le pacte suicidaire, comme le note avec justesse Nardout-Lafarge : « Faute d'avoir su garder avec Chateaugué "[une] amitié [...] chaste et végétale, minérale et puérile" (NV, 82), il en vient à formuler ce constat, terrible dans l'axiologie ducharmienne : "Je m'essuie les pieds sur mon enfance" (NV, 169), évoquant du même coup, par l'image du seuil, ce passage au monde adulte, régi par le désir, le manque et le mal¹²² ». Une salissure qui provoque un rire forcé, incertain, palliant le dégoût que lui inspirent ses errements en crachant sur la figure de Chateaugué, en poussant l'outrage jusqu'à railler la mise en scène élaborée de sa mort :

J'ai comme envie de rire. Elle portait la robe de la mariée. Il y avait un lac de sang sur le carrelage. La robe de la mariée était bien trop grande pour elle. Elle avait l'air d'une folle. [...] Elle était laide. Elle avait l'air stupide et médiocre, dans sa robe trois fois trop grande, dans le lit défait, dans la chambre en désordre. L'odeur âcre du sang m'a pris à la gorge, comme quand on passe près d'un abattoir. J'ai comme envie de rire. Je suis fatigué comme une hostie de comique. (NV ; 334)

La farce est amère pour Mille Milles, qui affecte de trouver drôle le fruit de sa lâcheté, désacralisant sans remords apparents l'ultime geste de pureté de son amie. Sous les mots durs de Mille Milles, le spectacle n'est plus poignant ou tragique, mais simplement grotesque. Il refuse de s'émouvoir du sacrifice de Chateaugué, de l'effort de sacré placé dans la mise en scène, et ramène tout à la laideur, qui lui inspire le rire. Le discours de Mille Milles, toujours en train d'ironiser, de souligner à gros traits les calembours, incite le lecteur à s'esclaffer avec lui, même si le rire tourne souvent aigre.

La question du rire chez Ducharme a déjà été abordée par la critique : Élisabeth Nardout-Lafarge expose l'usure du langage humoristique dans l'œuvre ducharmienne, où les blagues, recyclées et soulignées à gros traits, dérèglent le rire en le faisant tourner à vide¹²³ ; alors que pour

¹²² Élisabeth Nardout-Lafarge, *Une poétique du débris*, op. cit. p. 169.

¹²³ Élisabeth Nardout-Lafarge, « L'usure du rire », *Études françaises*, Vol. 47, n°2, 2011, p. 121-129.

Michel Biron le rire devient une façon de congédier « l'esprit de sérieux » de la littérature¹²⁴. Nous étudierons ici une autre dimension de ce rire, entendu comme une forme de souillure qui ramène le sujet à la laideur, au vulgaire, au romanesque¹²⁵. Mille Milles, qui se décrit comme un « joyeux luron » (*NV* ; 242), approche la vie avec le désir de rire de tout : « Rien n'est sérieux. Rien n'est sérieux. Rien n'est sérieux. Tout est risible. Tout est ridicule. Il n'y a rien de grave. » (*NV* ; 35) Or il s'agit d'un rire détourné, puisque le vrai rire est beau et pur, lié à l'innocence de l'enfance dans *Le nez qui voque*, un rire qui se veut une arme redoutable contre la méchanceté, les injures, la colère de l'adulte. C'est à Chateaugué, bien sûr, que ce rire colle le mieux :

Pour me déridier, elle était prête à tout. Elle s'est mise à me chatouiller ; elle a repris son visage fendu jusqu'aux oreilles et je l'ai reconnue. L'hilare ! L'ignoble hilare ! Quittant la plante de mes pieds, elle se jetait sur le dessous de mes bras. J'étais à la fois la victime de l'ire et du rire. Le rire m'empêchait de mettre en colère et je ne pouvais pas m'empêcher de rire. J'étais déridé à souhait ! J'étais hilare comme elle. J'avais, comme elle, la gueule fendue jusqu'aux oreilles. Elle pouvait être fière de son coup. Je riaais : hi-han, hi-han, hi-han. Comment donner suite à des intentions haineuses ou impures, quand on rit ? Une lutte homérique s'est engagée. Coups de pied et coups de poings revolaient. Le rire désarme, paralyse. Malgré le dérèglement de mes systèmes nerveux et musculaire, je suis parvenu à saisir ses mains hilarantes, à les bâillonner, à les désarmer. J'ai voulu l'abreuver d'injures mais je n'ai pas pu ; ses yeux brillaient trop, il y avait trop de gaieté et vivacité de ses pieds à sa tête. (*NV* ; 140)

À l'inverse, le rire ne « déride » pas Questa quand c'est elle qui l'expérimente, creusant plutôt les sillons imprimés dans son visage vieillissant : « Elle riait, et les plis de son rire restaient quand elle avait fini de rire, et ses plis de rire s'ajoutaient aux autres plis, aux autres ornières. » (*NV* ; 196) Le rire a été associé au laid et au diable dans la pensée chrétienne¹²⁶, à une manière de masquer la honte des hommes par rapport à leurs défauts. Ainsi, non seulement le rire déforme le visage, mais encore il pointe vers toutes les imperfections humaines – la honte de la nudité, les fonctions corporelles, la maladresse, la laideur et la vieillesse – conséquences de son expulsion du jardin d'Eden. L'homme rit de lui-même lorsqu'il est représenté sous son aspect le moins noble, le moins digne, alors qu'il devrait plutôt se montrer contrit et repentant de sa déchéance.

¹²⁴ Michel Biron, « Le rire de Ducharme », dans *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2000, p. 247-256.

¹²⁵ Mathieu Bélisle, dans son texte de présentation au numéro « Le rire et le roman » d'*Études françaises*, s'appuyant sur Rabelais et Cervantès, suggère que « si le rire accompagne le roman tout au long de son aventure, c'est qu'il apparaît comme l'un des traits les plus sûrs par lesquels cet art protéiforme puisse être défini. » Voir Mathieu Bélisle, « Présentation : en quête du romanesque », *Études françaises*, Vol. 47, n°2, 2011, p. 9.

¹²⁶ Selon Georges Minois, le rire est considéré comme une faute par les Pères de l'Église, qui y voient la marque du Malin : « Diabolique, le rire est laid, il secoue le corps, il est indécent, incorrect, grotesque ; il est mauvais, il exprime l'orgueil, la raillerie, la moquerie, le mépris, l'agressivité ; et il est signe de faiblesse » (Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, p. 583)

Le rire éloigne aussi du tragique et de la « grande littérature » pour ramener dans le territoire du populaire, du roman, ce que Mille Milles fait mine de refuser d'abord, lui qui ne veut surtout pas être pris « pour un vulgaire prosateur » (*NV*; 202). Il faut bien sûr y lire un brin de sarcasme, car si le narrateur du *Nez qui voque* se prétend poète, il admet d'autre part que « [r]ien ne [l]'agace plus que le tragique. » (*NV*; 241) Le tragique est « faux », « ridicule », « inutile », « médiocre » (*NV*; 241) dans l'esprit du jeune homme qui craint l'émotion comme la peste, comme Nardout-Lafarge le fait également remarquer : « [d]ans l'œuvre de Ducharme, la fonction du rire est d'abord celle d'un contrepoids au lyrisme et à l'épanchement sentimental qui guettent les narrateurs¹²⁷. » Le rire et les plaisanteries lui servent surtout à maquiller l'émotion : « C'est alors que je l'ai embrassée. Brutalement, de façon à lui faire perdre l'équilibre, pour que cela passe comme le reste pour de la bouffonnerie [...] » (*NV*; 312) Pour parer aux émotions qui secouent, aux passions violentes, Mille Milles s'en prend aux textes qui les reconduisent, désamorçant la menace dans la référence au sexe :

On a si souvent associé la littérature avec beau, beau avec grandeur et grandeur avec devoir... Quand ils veulent faire mousser Racine, ils parlent de sa Phèdre en disant qu'elle était passionnée, qu'elle était presque aussi passionnée que les femmes passionnées de la littérature pornographique contemporaine. Ils vont jusqu'à invoquer des possibilités d'inceste, d'insecte. Les Américains vont droit au but : *sex*. Ils n'ont pas le sens des vaines subtilités. Sur la couverture de tous les romans en provenance du Sud, il y a le mot *sex*, il y a une femme déshabillée ou à peu près, il y a une femme en état d'orgasme ou à peu près. Ainsi, les hortensesturbateurs les moins au courant, les moins instruits, savent à quoi s'en tenir, aussitôt. Cela saute au visage ; c'est un bon roman ; il n'y a même pas moyen de se demander si oui ou non c'est un bon roman. (*NV*; 57-58)

Le sexe fait vendre, c'est bien connu, et démontre surtout son efficacité pour délivrer un message en peu de mots. Dans sa volonté de tout désacraliser, de n'admettre rien de noble, Mille Milles limite la littérature à son intérêt commercial, et fait du roman un genre facile, libidineux. Cela confirme en tout point ce que le personnage de Blasey Blasey, auquel Bérénice rend visite dans *L'Avalée des avalés*, indiquait déjà : les romanciers sont des pornographes, à la solde d'un genre qui engloutit tous les autres. Dans son article « Blasey Blasey contre Ducharme », Gilles Marcotte résume similairement l'affaire : tout est pornographie, tout récit succombe à la loi du roman, qui fait de la littérature une même pâte indifférenciée¹²⁸. Le jeune diariste du *Nez qui voque* serait-il malgré lui en train de suivre les traces de l'écrivain new-yorkais ? Dans *L'érotisme*, Georges Bataille

¹²⁷ Élisabeth Nardout-Lafarge, « L'usure du rire », *art. cit.*, p. 126.

¹²⁸ Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », *Études françaises*, vol. 11, n°3-4, 1975, p. 261.

ne doute pas de la laideur de l'acte sexuel¹²⁹, qui vient ternir, entacher la beauté de l'objet désiré. Mille Milles y résiste tant bien que mal¹³⁰ lorsqu'il s'agit de Chateaugué, reportant plutôt ses pulsions sur Questa, qu'il ne convoite nullement, puisque déjà compromise par le sexe, la vieillesse. Or il n'y a pas là de réelle satisfaction, car le regard du sujet se porte toujours sur l'objet du désir, « va à la rencontre d'une beauté qui est en trop, excessive, étouffante, parce qu'elle "ne sert à rien"¹³¹, parce qu'au lieu de satisfaire l'attente elle la relance à l'infini et la retourne contre le sujet [...]»¹³². Ce faisant, pour que le roman avance, pour qu'il se déprenne de cette fixation, il lui faut éliminer le danger que représente la beauté : la mort est une manière, la souillure en est une autre. Gilles Marcotte suggère ainsi qu'« [e]n devenant le lieu de l'écriture, la chambre devient le tombeau de Chateaugué. On ne fait pas ce qu'on veut, quand on écrit un roman. On fait ce que veut le roman. Et le roman veut l'histoire, la ville, le sexe¹³³. » Ajoutons : la laideur. Le suicide de Chateaugué, qui se donne la mort comme avant elle Madeleine, vient rappeler une constante : la beauté doit être éliminée pour que le laid triomphe. À partir du moment où Chateaugué se retrouve elle-même au crépuscule de l'enfance, Mille Milles comprend qu'il est déjà trop tard, que l'innocente va devenir comme les femmes qu'il exècre. Dès lors, il n'y a plus rien à raconter, plus d'idéal vers lequel tendre, et il ne reste plus pour Mille Milles qu'à s'accepter tel qu'il est, qu'à s'avouer enfin la honte ressentie :

Je suis laid, corps et âme. Je suis infect. Je m'agace. Sous mes yeux, déjà, des rides se creusent. Je perds mes cheveux, déjà. Je me hortensurbe tous les jours, jusqu'au sang ; et cela ne me venge même pas. J'ai le dessous des yeux bruni. J'ai le visage tissé de pustules fétides. J'ai le dos plein de pustules. J'ai les fesses remplies de pustules. J'ai des oreilles d'éléphant. J'ai un gros nez. Mon nez ressemble à une patate. J'ai les lèvres épaisses. Mes lèvres ressemblent à des saucisses. J'ai la peau grasse ; c'est comme si je sortais d'un bain de graisse. J'ai les cheveux pleins de pellicules : quand je me peigne, il neige. Je suis sale comme un porc. Je pue comme une mouffette. Je n'en peux plus, de me supporter. J'ai les jambes croches. J'ai les ongles rongés et en deuil. Mes vêtements sont sales comme des porcs et puent comme des mouffettes. Je suis à moitié mort et rien n'est encore arrivé. J'ai les dents jaunes comme des pustules. [...] Je suis

¹²⁹ « Ce dont il s'agit est de profaner ce visage, sa beauté. De le profaner d'abord en révélant les parties secrètes d'une femme, puis en y plaçant l'organe viril. Personne ne doute de la laideur de l'acte sexuel. De même que la mort dans le sacrifice, la laideur de l'accouplement met dans l'angoisse. [...] La beauté importe au premier chef en ce que la laideur ne peut être souillée, et que l'essence de l'érotisme est la souillure. L'humanité, significative de l'interdit, est transgressée dans l'érotisme. Elle est transgressée, profanée, souillée. Plus grande est la beauté, plus profonde est la souillure. » (Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001 [1957], p. 156.

¹³⁰ Marcotte utilise une très belle image pour exprimer la chose : « Ils vivent côte à côte dans l'amitié, comme séparés par l'épée de Tristan, dans une tentative désespérée d'échapper à l'amour, au sexuel. Mais seule Chateaugué respectera le pacte, ne sera pas touchée par le roman ; elle est l'innocence même, ignorant qu'elle a un corps, et qu'on peut vouloir le posséder. » (Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », *op. cit.*, p. 249)

¹³¹ On se souviendra de ces paroles de Bérénice au sujet du visage de sa mère.

¹³² Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », *op. cit.*, p. 265.

¹³³ *Ibid.*, p. 250.

un indésirable. Je suis un indésirable pour moi-même comme pour le monde. Ceux qui ne me croient pas n'ont qu'à venir me voir, qu'à venir me regarder. Tout ce que je mange se transforme en pustules et en fiel. Tout ce que je fais se change en pus et en amertume. Tout ce qui m'arrive est laid, affreux, hideux, pustuleux, comme moi.
(*NV*; 300-301)

Dans ce défi lancé au lecteur – « [c]eux qui ne me croient pas n'ont qu'à venir me voir, qu'à venir me regarder » – Mille Milles se revendique avec hargne comme personnage vil, s'adonne à une mise à nu totale par le dénigrement qui ne peut avoir d'autre but que de nous mettre encore davantage à distance. Il était à parier que le narrateur se rétracterait sitôt le *mea culpa* lâché : « D'ailleurs, ce que j'ai dit l'autre jour ne compte plus, n'est plus vrai. Tout est rentré dans l'ordre. » (*NV*; 302). La parole peut être retournée sans problème dans le roman de Mille Milles, qui déplore sa laideur un jour, puis s'en moque cyniquement le lendemain. Il en va ainsi de la honte, émotion fugace s'il en est, toujours étroitement liée à la surface du corps, au regard perçant de l'autre porté sur soi : « Est-ce que c'est comme ta blonde, une vieille comme elle ? Elle avait l'air scandalisée. J'ai eu honte. Je me suis senti coupable, déloyal, traître, lâche, indigne. » (*NV*; 212) C'est dans la honte que Mille Milles habite réellement son corps, offrant celui-ci au lecteur dans la monstration exagérée de sa laideur, qui le découvre un bref instant vulnérable. C'est donc aussi la honte qu'il lui faut surmonter pour reprendre le pouvoir, ce qui ne saurait s'accomplir qu'en s'abandonnant entièrement à l'impur dans la vie comme dans l'écriture, en s'esclaffant méchamment devant le spectacle de la beauté polluée.

* * *

La figure du laideron québécois se transforme au fil du temps, alors que disparaît peu à peu, en même temps que l'usage du terme, l'intérêt de réduire la femme subversive à sa laideur. N'empêche, le personnage de femme qui, au début du XXI^e siècle, se juge laide ou se voit laide dans le regard d'autrui assume de nouvelles formes de provocation et de violence : le parricide chez Lise Tremblay, la haine de soi chez Nelly Arcan. Ainsi, l'abondance de laiderons (ou leurs avatars contemporains) dans le roman d'ici met en relief la constante qui les unit : une insoumission aux normes sociales, qui se mue éventuellement en rébellion. Le laideron est un être non-conforme, qui tombe dans les failles du système parce que sa place n'est pas donnée au préalable mais demeure à inventer – Bérénice l'a compris, luttant pour s'engendrer elle-même.

C'est véritablement à partir des années 1960 que la laideur, autrefois perçue comme déféctuosité (consécutiue à la nature réputée déficiente de la femme) à racheter par le travail et la vertu d'économie, sert de combustible à un puissant désir de réuolte, alors que la laide ne s'excuse plus de son existence ingrate. L'éuolution des normes de beauté, en parallèle, rend compte d'un amincissement certain dans le canon au fil des années – la robustesse et la rondeur des formes, qualités jadis appréciées dans le roman québécois, sont rejetées en dehors de l'idéal féminin – qui accorde par le fait même un statut nouveau à la laideur. Dans la haine et la vengeance longuement mûries, elle se forge d'abord de nouvelles armes, se proclamant force destructrice, mobilisant ses pulsions d'agression contre la beauté autant enuée que honnie, tel qu'il faut entendre les croisades de Bérénice et d'Isabelle-Marie. Alors qu'elle passe d'une disgrâce physique fatale à un état remédiable, temporaire, le mouvement qui s'ébranle est aussi celui de la prise de conscience d'un pouuoir d'action de l'individu sur son corps. Entre la momification de l'anorexique résolue à la suppression de soi et la Barbie aliénée dans la magnification de ses atouts, se découvre un désir commun d'agir sur soi, de prendre le contrôle de ses chairs. En regard de cette idéologie moderne selon laquelle la beauté est le fruit d'un travail, l'inertie de l'obèse, étalant ses plis nombreux à la uue d'une société qui prêche le toujours-plus-mince, relèuerait encore d'un choix, vécu dans l'inadéquation (assumée volontaire) aux standards imposés. De part et d'autre, il y a excès : la femme trop ronde qui se « laisse aller » comme chez Lise Tremblay, subissant le regard culpabilisant que les autres portent sur son corps aux dimensions démesurées ; ou encore la femme trop « artificielle », jamais assez belle, jeune ou mince, qui remodèle son corps par des chirurgies plastiques et des diètes restrictives, intériorisant les critères masculins et s'y soumettant de façon ostentatoire, comme l'expose Nelly Arcan.

C'est dire que la laideur féminine intrigue et dérange, liée à une honte qui ne cesse de se retourner en désir de disparaître. Elle est signe d'une exclusion contre laquelle le personnage ne peut rien opposer, sinon en choisissant elle-même les paramètres de cette exclusion : la retraite d'Angéline, le suicide d'Isabelle-Marie, le rêve de destruction absolue de Bérénice, l'enfermement de la pianiste au centre d'elle-même, ensevelie sous la graisse de son propre corps, en sont d'éloquents exemples. « La honte », nommément, est le titre d'une nouvelle de Nelly Arcan inspirée de son fameux passage à la version québécoise du talk-show *Tout le monde en parle*, où son décolleté est discuté en long et en large sous l'œil inquisiteur des caméras, réduisant l'écrivaine uenue parler

de ses livres à un corps sexualisé¹³⁴. Dans le texte en question, Arcan raconte le sentiment d'une profonde humiliation tandis qu'elle assiste, prise au piège, au procès de son corps toujours en faute, comme lui signale sans détour une amie consultée : « C'est ton corps le problème, celui que tu as construit. Tu fais trop d'efforts¹³⁵. » Après la diffusion de l'émission, Nelly s'enferme chez elle, mortifiée de l'image projetée devant deux millions de téléspectateurs, au point où elle en vient à nier son propre corps durant plusieurs jours, oubliant de se doucher, refusant de manger. La nouvelle se termine par une disparition, alors que l'amie quitte momentanément l'appartement pour cacher la robe qui obsède tant Nelly, et y retourne un peu plus tard pour constater que l'écrivaine n'y est plus.

Rien de tel chez le personnage masculin, qui ne ressent pas le même désir conflictuel de disparaître, qui subit sa honte différemment. Mille Milles n'a nulle intention de plier bagages, lui qui cherche plutôt à saturer tout l'espace narratif de sa personne, lui qui noircit des pages et des pages pour maintenir un lien avec les hommes dont il a tant besoin. Il est vrai que Ducharme avait d'abord fait de Mille Milles une fille, et Brigitte Seyfried, qui a étudié les manuscrits du *Nez qui voque*, fait remarquer que « [le] changement de sexe semble s'opérer en même temps que les désirs sexuels de Mille Milles envers Chateaugué se précisent [...]»¹³⁶. Cette volte-face oriente dramatiquement la dynamique du roman, alors que c'est le désir sexuel, interprété par le garçon comme une forme de souillure, qui se trouve à l'origine de la tension entre les deux protagonistes, qui donne donc sa direction au récit. Le roman triomphe dans la trahison de Mille Milles, exigeant le sacrifice de Chateaugué pour que celui-ci puisse enfin assumer sans honte sa libido.

Tout se passe comme si l'ultime pouvoir du personnage féminin résidait justement dans la visibilité qu'elle se donne par le biais de son corps, qu'il s'agisse de l'exposer dans la surenchère, dans la mortification, ou encore dans l'abolition de soi. Il en était déjà ainsi dans « La fille maigre », poème d'Anne Hébert paru dans *Le Tombeau des rois*¹³⁷, où le sujet lyrique prodigue à ses « beaux os » des soins attentifs : « Je les polis sans cesse / Comme de vieux métaux ». Ce texte évoque une

¹³⁴ « Ces regards la déshabillaient en même temps qu'ils rejetaient sa nudité. C'était ça, l'humiliation : être dévêtue et repoussée sans même avoir été prise, être impropre à la consommation, malgré l'offrande. » (Nelly Arcan, « La honte », *Burqa de chair*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 104.)

¹³⁵ Nelly Arcan, « La honte », *Burqa de chair*, *op. cit.*, p. 99.

¹³⁶ Dans le premier jet du manuscrit, consigné aux Archives de la Bibliothèque nationale du Canada, Mille Milles est, jusqu'à la section 11 inclusivement, une enfant portant robe et jupe au même titre que Chateaugué et reçoit toutes les marques grammaticales du féminin. [...] Le couple Mille Milles / Chateaugué est donc conçu, à l'origine, comme une parfaite réplique de ces deux autres couples d'amies que sont Bérénice/Constance Chlore et Iode/Asie Azothé. » (Brigitte Seyfried, *La rhétorique des passions dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, p. 15.)

¹³⁷ Anne Hébert, *Le Tombeau des rois*, Montréal, Chez l'auteure (distribué par l'Institut littéraire du Québec), 1953.

déception face à un amoureux négligent, mais soulève également le paradoxe de la maigreur comme négation du corps, de la place qu'il occupe dans l'espace, de ses formes, et qui rend en même temps extrêmement visibles des corps amenuisés : « Un jour je saisirai mon amant / Pour m'en faire un reliquaire d'argent / Je me pendrai / À la place de son cœur absent ».

CHAPITRE 3 – LA LANGUE DÉCOMPOSÉE

Le joual est une décomposition ; on ne fixe pas une décomposition, à moins de s'appeler Edgar Poe. Vous savez : le conte où il parle de l'hypnotiseur qui avait réussi à geler la décomposition d'un cadavre. C'est un bijou de conte, dans le genre horrible.

– Jean-Paul Desbiens, *Les Insolences du Frère Untel*

Si la honte porte plusieurs visages, elle ne s'exprime jamais aussi fortement que lorsqu'elle touche à la langue, à la manière de s'exprimer, autrement dit lorsqu'elle atteint le cœur de l'identité. Lors de son passage au talk-show français *Tout le monde en parle*, Nelly Arcan est reçue par l'animateur Thierry Ardisson qui lui susurre à l'oreille que son accent québécois est tout sauf séduisant. La laideur, en contexte québécois, a toujours partie liée à la langue parlée comme à la langue d'écriture, celle-ci étant sans cesse ramenée à ce que Pierre Elliot-Trudeau qualifiait dédaigneusement de « lousy french¹ ». De la même façon, le « joual² » est dénoncé comme une véritable maladie, une gangrène touchant le Québec francophone des années 1960 et 1970, qui connaît alors une crise de conscience linguistique particulièrement vive. Alors que les partisans du bien-écrire et du respect de la norme française dénoncent cette « langue désossée, symptôme d'un malaise de civilisation et révélateur de l'échec du système de l'enseignement du français au Québec³ », d'autres voient encore dans cette « dégradation » du langage l'emblème d'une aliénation collective qui appelle à être exorcisée. Parmi ceux qui prendront part à cette croisade du joual⁴ se trouvent les écrivains rassemblés autour de la revue *Parti pris* – à savoir Jacques Renaud,

¹ Jacques Benoît suggère que cette expression, que certains journaux de l'époque ont traduit par « français pouilleux » ou « langue bâtarde », ramène à l'idée d'une « langue vile » autrement dit sordide, corrompue, honteuse. Jacques Benoit, « Joual ou français québécois », dans Noël Corbett [dir.], *Langue et identité. Le français et les francophones d'Amérique du Nord*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1990, p. 19.

² Mentionnons, pour les lecteurs non-familiers avec la culture québécoise, que le mot « joual », désignant le jargon associé au parler de la classe populaire montréalaise, aurait été inventé pour imiter la prononciation canadienne-française du mot « cheval », un mot réduit à une seule émission sonore qui mêle consonnes et voyelles. C'est à André Laurendeau qu'est généralement attribué la paternité du terme. Voir Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise, op. cit.*, p. 456.

³ *Ibid.*, p. 456.

⁴ Le théâtre de Michel Tremblay, en faisant entendre sur la scène le vernaculaire québécois, créera des remous similaires en 1968 avec la présentation de la pièce *Les Belles-sœurs*. Nous n'aborderons cependant pas cette

André Major, Laurent Girouard – ainsi que Victor-Lévy Beaulieu, qui reprendra le flambeau quelques années plus tard. Historiquement circonscrit, ce problème paraît inséparable d'un certain contexte social et politique. Dans un texte intitulé « Le romancier est un visionnaire » et publié dans *Liberté* en 1965, André Major parle d'une « maladie de l'expression » qui afflige « les romanciers canadiens-français qui tent[ent] de devenir québécois⁵ ». « Nous avons beau choisir d'écrire en français, pose Major, cela ne nous rend pas notre spontanéité verbale, que la situation coloniale a coupée de ses racines. Le pourrissement de notre langue est dû, et il me semblerait enfantin de le prouver, à la domination financière et politique que nous subissons depuis juste assez de temps pour en connaître tout l'odieux⁶. » En résulte pour le romancier un problème tout autant « technique » qu'historique⁷ : « Nous le savons pour la vivre douloureusement, la situation des Canadiens français les défigure jour après jour, elle fausse leurs mots, elle raye leur propre passé, elle ronge leur présent honteux et elle menace de les noyer⁸. » Il n'est pas anodin que Major emploie la métaphore de la défiguration – reprise par ailleurs par Jacques Renaud pour expliciter le projet de son œuvre majeure, *Le Cassé* – tant la question de la langue touche au plus creux de la problématique identitaire québécoise. Défigurer un visage, c'est en soi porter atteinte à l'identité d'une personne, en dénaturant les traits qui permettent d'établir sa reconnaissance et sa singularité. De fait, la défiguration provoquerait l'agitation d'une identité en constant déplacement, comme le souligne Evelyne Grossman dans son ouvrage *La Défiguration* : « Ce qui signifie s'identifier non à une image mais *au mouvement d'une image*, en chacun des points où elle se stabilise provisoirement, dans ce défilé qui la fait plurielle, changeante. La désidentité dirait ce lien incessant de la forme aux mouvements qui la déforment⁹. »

Ce qui pose problème dans le jocal, c'est justement le malaise des locuteurs à s'identifier à ce langage ; comme si un miroir déformant leur était tendu, et qu'ils refusaient de reconnaître cette image comme leur. Major formule également une distinction éclairante entre vérité et réalité, lorsqu'il incite à dépasser la question linguistique pour considérer le problème ontologique de la

problématique dans le présent chapitre, puisque l'introduction du jocal au théâtre, art de la parole, ne rejoint pas les mêmes enjeux que le jocal littéraire.

⁵ André Major, « Le romancier est un visionnaire », *Liberté. Roman 1960-1965*, vol. 7, n° 6, novembre / décembre 1965, p. 492.

⁶ *Ibid.*

⁷ « [...] pour nous l'écriture devient une contestation du langage quotidien, le jocal, qui n'est d'ailleurs pas un langage mais une maladie de l'âme, l'expression maladroite et désespérante de notre impuissance historique. » (*Ibid.*, p. 493)

⁸ *Ibid.*, p. 495.

⁹ Evelyne Grossman, *La Défiguration, Artaud. Beckett. Michaux*, Paris, Éditions de Minuit, 2004, p. 114-115.

société québécoise : « le joul ne nous apparaît pas comme un langage-vérité mais comme un langage-réalité, ce qui ne revient pas au même ; car pour nous la vérité ce n'est pas la réalité, c'est la Révolution, c'est l'avenir¹⁰. » Langage-réalité, le joul sert à *nommer* l'infirmité collective, à exposer sans pudeur la misère des Québécois, mais il ne représente pas, pour les écrivains de *Parti pris* du moins, une solution viable à long terme. Cette plongée désespérée dans la dépossession, afin d'expérimenter jusqu'au point de rupture un langage associé à l'impuissance, doit nécessairement être temporaire.

L'emploi d'un vernaculaire local par esprit de contestation du français normatif est, comme le rappelle Jérôme Meizoz, une situation typique des écrivains excentrés, qui écrivent à partir d'un français qui n'est pas celui de Paris :

Un problème d'expression (qu'il s'agisse de la langue ou du style) se manifeste avec régularité et de diverses manières chez les écrivains francophones non français qui gravitent dans un champ littéraire historiquement centralisé à Paris. Ces auteurs écrivent bien sûr en français. Mais certains d'entre eux, déplorant le fossé entre les français régionaux parlés et la norme de l'écrit, refusent d'aligner entièrement leur écriture sur le français standard. Il importe à ces auteurs de marquer leur différence jusque dans l'écriture qu'ils se choisissent. Un enjeu littéraire peut ainsi naître d'un décalage géohistorique dans le champ artistique de nombreux cas suisses romands, québécois, belges ou antillais présentant des similitudes frappantes dans leur ardeur à débaucher le français « de Paris » afin de préserver leur identité. Dès 1945, Jean Starobinski, dans un article consacré à Ramuz, invitait les écrivains *périphériques* à tirer parti de cet écart et à le convertir en plus-value artistique : « Sans doute y a-t-il à l'origine une certaine défiance envers le langage. Mais cette défiance, cette gêne qui sont imposées à tant d'hommes de l'extrême périphérie du domaine linguistique français, il faudra savoir leur faire jouer un rôle salutaire. »¹¹

« [P]roblème d'expression » ou « enjeu littéraire », l'écriture « débauchée » de ces écrivains périphériques embrassant le malaise linguistique relèverait donc d'une volonté de faire jouer au langage marginalisé un rôle salvateur. Pourtant, alors que l'emploi du joul demeure profondément douloureux pour les écrivains de *Parti pris*, les romans régionalistes (pensons à *Maria Chapdelaine*, *Marie Calumet*, *Le Survenant*) livrent une expression beaucoup moins affective du vernaculaire québécois. Comme le suggère Robert Major dans son article « Le joul comme langue littéraire », ce qui distingue l'écriture de Renaud des autres tentatives d'intégration de l'oralité dans la littérature du Québec, c'est la charge de violence qu'elle contient :

En somme, le joul de Renaud, quand il fait parler ses personnages, se situerait au niveau du vocabulaire et de l'orthographe qui vise à la transcription la plus phonétique possible d'une

¹⁰ André Major, « Le romancier est un visionnaire », *Liberté. Roman 1960-1965*, vol. 7, n°6, novembre / décembre 1965, p. 494.

¹¹ Jérôme Meizoz, « Le droit de mal-écrire. Trois cas helvétiques (XVIIIe – XXe siècles), *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 111-112 (Littérature et politique), mars 1996, p. 92.

langue parlée. Cette langue parlée n'est pas absolument différente de celle qu'on retrouve dans les meilleurs romans du terroir écrits trente ans auparavant et consacrés depuis. La valeur de choc du joul résiderait donc avant tout dans l'emploi judicieux d'un vocabulaire vulgaire et scandaleux : jurons, grossièretés, « sacres »¹².

Il y aurait sans doute une autre nuance à apporter au commentaire de Robert Major : la transcription du parler populaire dans les romans du terroir fait malgré tout l'objet d'un travail d'esthétisation : l'effet obtenu rejoindrait davantage le pittoresque que la reproduction fidèle du réel. À l'inverse, il n'y a aucune complaisance ni ambition stylistique dans la langue de Renaud, qui s'exhibe délibérément comme laide, débâtie, vulgaire dans tous les sens possibles. Surtout, la division n'est plus aussi nette entre le parler des personnages et le discours du narrateur, qui accueille volontiers les interférences et mêle les niveaux de langage. Le joul de Renaud est sans doute plus près de celui d'Albert Laberge, dont la langue écrite oralisée se voulait à la fois le miroir de certains usages des habitants canadiens-français et une création en soi, avec ses propres règles, ce qui lui avait d'ailleurs été vivement reproché à la redécouverte de son œuvre, à peu près à la même époque.

Nous nous intéresserons dans ce chapitre à la pratique volontariste par deux écrivains – Jacques Renaud et Victor-Lévy Beaulieu – du vernaculaire montréalais comme langue dégradée, revendiquant l'écart qui la sépare du français normatif pour exposer sans fard la réalité linguistique des locuteurs québécois. À travers les déformations de la langue d'écriture, qui n'est plus pliée au respect des conventions grammaticales mais guidée par le débit brut et erratique de la parole des plus démunis, se découvre ici un autre visage de la laideur. Dans le rejet total des dogmes esthétiques qui préconisent l'emploi en littérature d'un français châtié, ces écrivains joualisants font de la désarticulation et de la déstructuration de l'idiome québécois l'occasion d'une percée dans les bas-fonds de l'aliénation collective, mettant en forme le délire psychotique, la rage meurtrière, le meurtre sacrificiel. Nous aborderons donc le joul comme une écriture de la défiguration, qui, procédant d'un travail de mutilation de la langue française, recoupe également l'agression et la mise en pièce du corps mis en scène dans *Le Cassé*¹³ de Jacques Renaud et *Un rêve québécois*¹⁴ de

¹² Robert Major, « Le joul comme langue littéraire : *Le Cassé* de Jacques Renaud », *Canadian Literature*, n°75, hiver 1977, p. 47.

¹³ Jacques Renaud, *Le Cassé et autres nouvelles. Suivi de Le journal du Cassé*, Montréal, Éditions Parti pris, 1977, [1964]. Désormais, tous les renvois à la nouvelle *Le Cassé* seront signalés, dans le corps du texte, par le sigle *C* ; suivi du numéro de la page. *Le journal du Cassé* est divisé en deux sections (*1^{ère} partie : Textes de l'auteur* et *2^{ème} partie : Dossier de presse*), auxquelles nous renverrons selon l'usage habituel d'appel de notes.

¹⁴ Victor-Lévy Beaulieu, *Un rêve québécois*, Montréal, Éditions du Jour, 1972.

Victor-Lévy Beaulieu. Les textes que nous analyserons tâchent en effet de faire émerger un *visible*, d'ouvrir les parois du corps afin de faire *voir* la fracture identitaire de leurs personnages, espérant convoquer par là une nécessaire réinvention de soi dans l'écriture¹⁵.

Les œuvres étudiées dans ce chapitre s'inscrivent dans une période¹⁶ marquée par une intensification des querelles portant sur le joul, plus que jamais présentes dans l'espace public. Il s'agit d'un débat récurrent, qui prend comme point d'origine l'article sur le joul qu'écrit André Laurendeau en 1959¹⁷, et dont l'écho se prolonge avec *Les Insolences du frère Untel*, publié l'année suivante par Jean-Paul Desbiens, marquant le début de cette crise du français particulièrement véhémement dans l'histoire du Québec. Le soubresaut le plus fort de cette réflexion collective sur la langue se déroule durant la fenêtre 1971-1977, particulièrement féconde en discours sur la question en raison de la popularité croissante du joul et du vernaculaire québécois. À partir de 1977, année de l'adoption de la Charte de la langue française, les échanges perdent de la vigueur, alors que le pouvoir politique se charge de légiférer sur cette question, et prennent surtout une autre tournure : ce sont les réactions à la loi 101 qui mobilisent les tribunes, et le débat se déplace sur l'aspect politique et social de la querelle. Notre dessein n'est pas de traduire dans toute son ampleur et ses ramifications ce moment de crise, mais plutôt d'en sonder les échos dans deux œuvres particulièrement sensibles à cette question.

Nous interrogerons aussi la postérité de ces œuvres extrêmement contextualisées, publiées dans une époque de grand brassage collectif des idées, qui se conjugue avec des propositions esthétiques neuves. Dans son histoire, la laideur s'est démarquée en favorisant les efforts transgressifs des artistes, en contribuant au renversement des formes consacrées et des contraintes rigides, au nom d'une quête d'émancipation et de renouveau. Dans les années 1960, un surmoi

¹⁵ « De Beckett à Céline, de Michaux à Artaud, Leiris, Cioran, Blanchot, pour ne citer que ces noms, les écrivains n'en finissent pas d'inventer une forme, un style qui figure-défigure l'informe, une écriture dont l'incessant mouvement ne fixe pas mais maintient ouverte l'oscillation [...]. La défiguration est chez eux ce mouvement de réinvention d'un soi vivant dans l'écriture, un soi qui ne sombre ni dans la folie dissoltrice, ni dans la crispation narcissique, qui ne succombe ni au mirage des formes ni à la séduction mortifère de l'informe. » (Evelyne Grossman, *La Défiguration. Artaud. Beckett. Michaux, op. cit.*, p. 114)

¹⁶ Dans son ouvrage *La langue de papier*, Karim Larose fait débiter cette période en 1957, au moment où l'unilinguisme s'impose peu à peu sur le plan législatif : « Si l'on veut comprendre en profondeur les dessous de la querelle du joul du milieu des années 1960, il me semble plus juste de considérer que l'émergence discrète d'un nouveau paradigme et d'un nouveau partage du sensible dans la spéculation linguistique se produit vers le milieu des années 1950. S'il est bien sûr impossible d'identifier dans l'absolu un moment inaugural, on peut néanmoins juger l'année 1957 comme un tournant décisif en s'appuyant sur un certain nombre de signes. » (Karim Larose, *La langue de papier, Spéculations linguistiques au Québec (1957-1977)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2004, p. 21)

¹⁷ Dans ce billet intitulé « La langue que nous parlons », qui paraît dans *Le Devoir* du 21 octobre 1959, André Laurendeau craint que l'avenir du français ne soit menacé par le joul, langage très courant parmi la jeune génération.

linguistique pèse encore lourd sur l'esprit des écrivains québécois, mesurant toujours l'écart à combler entre le niveau de langue populaire et le français « de Paris ». Ce n'est donc pas à un modèle précis qu'on s'oppose, mais à une certaine idée de la littérature, entendue comme une recherche du beau et du bien dit. Cet esprit de transgression trouve un terreau fertile dans la question de la langue d'écriture, singulièrement triturée dans les romans de cette période :

Dans les années 1960, quand un écrivain décidait d'écrire en joul, comme Michel Tremblay, ou d' « *écrire mal* », comme Réjean Ducharme, c'était pour tordre le cou à la littérature. Il y avait une sorte de révolution dans le langage littéraire lui-même et les textes ainsi créés avaient un aspect inédit. Ce rapport subversif à la littérature, qui s'est radicalisé en 1970 au point de tourner bientôt à vide, n'a plus guère de sens après 1980. Ce n'est pas que l'idée de transgression ait disparu, mais plutôt, à l'inverse, qu'elle s'est répandue au point de s'être banalisée et d'être admise comme l'un des vecteurs propres au processus créateur. D'où la lassitude et la fatigue qui reviennent comme des leitmotifs dans la littérature contemporaine, épuisée de toujours se lancer à la quête du nouveau¹⁸.

Précisément, la question du mal-écrire, qui trouve dans le joul sa forme limite, aura du mal à perdurer au-delà de la Révolution tranquille, de même que les autres pratiques transgressives, qui finissent par perdre de leur mordant parce que vite récupérées par la doxa critique. Comme le note Martine-Emmanuelle Lapointe, la « pratique ludique et joyeusement subversive de la littérature » de Ducharme, « [t]endue entre les pôles de la destruction des conventions langagières et de la récréation festive du sens¹⁹ », devient ainsi emblématique d'une modernité décomplexée, largement saluée par les commentateurs. La révolte adolescente des personnages ducharmiens, qui s'affirme aussi bien le véhicule d'une langue ludique et impertinente, dégagée de toutes contraintes, que dans le rejet général du surfait, du clinquant, des prétentions du monde adulte, a bien quelque chose de *politique*, en ce qu'elle procède du « renversement et [du] détournement des clichés, des mots de la tribu et des valeurs communes », mais il s'agit, poursuit Lapointe, d'une « subversion des langages et des schèmes collectifs [qui] qui n'est pas dénuée "d'inquiétude", pour reprendre le mot de Michel Van Schendel²⁰ ». En somme, derrière la célébration des jeux de mots et des facéties de la poétique ducharmienne, devenus pour plusieurs le symbole de l'esprit d'invention à l'honneur durant la Révolution tranquille, l'histoire littéraire a peut-être pu oublier que « [l]es joies de l'imagination dissimulent le tragique et la laideur des choses.²¹ » Sous cette perspective, qu'en est-il de la

¹⁸ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, op. cit., p. 533-534.

¹⁹ Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d'une littérature*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles Études Québécoises », 2008, p. 283.

²⁰ *Ibid.*, p. 289.

²¹ *Ibid.*, p. 292.

révolution langagière, brève, mais sans compromis, pilotée par les écrivains de *Parti pris* puis reprise à leur suite par Victor-Lévy Beaulieu ?

La défiguration et la langue

Déchirure dans l'épaisseur du texte, la défiguration est un mouvement qui met en cause les conventions sur lesquelles repose l'écriture, et déstabilise le contrat de lecture tout comme l'identification du lecteur au monde dépeint. Geste de subversion et de déformation, la défiguration ne montre pas simplement la laideur mais la met en pratique. Pour Evelyne Grossman, la défiguration, notion plastique et mouvante, est ce « mouvement de déstabilisation qui affecte la figure²² » et qui demeure pour la chercheuse un acte foncièrement positif, en ce qu'il traduit une « passion des liens à inventer, à recréer, pour arracher les enveloppes formelles et réinsuffler la vie dans les formes fossilisées ou châtrées de la langue (la pureté du style, le beau langage)²³ ». Geste érotique, amoureux même, la défiguration pour Grossman se situe toujours dans un rapport à l'autre :

sans cesse elle défait les figures convenues de l'autre et l'interroge, l'invente à nouveau, le réinvente à l'infini. En ce sens, elle est une pratique de l'étonnement. À l'encontre des idées reçues qui assimilent éducation et repérage des formes, apprentissage des modèles et des rôles, adhésion aux moules et empreintes, la défiguration est tout à la fois dé-création et re-création permanente (« sempiternelle », aurait dit Artaud) des formes provisoires et fragiles de soi et de l'autre²⁴.

Cette perturbation répétée dans la matière littéraire serait le fantasme des écrivains étudiés par Grossman, notamment Artaud et Joyce, fantasme d'un texte qui *fait* corps, qui *vaut* pour corps, « corps-texte éternellement vivant » engendré à travers l'écriture poétique²⁵. Grossman soutient l'idée d'un texte qui s'anime sous l'effet de cette défiguration, et révèle de fait une véritable *présence*. Gérard Genette évoquait également comment la figure, ouvrant un espace dans le texte, devient « à la fois la forme que prend l'espace et celle que se donne le langage, [...] le symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens²⁶ », soutenant ainsi l'idée que l'écriture de la défiguration accorde au discours une présence qui le dépasse.

²² Evelyne Grossman, *La Défiguration. Artaud. Beckett. Michaux, op. cit.*, p. 9.

²³ *Ibid.*, p. 48.

²⁴ *Ibid.*, p. 9.

²⁵ *Ibid.*, p. 7.

²⁶ Gérard Genette, « La littérature et l'espace », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 47.

Dans sa thèse de doctorat intitulée *Faire chanter la langue. Approches de la défiguration dans l'œuvre de Pierre Guyotat*, Katerine Gagnon entend la défiguration comme une notion double : « poïétique, elle rend compte de la relation du sujet créateur à son travail, à son œuvre, au matériau linguistique, à sa vie et à son corps ; poétique, elle explicite le fonctionnement d'un texte, son effet sur le lecteur et les motifs d'une transgression généralisée des codes mimétiques et rhétoriques de la littérature²⁷ ». Au terme d'un travail de théorisation de cette notion, Gagnon dégage l'hypothèse d'une *langue originnaire* visée à travers la défiguration du langage, vue comme une opération de confrontation, d'agression et de reconstitution de la langue maternelle. Il s'agit d'une conception de la défiguration particulièrement féconde pour notre sujet, puisque les écrivains que nous étudions cherchent à *mutiler* le français normatif de façon à dégager une « marge » québécoise dans laquelle la société pourrait enfin se reconnaître.

« Penser la logique plastique de la *défiguration*, écrit Katerine Gagnon, nous amène inévitablement à confronter les formes de la négation, du désaveu, du déni, du délire, du refoulement²⁸ ». Il s'agit de l'aspect le plus visible – exhibé même – de ces écritures qui triturent les codes textuels. Or Evelyne Grossman invite à ne pas réduire la portée de la défiguration à l'idée d'une charge purement négative : « Ce que suggèrent au contraire nombre d'écritures modernes c'est que la *défiguration* est aussi une force de création qui bouleverse les formes stratifiées du sens et les réanime²⁹ ». Au-delà de l'agressivité qu'ils dégagent, les textes réputés difficiles ou illisibles, écrit Grossman, nous promettent « [u]n bouleversement de nos logiques, d'éblouissants débordements de sens, des lectures infinies³⁰ ». Tâchant de rendre compte de la violence langagière et des pulsions destructrices contenues dans les écritures de Renaud et Beaulieu, nous interrogerons l'effectivité de ce pouvoir de re-création que Grossman et d'autres voient dans l'acte de défiguration. Le joutil littéraire de ces écrivains, qui procède de la déformation du français normatif, remplit-il ses promesses de révolution ? Sur quelle issue peut déboucher ce projet bâti sur la provocation, considérant la résistance du public aux stratégies employées par les auteurs, qui utilisent ce langage pour mieux le dénoncer, tout en mettant à mal le lecteur dans le processus ? À la désintégration de la langue et la misère du prolétariat étalée à outrance s'ajoute la vision du corps brisé, exhibé dans toute sa laideur, vision à laquelle il paraît difficile de faire porter une dimension positive. Dans le

²⁷ Katerine Gagnon, *Faire chanter la langue, Approches de la défiguration dans l'œuvre de Pierre Guyotat. Volume I*, Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2014, p. 29-30.

²⁸ *Ibid.*, p. 80.

²⁹ Evelyne Grossman, *La défiguration. Artaud. Beckett. Michaux, op. cit.*, p. 7.

³⁰ *Ibid.*, p. 7.

rapprochement établi par ces œuvres entre l'écriture défigurée et le délire psychotique, il faudra donc s'efforcer de ne pas gommer l'équivoque fondamentale de ces écritures de l'entre-deux, où l'ébranlement des figures vise parfois plus qu'une simple déviance face à l'ordre en place.

Le deuxième objectif poursuivi par ce chapitre sera de montrer les possibilités de cette association entre langue et corps, présente à la fois dans les textes théoriques sur la défiguration et dans les œuvres de notre corpus. Comme l'écrit Gagnon, « la matière linguistique, soumise au façonnement particulier dont la défiguration est l'agente, vient répondre à un désir de remodeler le corps, de revoir la plasticité de ses frontières et de son découpage³¹. » Les deux romans que nous analyserons mettent en scène des passages où le corps est attaqué, lacéré, mutilé, développant par le fait même un lexique de la coupe, de la brisure. Nous avançons l'hypothèse que cette violence portée au corps agit comme métaphore de la langue blessée, comme si le texte reportait sur le corps des personnages l'injure vécue dans l'écriture. Dans le fantasme d'un corps à casser et à débiter se découvre ainsi le désir des écrivains de s'appropriier la langue en la dégageant des contraintes syntaxiques ou grammaticales, en la désaxant d'une norme linguistique vécue comme étrangère. Cette association entre langue et corps prend aussi une valeur ajoutée dans la relation que le texte établit avec son lecteur. C'est le propre des écritures de la défiguration que de ronger la distance rassurante qui sépare le lecteur du texte, de n'admettre aucune séparation nette ni aucune hiérarchie confortable entre les deux. De fait, les œuvres choisies convoquent une expérience de lecture forte, interpellant directement le lecteur, cultivant son malaise et engageant presque un « corps à corps » avec lui. Dans ces romans s'affirme sans ambiguïté le pouvoir de la défiguration « à plonger le lecteur dans une expérience d'inconfort, et parfois même, de douleur, parce qu'elle bouleverse les formes et les figures du sens³². » La visée de ces œuvres risquées, charriant leur lot de souffrances et de laideurs, pataugeant dans le dégoût ou l'abjection, se réalise dans la recherche d'une nouvelle manière d'habiter la langue maternelle, de réinventer la manière dont elle fait lien avec son sujet.

³¹ Katerine Gagnon, *Faire chanter la langue. Approches de la défiguration dans l'œuvre de Pierre Guyotat.*, *op. cit.*, p. 80.

³² *Ibid.*, p. 98.

Écrire en joual pour sortir du joual : la parenthèse partipriste

L'équipe de *Parti pris* s'est constituée sous l'impulsion d'articles publiés par André Major, d'abord dans *Cité libre* en 1962, où ce dernier expose son idée de lancer une revue, puis en 1963, dans le numéro spécial que *Liberté* consacre à la « jeune littérature », où il fait paraître un texte sur la jeune génération³³. Le joual est donc, à cette époque, surtout pris en charge par de jeunes écrivains. Leurs romans, publiés entre 1963 et 1969, sont les suivants : *La Ville inhumaine*³⁴ de Laurent Girouard, *Le Cabochon* et *La Chair de poule* d'André Major, *Le Cassé* de Jacques Renaud. Nous n'incluons pas Claude Jasmin parmi ce groupe, même si quelques-uns de ses romans, publiés sous la bannière partipriste, rejoignent par certains côtés l'esthétique des Girouard, Major et Renaud, parce qu'il ne faisait pas partie de l'équipe de la revue et que des différences fondamentales éloignent son projet de celle-ci³⁵.

Il faut rappeler, avec Lise Gauvin, le scandale causé à l'époque de la publication des premiers romans de *Parti pris*, scandale dont il est difficile de prendre la pleine mesure aujourd'hui³⁶. À travers les œuvres et les prises de position des écrivains de *Parti pris* se profile un procès intenté à l'écrivain et à l'écriture, celle-ci marquée par l'emploi d'un langage qui consomme leur rupture avec une certaine tradition littéraire. Les récits de *Parti pris* témoignent d'une douloureuse percée de la parole dans le monde révérend de l'écriture, renonçant par ailleurs à l'effacement habituel de l'auteur au profit de la fiction qu'il propose. André Brochu souligne le caractère paradoxal de cette démarche : « Ils refusent la littérature et pourtant ils écrivent ; voilà leur vérité profonde³⁷. » Dans un texte de *Parti pris* où il passe en revue *Le Cassé*, Laurent Girouard expose clairement cette posture de défiance et de provocation qui constitue la signature de *Parti pris* :

³³ André Major, « Les armes à la main », *Liberté. Jeune littérature... Jeune révolution*, vol. 5, numéro 2, mars-avril 1963, p. 83-91. Il s'agit d'un texte à saveur pamphlétaire, qui révèle la posture combative du jeune romancier : « Nous avons appris un autre langage : celui de la haine » (*Ibid.*, p. 84).

³⁴ Dont nous reparlerons plus en profondeur au prochain chapitre.

³⁵ Comme le fait remarquer Lise Gauvin, il y a d'abord une opposition « quant à l'objectif fondamental, qui n'était pas, pour les gens de *Parti pris*, de faire une littérature en joual. Le héros de Jasmin [dans *Pleure pas, Germaine !*], lui, n'a pas pareils problèmes et entraîne son lecteur dans une fugue savamment programmée, avec haltes et pauses aux moments opportuns. Aucune contestation littéraire ne vient ternir cette escapade qui n'a que l'ambitieux projet d'être un roman intéressant. Opposition aussi quant à la technique utilisée, car le récit de Jasmin est une répétition fidèle de tous les procédés réalistes abandonnés peu à peu par Major et Renaud [...] » (Lise Gauvin, « Les romans de *Parti pris* ou le difficile accès à la parole », *Voix et images du pays*, vol. 7, n° 1, 1973, p. 107)

³⁶ Gauvin évoque au même titre – et c'est n'est pas anodin, tant plusieurs des commentateurs font la même remarque – la conspiration du silence qui entourait également les œuvres d'Albert Laberge (*Ibid.*, p. 91).

³⁷ André Brochu, « La nouvelle relation écrivain – critique », *Parti pris*, II, 5, janvier 1965, p. 57-58.

Tout le monde sait que nous n'inventerons pas une langue inédite. On a beau parler du joul et de ses méfaits. [...] On peut toujours dissenter sur le bon parler français. Tout cela est de l'onanisme collectif... Et voilà qu'un jeune flow vient nous cracher (même pas dans la figure) à nos pieds la culture que son peuple lui a transmise. En voulez-vous du cheval, de l'équestre, du rhino, en v'la, et du bien baveux. Qu'est-ce que vous en dites ? Vous en restez baba. Remarquez, je peux écrire parfaitement, si je le veux, lisez mes descriptions³⁸.

Choix conscient et assumé, le joul littéraire pose nécessairement la question de l'engagement politique de ces écrivains. Pour Normand Cloutier, du magazine *Maclean*, le projet partipriste est nécessairement lié à une politisation du littéraire, alors qu'il fait remarquer dans son compte-rendu du *Cassé* que Jacques Renaud a écrit son œuvre « à l'été 1963, en période de chômage, juste après l'arrestation des gars du F.L.Q.³⁹ » Laurent Girouard refuse pourtant cette association alors que pour lui, « l'écrivain n'a pas à faire la révolution. [...] Il est tout à fait de trop dans l'élaboration du futur programme politique. Il écrit. S'il est complètement libre vis-à-vis de la pensée avilissante des collabos et dominateurs, son œuvre fera exploser à notre sainte face la vie insensée de l'homme québécois⁴⁰. » En définitive, la seule politique de ces écrivains semble être la poursuite de l'authenticité : il s'agit d'exposer le réel au moyen de la langue qui lui correspond le mieux. Jean Éthier-Blais, dans sa présentation du *Cassé* pour *Études françaises*, suggère que la génération de *Parti pris* s'élève contre la gratuité et le mensonge perpétrés par une certaine tendance « sociologique » du roman d'ici, qui laisse pourtant dans l'ombre la réalité canadienne-française. Pour cette nouvelle école d'écrivains, souligne-t-il, il importe maintenant que le roman lève le voile, dégage le réel dans son aspect le plus cru :

[...] cette littérature doit donc correspondre au milieu qu'elle s'apprête à décrire. Elle sera à la fois un témoin et une arme. L'expression de soi permettra à l'homme canadien-français de se désaliéner. Il faut donc lui donner une image de lui-même qui soit fidèle à ce qu'il est tout en lui permettant de rejeter cette image, pour la remplacer par une autre, plus noble et plus pure. La littérature réduit et transforme ; devant le spectacle de ce qu'il est devenu, le Canadien français devra prendre position *contre* lui-même. C'est de cette prise de conscience que surgira l'homme nouveau. Jusqu'à présent, la littérature et singulièrement l'art du roman, avait eu tendance à voiler la réalité, et comme un somnifère, à endormir au sein d'un vide placide ; désormais par le fait même qu'elle colle au réel, elle agit comme fourrier de la

³⁸ Laurent Girouard, « En lisant *Le Cassé* », *Parti pris*, vol. 2, n° 4, décembre 1964, repris dans Jacques Renaud, *Le journal du Cassé. 2^{ième} partie : Dossier de presse, op. cit.*, p. 168.

³⁹ Normand Cloutier, « Le scandale du joul » [entretien avec l'équipe de *Parti pris*], *Le Maclean*, février 1966 ; repris sous le titre « Réponds, Renaud ! » dans Jacques Renaud, *Le journal du Cassé. 2^{ième} partie : Dossier de presse, op. cit.* p. 184.

⁴⁰ Laurent Girouard, « En lisant *Le Cassé* », dans Jacques Renaud, *Le journal du Cassé. 2^{ième} partie : Dossier de presse, op. cit.*, p. 169.

révolution. Vaste programme, qui met en cause la conception que nous nous étions faite de l'homme canadien-français, et son langage⁴¹.

Le critique évoque également *Le Cabochon* d'André Major, qui rejoint *Le Cassé* de Jacques Renaud au rang de ces « œuvres fortes, vraies, cruelles, denses, qui représentent un moment important de notre littérature », et ne manque pas de mettre en garde la jeune génération au sujet de la voie qu'elle emprunte : « Comme on a imité en France le nouveau roman, on les imitera au Québec. Et c'est là le danger, car, en dépit du talent d'André Major et de Jacques Renaud, ce sont aussi des œuvres sans issue, le dos au mur du cul-de-sac. Le désespoir les unit⁴². » Normand Cloutier évoque également qu'en choisissant « d'écrire *joual* par instinct et pour faire vrai », les romanciers de *Parti pris* se sont malgré tout « condamnés au joual⁴³. » Or si le combat pour la désinhibition linguistique, perçu comme nécessaire mais douloureux, se survit difficilement en dehors de cette parenthèse partipriste, il fait surtout voir à quel point la perception de la langue populaire québécoise est liée à un imaginaire négatif, tout entier configuré par l'idée de laideur, d'avilissement, de tare, de maladie honteuse.

***Le Cassé* de Jacques Renaud : presser l'abcès**

Cette œuvre, publiée en 1964, n'est pas à proprement parler un roman : il s'agit plutôt d'une longue nouvelle, insérée dans un recueil parmi d'autres textes de Jacques Renaud. La majorité des commentateurs sont ébranlés par le ton particulièrement agressif du texte et la rage dont il est empreint : « Dans quel monde vivons-nous, mon Dieu, pour que de pareils livres paraissent, nous giflent à ce point et soient vrais ? *Le Cassé* n'est pas un roman, c'est un coup de poing en pleine figure⁴⁴ », lance Jean Éthier-Blais, ayant bien senti la force de ce texte qui abolit toute distance avec son lecteur. Plus encore, le critique du *Devoir* parlera du livre comme « chant ultime de la dépossession », saluant l'audace du projet de la nouvelle génération et reconnaissant la nécessité de cette violence : « Sans doute l'école de *Parti Pris* a-t-elle raison et seul le spectacle de nous-mêmes,

⁴¹ Jean Éthier-Blais, « Une nouvelle littérature », *Études françaises*, no 1, février 1965, p. 107, dans Jacques Renaud, *Le journal du Cassé. 2^{ème} partie : Dossier de presse, op. cit.* p. 173.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Normand Cloutier, « Le scandale du joual » [entrevue avec l'équipe de *Parti pris*], *Le Maclean*, février 1966 ; repris dans Jacques Renaud, *Le journal du Cassé. 2^{ème} partie : Dossier de presse, op. cit.*, p. 184.

⁴⁴ Jean Éthier-Blais, « *Le Cabochon* d'André Major et *Le Cassé* de Jacques Renaud », *Le Devoir*, 31 décembre 1964, p. 16 ; repris dans Jacques Renaud, *Le journal du Cassé. 2^{ème} partie : Dossier de presse, op. cit.*, p. 172.

tels quels, nous forcera à nous détruire pour renaître. Deux jeunes écrivains viennent de nous tendre des miroirs ; on y regarde ses traits décomposés et le cri se fige dans la gorge⁴⁵. »

Parmi les voix négatives qui s'élèvent, Monique Bosco avoue avoir « eu du mal à passer au travers de certains passages » et parle d'« une verve à lire et à proscrire⁴⁶ ». Clément Lockwell, journaliste au *Soleil*, déclare que « [Le] *Cassé* est assurément un document psychologique et sociologique », reprenant par là une observation faite par Jean Éthier-Blais⁴⁷, et mettant en cause par la même occasion le statut de l'œuvre : « Est-ce une œuvre littéraire ? De graves critiques (Éthier-Blais, le Père Vachon) ont salué ce livre comme événement. Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il est un symptôme⁴⁸. » Lockwell déplore par ailleurs que Renaud ait fait ses classes à cette école nouvelle qui donne dans le « misérabilisme », attitude qui trouve des prédécesseurs selon lui en Albert Laberge et Jean Narrache⁴⁹. La plus grave critique de Lockwell, cependant, porte sur le langage :

L'obscénité est systématique et sa désinvolture est celle d'un adolescent floué. C'est l'apothéose du sexe honteux. Cette verdeur déjà flétrie révoltera les entrailles et le « bon goût » des sensibles. Mais ce qui blesse davantage c'est de voir la beauté du langage français violée, couverte de vomissures, traînée dans le ruisseau... Cette déformation a été accomplie avec acharnement. Il a fallu que l'auteur reprenne les mots pour les récrire à la « populacière », qu'il désaccorde les vocables pour les réduire à leur seule valeur phonétique. Étrangement, cette volonté de scandaliser semble être dictée par une préciosité à rebours, si préciosité signifie intention d'être « rare », propre à un milieu, code réservé⁵⁰...

Lockwell déplore cette langue mutilée, dans laquelle il refuse de se reconnaître, comme l'effet d'une mode popularisée par la nouvelle garde. Un avis partagé par François Hertel, qui cingle tout *Parti pris* et admet s'opposer, non « à la pensée de ces jeunes [...] mais à leur mode d'expression », s'étonnant tout à fait « qu'on se met[te] à ÉCRIRE dans cette langue⁵¹ ! » Il dénonce : « Cet ouvrage, à mon avis, est une mauvaise action contre la langue française. Absolument illisible en France, en Belgique et dans toute l'ethnie française, il pousse aux confins du délire et du ridicule le

⁴⁵ Jean Éthier-Blais, « Une nouvelle littérature », *art. cit.*, p. 110.

⁴⁶ Monique Bosco, « Trop, beaucoup trop de livres ! », *Le Maclean*, vol. 5, n° 2, février 1965, p. 47.

⁴⁷ « Il n'existe aucun document sociologique sur la condition du paria canadien-français qui arrive à la cheville du roman de M. Jacques Renaud. » (Jean Éthier-Blais, « *Le Cabochon* d'André Major et *Le Cassé* de Jacques Renaud », *art. cit.*, p. 16.)

⁴⁸ Clément Lockwell, *Le Soleil*, 26 décembre 1964, p. 28.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ François Hertel, « là où cela ne va plus... », dans Jacques Renaud, *Le journal du Cassé. 2^{ème} partie : Dossier de presse*, *op. cit.*, p. 177-178.

besoin de tout salir, même sa langue maternelle⁵². » L'écriture de Renaud est ainsi reçue par plusieurs comme une attaque en règle envers la langue, motivée par un besoin de traîner dans la boue *la beauté du langage français*. On y voit le fruit d'une campagne acharnée de saccage et de salissage, qui introduit la parole dans le monde de l'écriture pour « désaccorder » la langue, la faire vicieusement tomber de son piédestal. Or le scandale de cette entreprise ne réside pas tant dans le fait d'écrire mal ou de malmener la langue, c'est d'oser présenter cette chose hideuse, répulsive, comme faisant partie de l'identité québécoise, exhibée sous une forme qui ne respecte rien. Lise Gauvin parle ainsi d'une narration sans complaisance qui révolutionne les codes romanesques : « En plus vif, en plus violent, en plus provoquant aussi, le texte de Renaud lance une charge contre les canons du roman réaliste, roman qui grâce à une fausse objectivité, accorde à l'auteur une immunité sécurisante⁵³. » Le problème, nous le verrons, se situe essentiellement dans la narration, entraînant le lecteur dans un tête-à-tête inconfortable entre un personnage qui s'exprime dans un langage agressif et désarticulé, et un narrateur-auteur beaucoup plus près de son sujet qu'il ne le laisse paraître.

Une narration ambivalente et une langue fracturée

Le texte fait se superposer deux niveaux de langue : le narrateur parle un français assez normatif – qui n'exclut pas quelques écarts linguistiques, plus le récit avance –, mais donne à entendre les pensées ou les paroles du personnage dans la langue de ce dernier. Il n'y a pas de division claire pour marquer le passage de l'un à l'autre, et la voix narrative utilise aussi des mots populaires ou des mots anglais transcrits phonétiquement⁵⁴. Rappelant constamment la fonction de régie qu'il assume, le narrateur interpelle fréquemment le lecteur, s'imaginant deviner les intentions de celui qui suit son récit, particulièrement lorsqu'il s'apprête à faire l'ellipse d'une scène plutôt crue ou à caractère sexuel : « Ti-Jean arrive souvent après le départ de Philomène. Il tasse Louise dans un coin. Louise se laisse faire. Le lecteur s'attend sans doute à une description cochonne. Qu'il se réfère à ses expériences personnelles ou à défaut de celles-ci, qu'il sacre. » (C ;

⁵² *Ibid.*

⁵³ Lise Gauvin, « Les romans de *Parti pris* ou le difficile accès à la parole », *op. cit.*, p. 102.

⁵⁴ Pour n'en citer que quelques exemples : « tchesteurfilde » (C ; 35) pour chesterfield (canapé de style anglais), « plywood » (C ; 13), « trennche » (C ; 16), « eksiprès » (C ; 16), « volkswageune » (C ; 16), « mâchemallo » (C ; 19), « sprigne » (C ; 35).

24) Or, plus encore que par ses interventions directes⁵⁵, le narrateur fait sentir sa présence dans le texte par la complicité qu'il entretient avec son personnage, complicité qui va jusqu'à se révéler par des interférences de langage parlé dans un paragraphe écrit à la troisième personne : « Jusqu'à maintenant il n'avait rien fourni pour payer la pension du petit [...] dans l'fond y s'en crissait du petit. Y s'était pas souvent demandé à quoi ça pouvait servir. » (C ; 31) Malgré la contamination du discours du narrateur par le joul⁵⁶, sa verdeur lexicale et sa syntaxe simplifiée, inscrites dans la texture même du roman, il ne faut pas oublier, comme le signale Lise Gauvin, que

[le] maintien tout de même constant du double registre protège l'auteur de deux attitudes séculaires : le folklore et le messianisme. Le déferlement du langage populaire dans le récit a perdu l'aspect décoratif dont il avait joui jusqu'alors, car ni le parler pittoresque des personnages de Laberge, de Gabrielle Roy ou même de Germaine Guèvremont ne menaçaient la structure de l'œuvre et l'uniformité du langage narratif n'en était que plus visible. Par contre, le retour fréquent à un langage plus littéraire signale la conscience, chez l'écrivain, d'être un intermédiaire, un autre, un homme dont le verbe est distinct de ceux dont il veut faire entendre la voix⁵⁷.

Dans le post-scriptum de l'œuvre, Jacques Renaud affirme avoir voulu atteindre « l'expression la plus authentique possible de ce pays » (C ; 148), pour « donner une voix à ceux qui parlent trop mal pour savoir se faire entendre » (C ; 148) Outre le « Cassé », qui s'exprime davantage avec ses poings qu'avec ses mots, le personnage de Philomène est sans doute celui qui matérialise le mieux l'idée d'insécurité linguistique. Devant Berthe, étudiante à la faculté des lettres de l'Université de Montréal, Philomène opte souvent pour le silence : « Mais c'est parce que j'avais peur de mal parler que j'ai pas tout dit... j'voulais en dire le moins possible... comme ça, ça paraît pas quand on parle mal... c'est pour ça... en tout cas... » (C ; 17) Le texte découvre nombre de phrases comme celles-ci, hachées et serties de nombreux points de suspension, marquant l'hésitation, le doute face aux mots à employer. Des phrases brisées, à l'image des personnages eux-mêmes, qui s'accordent avec leur difficulté à s'exprimer. N'empêche, la tentation est forte malgré tout pour l'auteur de faire de belles phrases, de se complaire dans la beauté du « bon français » :

Des fois je m'avance voluptueusement dans une phrase bien tournée, tout ce qu'il y a de bien français, avec des mots beaux comme le ciel, beaux comme un clair de lune en Gaspésie, beaux

⁵⁵ Il s'adresse parfois à lui-même, dans une sorte de méta-commentaire ironique sur son travail : « Mais Ti-Jean est pas le genre à raconter sa vie à tout le monde. Le narrateur devrait se mêler de ses affaires. C'est ce qu'il va faire. Il est écrivain. » (C ; 29)

⁵⁶ Lise Gauvin dénombre dans son ouvrage toutes les interférences du langage parlé dans le langage littéraire, répertoriant 116 exemples différents de transcription phonétique, 55 cas d'anglicismes, 59 canadianismes divers, 9 variétés de sacres ou de jurons, un éventail de 39 particularités grammaticales souvent répétées, et quelques fautes d'orthographe.

⁵⁷ Lise Gauvin, « Les romans de *Parti pris* ou le difficile accès à la parole », *op. cit.*, p. 104.

comme une fille de seize ans. Puis je me rétracte. Je la triture, je la brise, je la concasse, la phrase, je ne sais pas pourquoi. C'est peut-être la peur que j'ai de plonger dans le crachoir du faux. Parce que les beaux mots, on s'en sert surtout pour amadouer ses futures victimes. Vous connaissez le truc. Et si c'était de l'hypocrisie, les beaux mots, les belles phrases, l'esthétisme, les catins ? (C ; 149)

Renaud partage l'avis de ses détracteurs sur ce point : le « bon français » est beau, agréable à lire comme à écrire, mais demeure associé pour lui à l'hypocrisie et au faux, puisque ce n'est pas la langue de son milieu. Ce travail de *casse* de la phrase n'en est pas pourtant plus facile ni naturel ; il exige qu'on se rétracte, qu'on renonce au plaisir esthétique, au charme de la langue. L'endoctrinement est si puissant – nous sommes conditionnés à aimer le beau – qu'il lui a même fallu « traduire » du français au québécois, se réapproprier sa propre langue dans l'écriture :

Le lien se faisait mal entre ce que j'entendais tous les jours, dans la rue et au restaurant, et ce que j'écoutais à la radio ou lisais. Alors je me suis mis à transcrire phonétiquement les conversations, à traduire du français au québécois. J'écrivais *sacrer le camp* au lieu de *foutre le camp*. C'était systématique. Et lentement, ce qui était volontaire est devenu naturel. À cette époque, je n'aurais pas pu écrire en bon français⁵⁸.

Ainsi, l'écriture du *Cassé*, que Renaud compare à « l'expérience de l'enfer⁵⁹ », fut motivée par « le besoin de fixer ce désespoir dans une forme artistique⁶⁰ », de tirer profit de sa propre expérience : « Et ça a sorti d'un jet, comme dans le livre : mon horreur de la société, ma solitude, ma misère physique et morale, ma révolte contre le fait qu'il y ait des riches et des pauvres, contre la femme et l'amour irréalisable⁶¹. » Pour Renaud, le joul, « ce n'est surtout pas un style mais un mode de penser, un mode d'être », ajoutant que *Le Cassé* c'est « de l'art à rebours » : « C'est de l'art parce qu'il y a création, récupération de la réalité par l'imaginaire. Mais en même temps, ça nie l'art⁶². » Lise Gauvin parle d'un « anti-réalisme » qui serait également un « anti-esthétisme », une « écriture a-formelle (c'est-à-dire où la rigidité de la forme cède à la multiplicité de la vie [...]) et a-littéraire (en ce sens que le langage littéraire, sans être complètement éliminé, n'apparaît que pour souligner la gênante et indispensable présence de l'auteur) qui tenterait d'accéder à la spontanéité de la parole⁶³. »

⁵⁸ Jacques Renaud, « Entrevue avec Jean Bouthillette », *Perspectives*, 11 novembre 1967, dans Jacques Renaud, *Le Journal du Cassé. 1^{ère} partie : Textes de l'auteur, op. cit.*, p. 156.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 158.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 158.

⁶² *Ibid.*, p. 159.

⁶³ Lise Gauvin, « Les romans de *Parti pris* ou le difficile accès à la parole », *op. cit.*, p. 105.

Ce faisant, la parole est dissociée de la fabrication, de l'artisanat. Aucun procédé ne semble pouvoir contenir ce déferlement de rage, cette meurtrissure profondément ancrée dans la langue qui atteint tout autant le personnage que son auteur. Difficile, dans ces conditions, de dissocier l'un et l'autre : « La réalité que j'exprimais dans cette langue collait de plus en plus à ma propre situation sociale, par une sorte d'osmose mystérieuse et jusqu'à l'identification totale⁶⁴. » Ainsi c'est l'écrivain qui finit par se raconter, dans un dénuement extrême, signalé par le refus de l'invention, et, par conséquent, la difficulté de soutenir l'expérience d'une parole autre que la sienne : « J'ai tout craché. J'étais le Cassé et je frappais. Si je n'avais pas écrit ce livre, le vrai Bouboule, je l'aurais tué. Et d'autres...⁶⁵ » La parole remplit sa mission d'exutoire certes, mais elle découvre également ici ses limites : cette stratégie peut-elle survivre au long terme, quand l'écrivain a épuisé ses réserves de hargne ? Lise Gauvin souligne bien à quel point cette descente aux enfers

ne résiste qu'avec peine au risque de la stabilisation ou de la remontée à l'art, car l'écrivain, après s'être dépouillé du rôle d'intermédiaire qu'il avait tenu jusqu'ici, retourne à une certaine convention de la fonction narrative qui n'est peut-être après tout que la marque d'une écriture réconciliée avec sa forme. La déchéance progressive et troublante du statut de l'écrivain, à l'intérieur même du récit (fin du *Cassé*), est l'aveu d'un échec et d'un renoncement. Échec quant à la possibilité de faire parler les autres sans finalement se référer à soi et à ses souvenirs. Renoncement à poursuivre dans cette voie qui tournerait à la confidence autobiographique⁶⁶.

En effet, Renaud, tout comme les autres auteurs de *Parti pris*, se détournera plus tard de la pratique, qu'il n'a jamais conçue autrement que passagère, pour retourner à une forme plus classique de narration. Ainsi les écrivains poursuivant ce projet d'une conciliation harmonieuse entre la parole et l'écriture, de l'intégration réussie d'une expression orale dénigrée au sein d'une forme artistique, se sont heurtés à la difficulté d'opérer une telle synthèse sans tomber dans le folklore ou dans l'illisible. Or, parmi toutes les tentatives plus ou moins heureuses d'intégration du parler populaire dans la littérature de cette époque, *Le Cassé* figure certainement comme l'un des modèles les plus spectaculaires.

⁶⁴ Jacques Renaud, « Entrevue avec Jean Bouthillette », *Perspectives*, 11 novembre 1967, dans Jacques Renaud, *Le journal du Cassé. 1^{ère} partie : Textes de l'auteur, op. cit.*, p. 158.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 158.

⁶⁶ Lise Gauvin, « Les romans de *Parti pris* ou le difficile accès à la parole », *op. cit.*, p. 109.

« Un vrâ bomme » : la violence du Cassé

Ti-Jean est un cassé au double sens du terme : il « n'a plus une cenne » (C ; 80) et il est aussi brisé intérieurement, victime d'une dépossession tant matérielle que spirituelle. Le narrateur présente son personnage comme un dur à cuire, qui « beugle » (C ; 21) plus qu'il ne parle, mobilisé par une rage qui fronce en permanence ses traits : « Y avait l'air d'un maniaque⁶⁷. Parce qu'y était ben bâti, pis un tueur c'est gros. Y était pas normal. Y avait l'front tout plissé pis les yeux agrandis comme des trente-sous. Y avait les cheveux frisés durs pis longs. Un vrâ bomme. » (C ; 69) Comme les pensées du *Cassé* sont transmises au lecteur par l'intermédiaire du narrateur, Ti-Jean donne l'impression tout au long du roman d'être totalement déconnecté de lui-même, sans grande prise sur son intériorité. Or dans une scène particulière, où le personnage contemple sa « grosse face de bomme » (C ; 57) dans une mare, comme un anti-Narcisse contemplant sa laideur, le texte ouvre une brèche momentanée dans sa conscience :

R'gâr-moé donc ça!

Grosse face plate!

Ti-Jean crache. Il a fracassé sa face. Puis sa face se recompose dans l'eau par petites lamelles nerveuses. Hachée menue, sa face, gossée par les vaguelettes.

Ma face est molle.

L'étang gosse comme un canif. Il me bat la face comme un moulin à battre bat les épis de blé, et la balle virevolte dans l'air avant d'aller dormir dans la mauvaise herbe.

C'est coupant comme des lames de rasoir, l'eau. Une face c'est une vraie farce dans l'eau.

(C ; 67)

Ti-Jean crache sur son reflet et le « fracasse », comme pour pointer au lecteur que le seul mode d'expression qu'il connaisse c'est l'extériorisation de sa haine, une haine qui brise, qui défigure. L'étang est jonché de détritrus, éléments qui évoquent l'identité fragile du narrateur, brisée tout comme sa face « [h]achée menue » par le glissement des vagues : « Le journal pourrit au fond de l'eau. Un journal pas plus éphémère que les autres. Pas plus éphémère que la boîte de sardines qui bâille sa rouille un peu plus loin. Pas plus. Mais passager quand même. Fragile comme tout. Fragile comme la tête à Ti-Jean » (C ; 68) Dans cette omniprésence de la fracture, qui obsède le discours et le dénature, apparaît le *figural*, notion élaborée par Jean-François Lyotard⁶⁸ et reprise par

⁶⁷ Plus loin, Ti-Jean se décrit lui-même comme « le maniaque au tournevis » (C ; 68).

⁶⁸ Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 2002 [1971].

Laurent Jenny⁶⁹, qui y voit un bouleversement formel toujours à l'œuvre dans le discours. L'événement du *figural*, selon Jenny, se joue dans la déliaison linguistique, à travers

une reprise et un déplacement des formes reçues, une redistribution de valeurs, une stylisation de données plastiques inexploitées par la langue mais caractéristiques de sa forme propre. Car on ne sort pas de la langue par les moyens de la langue, mais on en rouvre les écarts, on en réaménage le système, on en bouleverse finalement la physiologie⁷⁰.

« Une face c'est une vraie farce », énonce le personnage ou le narrateur – qui a peut-être repris la parole à ce moment –, une figure malléable, sans pouvoir face aux agressions extérieures. En considérant son reflet fouetté par les vagues, Ti-Jean est pris d'un « fou rire [qui] lui a couru de l'œsophage au gorgoton » (C ; 68), rire qui survient chaque fois qu'il se voit confronté à sa propre impuissance ou à celle des autres. Après avoir surpris Philomène avec son amante et lui avoir administré une « bonne volée », il éclate de rire devant le corps brisé, sans défense de la jeune femme, et l'expression de Berthe, tendue entre l'effroi et l'ahurissement. « On n'est pas *cassé* impunément, dit Renaud. On ne se fait pas défigurer par l'existence impunément. Un jour, on vomit ça⁷¹ ». De fait, se purger du trop-plein d'humiliation et de misère implique un geste violent, comme si pour pallier le manque de mots Ti-Jean ne pouvait répondre que par la brutalité : « Y s'est enragé. Faut ben qu'ça sorte par quèq'part. Il a écrasé le poignet à Philomène. » (C ; 65)

Le chapitre 5 du *Cassé* se consacre tout entier à la description d'une orgie violente, présentée sous la forme d'un cauchemar qui hante Ti-Jean et qui lui permet d'évacuer par le fantasme la violence qui le consume. Dans ce rêve horrible, il observe, derrière le cadre d'une fenêtre, les ébats sexuels de Philomène, immergée dans une marée de corps féminins et masculins :

Sur le tchesteurfilde, sous la fenêtre, des corps s'empilent, grouillent des pattes, des bras, des troncs, des têtes. Quand l'amoncellement se secoue, des rires rebondissent jusqu'à Ti-Jean, comme des provocations hargneuses, des morpions qui se logent là où on peut pas les extirper, des petites bêtes dans ses oreilles, des provocations hargneuses. (C ; 37)

Ce cauchemar dévoile en outre la source de sa hargne : la crainte d'être ridiculisé, de subir la mise à l'écart, le rejet et l'humiliation. Les bruits sont ici aussi importants que les gestes, alors que Ti-Jean croit distinguer dans le mouvement des mains des sons émis pour se moquer de lui : « les mains cacassent comme des commères, des pisseuses de balcon, des mains nasillardes, ahurissantes » (C ;

⁶⁹ Laurent Jenny, *La parole singulière*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1990, p. 26.

⁷⁰ Laurent Jenny, *La parole singulière*, *op. cit.*, p. 26.

⁷¹ Normand Cloutier, « Le scandale du joul » [entrevue avec l'équipe de *Parti pris*], *Le Maclean*, février 1966 ; repris dans Jacques Renaud, *Le journal du Cassé. 2^e partie : Dossier de presse*, *op. cit.*, p. 184.

38) De l'ensemble se détache Philomène, pâle et incandescente, cible privilégiée de tous les assauts. L'irruption d'un sexe, dressé vers la jeune femme, vient briser la fluidité de « cet informe amas mouvant et commérant » (C ; 38), matérialisant une fois de plus l'image de la déchirure, centrale dans ce rêve particulièrement difficile tout comme dans l'ensemble du roman :

Philomène a crié en écartant les jambes, le sexe a percé le slip rose, la déchirure s'effiloche comme s'effiloche un drapeau déchiré. Les cuisses à Philomène se mouillent de jus rouge, puis c'est le corps qui rougit et le visage trop pâle devient rouge...

[...]

Des sexes surgis de partout en profitent pour lui élargir le vagin... Les mains, les pieds, les ongles, les bouches édentées surgissent aussi de l'amas qui hurle et qui hoquette et qui grince et qui râle, et déchirent la jupe à Philomène, ce qui lui reste de slip, sa blouse, sa brassière, comme on déchire du papier journal... (C ; 38-39)

En outre, ce délire persécuteur où la jeune femme est violée sauvagement préfigure la scène où Ti-Jean attaque Bouboule, qu'il soupçonne d'être l'amant de Philomène, avec un tournevis, jouissant sadiquement de la pénétration de l'outil dans la chair de son ennemi :

Les deux incisives : Ti-Jean lui bouche la gueule d'un coup de talon. Les deux lèvres ont fendu. Ça saigne. Bouboule chiâle trop fort. Ti-Jean s'agenouille sur ses épaules, il lui plante la tige du tournevis dans le palais. Envouëye ! Dans la gorge via la bouche gluante. Ti-Jean jouit à imprimer au tournevis un mouvement saccadé de va-et-vient. Le sang gicle par le nez. Un coq saigné. (C ; 62)

La figure du plaisir sadique se renouvelle ici, transposant dans le cadre d'une agression réelle les pulsions refoulées de Ti-Jean, éclatant devant l'humiliation et la trahison dont il se croit victime. Or, avant d'en arriver à cette éruption finale, c'est sous le mode d'une agression fantasmée que le personnage extériorise sa violence ; le rêve s'imposant alors comme canevas idéal dans la création et la prolifération des figures. Dans son *Discours, figure*, Lyotard reprend à ce titre l'analyse freudienne du désir comme « accomplissement d'un désir refoulé⁷² ». Posant les quatre opérations freudiennes de la formation du rêve (condensation, déplacement, prise en compte de la figurabilité, élaboration secondaire), il postule que ce sont là autant d'étapes par lesquelles le rêve se forme *en tant que transgression*. Ainsi, le travail du rêve, entendu comme processus de transformation et de déplacement des figures, donne à voir la force de transgression du désir. Dans le cas décrit, c'est le désir de Ti-Jean de prendre Philomène « en faute », afin de pouvoir déchaîner sur elle sa violence refoulée, qui ressort à travers cette multiplication des figures de la déchirure. Le cauchemar se

⁷² Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 15.

termine de façon abrupte, tandis que Ti-Jean intervient pour arracher Philomène aux tentacules qui la retiennent dans la masse de corps :

Ti-Jean a sauté sur son lit double, il a bondi, enragé... De la main gauche, il a saisi Philomène au cou, il l'a fait tourner comme une fronde. Les ligaments qui la retenaient à l'amoncellement ont pété comme des cordes à paquet. L'amoncellement de corps a fondu, il a disparu rapidement... Ti-Jean criait : « M'as t'casser en deux, ma crisse!... M'as t'casser en deux!... » De la main gauche, il a saisi au vol les chevilles à Philomène... Il l'a rabattue sur son genou levé, il l'a cassée en deux comme on casse une branche de bois sec, il l'a garrochée par la fenêtre... (C ; 40)

La cassure, proférée encore une fois comme une menace, renvoie aussi à la crispation du personnage : Ti-Jean, constamment à bout de nerfs⁷³, semble toujours sur le point d'exploser, de céder à la pression qu'exerce sur lui le monde extérieur. Le rêve révèle d'ailleurs de nombreux éléments qui concentrent cette idée de tension, visible notamment dans les mouvements de l'amoncellement de corps : « Les têtes étirent leur cou jusqu'à Philomène, leur cou élastique qui semble vouloir se briser tout d'un coup, se briser en faisant clac ! comme un élastique distendu. » (C ; 38) Au réveil, il se trouve étrangement satisfait du cauchemar qu'il vient de traverser, qui lui a permis d'extraire une partie de sa violence « comme le blanc incertain d'une acné pétée » (C ; 38) : « Ça m'fait du bien quand même des rêves fatigants comme ça, on dirait qu'ça vide... L'hostie, j'lai pitchée dehors... » (C ; 40) Glosant son propre fantasme, il interprète lui-même son désir de défigurer Philomène comme une manière de mieux la posséder, d'écarter tous ses potentiels rivaux : « Je l'ai pitchée dehors... La chienne ! J'voudrais qu'a soye pus r'gardable... Que pas personne mette la patte dessus... Excepté moé... Moé ! Rien qu'moé ! crisse!... » (C ; 40) Dépossédé de tout, Ti-Jean ne laissera personne lui ravir Philomène, quitte à devoir l'enlaidir pour s'assurer qu'elle demeure sienne. Ici encore, il y a une détestation de la beauté, comme chez Blais et Ducharme, mais le passage à l'acte ne ménage aucune distance. La laideur de sa propre situation conditionne le personnage qui ne pense qu'à rendre l'autre semblable à lui-même en l'enlaidissant. Cet acharnement à vouloir briser le corps de la femme, pour mieux la posséder, se trouve également, nous le verrons plus loin, au centre d'*Un rêve québécois*.

⁷³ Dans cette scène cauchemardesque, Ti-Jean fait par ailleurs référence à ses nerfs, toujours sur le point de le lâcher : « Philomène a éclaté de rire. Le rire de Philomène, rare, agace Ti-Jean. C'est les nerfs, ça, les maudits nerfs... Ti-Jean les voit surgir, les maudits nerfs, se ramasser en boule dans la gorge, une boule qui enfle à mesure que Philomène rit... Comme des vers de terre bruns, rougeâtres, luisants... La boule enfle, enfle... Elle prend maintenant toute la place de la tête... Philomène saisit la boule de nerfs comme elle aurait saisi sa tête, par exaspération... Philomène égratigne rageusement sa tête de nerfs... » (C ; 39)

Montréal, ville cassée

La ville⁷⁴ figure comme un personnage à part entière dans *Le Cassé*, tenue en grande partie responsable du climat d'aliénation dans lequel est empêtré Ti-Jean. Rythmant l'errance du Cassé, les passages où Montréal se découvre sous son aspect le moins reluisant ont pour fonction « de nommer des lieux qui acquièrent peu à peu la réalité de visages connus, seuls interlocuteurs peut-être de cet anti-héros au visage repoussant⁷⁵ ». Il s'agit donc moins de décrire que de nommer, geste d'appropriation à la base même du projet de Renaud : « J'ai voulu écrire pour nommer les choses, parler de ma ville, de ce qui m'était familier. Le monde n'est pas un exotisme : je voulais me l'approprier par les mots, nommer pour posséder⁷⁶. » Assimilant une fois de plus sa démarche à celle de son personnage, l'écrivain déambule dans les rues de la ville en prêtant une oreille attentive aux sons qu'elle émet et qui lui révèlent son vrai visage, observations reprises par le narrateur du *Cassé* : « Montréal est un râle. Un braillage de bébés. Ça finit plus. Un long meuglement de criards de totos. Montréal, c'est une île torturée, assommée, hideuse dans sa poliomyélite. Montréal étendue dans ses meurtrissures sous la lune. » (*Ca* ; 77-78) La ville ressort davantage de ce texte comme une entité langagière plutôt que géographique, un espace secoué de cris, de râles, de pleurs, où se fait entendre une langue dénaturée. À bien des égards, le Cassé figure comme produit de son environnement délétère, en symbiose avec la ville qui constitue à la fois son refuge et son péril. De fait, trop bien intégré au relief de cette métropole vampirisante qui lui soutire tout pouvoir, toute conscience, Ti-Jean n'a pas les outils pour s'extraire à son influence néfaste, comme le fait remarquer André Major dans un article intitulé « Le poids de la ville qui n'est pas à notre image » et paru dans *La Presse* en 1965 :

Or, comme le cassé patauge dans la plus crasse ignorance, c'est Renaud qui se révolte à sa place et maudit cette ville qui est un grand corps flasque, froid et purulent, étendu, toutes plaies ouvertes. La ville est elle-même une victime : elle est menacée par le fleuve qui l'encercle. Symbole parfait du monde clos de la cité où le plus petit essaie d'étouffer plus petit que soi. Et le cassé tue un pauvre escroc pour se venger de tout ce qu'il ne comprend pas, donc de tout ce qu'il craint et déteste. La nuit est son royaume ; dès que la ville s'éteint, que ses habitants fuient dans le noir, le dépossédé revit, ressuscite ; Montréal lui appartient. Mais c'est avec l'aube que la vérité lui saute aux yeux ; cette ville où il erre seul et affamé, écrasé par la haine, elle a un

⁷⁴ À ce titre, soulignons que la traduction anglaise de l'œuvre s'intitule *Broke City* (trad. réalisée par David Homel, Montréal, Guernica, 1984.)

⁷⁵ Lise Gauvin, « Les romans de *Parti pris* ou le difficile accès à la parole », *op. cit.*, p. 102.

⁷⁶ Jacques, Renaud, « Entrevue avec Jean Bouthillette », *Perspectives*, 11 novembre 1967, dans Jacques Renaud, *Le Journal du Cassé. 1^{ère} partie : Textes de l'auteur*, *op. cit.*, p. 156.

visage qui n'est point le sien. Ses pauvres mots disent mal sa douleur ; alors, faute de mieux, il frappe⁷⁷.

Le crime du Cassé renvoie donc au langage, langage qui se veut civilisateur, qui devrait fournir aux hommes les mots pour exprimer leur mal-être, mais qui en même temps se trouve responsable de leur inadéquation avec le monde : « la bouche durcie par l'impuissance d'un langage qui n'étreignait pas d'instinct notre vérité, sans doute parce que celle-ci, trop écrasante, nous dominait plus que nous la dominions⁷⁸ ». Symbole de civilisation, la ville impose aussi un système hiérarchique sur ses habitants, les entraînant dans le cercle vicieux de l'aliénation, qui incite à s'attaquer à plus faible que soi pour se venger du trop-plein de misère et d'humiliation. Comment rompre cette logique circulaire ? Major répond : « C'est simple comme bonjour : notre ville nous défigure, et nous refusons cette infirmité ; il nous reste le refus. Pour qu'une autre ville naisse de notre désir⁷⁹... »

Dans la préface de l'édition de 1964, Major compare d'ailleurs la ville à « *un abcès, un clou, une maladie contagieuse dans laquelle [le cassé] est lui aussi un déchet souffrant. [...] Renaud presse l'abcès, et ça sort, un beau pus sale, qui a le goût de notre âme, qui sent le renfermé*⁸⁰. » Aussi répugnante soit-elle, l'expression se montre étonnamment juste : presser l'abcès comme métaphore de la langue chez Renaud, alors que le mouvement de l'écriture se fait tout d'un trait, comme le pus qui jaillit du furoncle : « *Vous ne vous arrêtez pas à un mot joual, à un mot anglais, à une phrase maganée, pour la bonne et simple raison que du pus c'est laid, ça fait mal quand ça sort, c'est dégoûtant. Vous suivrez le rythme de l'opération comme si c'était sur vous qu'on la pratiquait*⁸¹. » La méthode de Renaud force le lecteur à considérer l'ensemble plutôt que les détails, à prendre la pleine mesure de ce spectacle horrifiant duquel on peut difficilement se détourner. Organique, la laideur du roman contamine tout : le personnage, sa langue et le monde qui l'entoure. Tout ce qui fait signe vers autre chose (soit, par exemple, la culture qu'incarne Berthe⁸²) aggrave le mal et fait davantage ressentir le piège de la dépossession. C'est la pauvreté effarante de la langue qui semble ici couper le personnage de toute issue : la ville est laide

⁷⁷ André Major, « Le poids de la ville qui n'est pas à notre image », *La Presse*, Supplément 2 « Arts et lettres », 10 avril 1965, p. 6 ; repris dans Jacques Renaud, *Le Journal du Cassé. 2^e partie : Dossier de presse, op. cit.*, p. 181.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ En italique dans le texte original. André Major, Préface de l'édition de 1964 (14 septembre 1964), dans Jacques Renaud, *Le Journal du Cassé. 2^e partie : Dossier de presse, op. cit.*, p. 166.

⁸¹ *Ibid.*, p. 166.

⁸² Berthe est une étudiante en littérature, qui devient la maîtresse de Philomène. Cette dernière a souvent « peur de mal parler » (C ; 17) en compagnie de Berthe, qui s'exprime dans un français standard.

parce que Ti-Jean ne connaît rien d'autre que la laideur dans laquelle il baigne, qui le possède tout entier.

Victor-Lévy Beaulieu et le joulal : une plongée dans l'enfer québécois

La réflexion de Beaulieu sur la langue s'amorce au début des années 1970, soit à peu près au plus fort de la crise, dans la foulée du bouleversement provoqué par la pratique littéraire des auteurs « joualisants ». Comme le fait remarquer Karim Larose, sa position est typique de l'attitude d'un certain nombre d'intellectuels et d'écrivains ayant pris acte de la réussite formelle et du succès populaire du théâtre de Michel Tremblay⁸³, mais se démarque néanmoins par l'originalité de son point de vue idéologique⁸⁴. Lorsque Victor-Lévy Beaulieu prend résolument part à la querelle du joulal, à l'été 1971, il adopte d'abord une position nuancée, se bornant à dénoncer le conformisme des institutions par rapport à la langue : « Pourquoi nous met-on en demeure de choisir entre le pur joulal et le français international à l'état pur ? Entre les deux, il y a bien une marge québécoise⁸⁵ », motivé à trouver dans cette *marge québécoise* une autre voie que le joulal, avec lequel il demeure ambivalent. À l'hiver 1972, Robert-Guy Scully rapporte, au terme d'un entretien avec l'écrivain qu'« il n'est ni pour ni contre le joulal, il est dans le joulal. Il est pogné dedans⁸⁶. » Pour lui le joulal est un problème⁸⁷ devant lequel, fidèle à sa nature provocatrice, il ne peut pas rester tiède et indifférent ; c'est pourquoi Beaulieu monte aux barricades, allant jusqu'à parler du français comme d'une langue étrangère, incapable de dire l'être québécois. Beaulieu radicalise sa position en reprenant le mythe de la création collective de l'individu québécois et, dans un essai écrit en joulal en 1973, suggère : « c'pas pour rien si les véritables créateurs québécois s'sont mis à parler un aut'e langage, c'te français québécois qui coïncide avec notre invention comme hommes originaux

⁸³ L'apport essentiel de Tremblay selon Beaulieu en tant qu'auteur populaire : « Nous n'avons pas encore de littérature populaire ici ; elle a longtemps appartenu à Yves Thériault, puis aux chansonniers, et, plus récemment, au théâtre. Le premier romancier qui fera en littérature ce que Michel Tremblay réussit au théâtre bouleversera notre ordre culturel actuellement (p. 180) partagé entre deux tendances : l'expérimentation pure du langage et l'approfondissement de notre être collectif. » (p. 181)

⁸⁴ Karim Larose, *La langue de papier, Spéculations linguistiques au Québec (1957-1977)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2004, p. 277.

⁸⁵ Victor-Lévy Beaulieu, « Quelques problèmes urgents de la politique culturelle québécoise », *Maintenant*, n°107, juin-juillet 1971, p. 193.

⁸⁶ Robert-Guy Scully, « Victor-Lévy Beaulieu entre le roman et l'essai », *Le Devoir*, 11 mars 1972, p. 13. 163.

⁸⁷ « De toute façon, le joulal, c'est un faux problème. On est là-dedans ; on n'a pas le choix, il faut s'en servir, car c'est un élément de notre vie collective, une particularité qui nous est propre » (Jean-Claude Trait, « Victor-Lévy Beaulieu ou l'histoire d'un "joualeux" » [entrevue], *La Presse*, 4 novembre 1972, p. D3).

dans une société qu'on nous voulons originale, à notre imag'rie et pis à notre ressemblance⁸⁸. » Pour VLB, les œuvres écrites en joul représentent « une prise de possession du langage par le créateur québécois⁸⁹ ! », un langage qui colle enfin à l'identité du peuple québécois :

Nous avons la langue de ce que nous sommes. Notre langage est à notre ressemblance. Le langage n'existe qu'en fonction de ceux qui parlent. Et nous parlons du milieu du malaise d'une société qui n'est pas sûre de ses jambes pour avoir vécu trop longtemps dans l'ambiguïté. Longtemps, on a essayé de nous imposer un langage qui ne convenait pas à notre propos, qui se consumait dans l'artificialité, qui puait le chloroforme, qui était plein de bébites.⁹⁰

Contre l'artificialité du langage français normatif, il insiste sur la dimension littéraire de sa position – « expérimenter le langage, c'est là le premier travail de l'écrivain⁹¹ » – alors que ce dernier ne peut faire abstraction de la réalité, que cela plaise ou non. Cette conviction se matérialise dans son esthétique ; il s'agit pour l'écrivain de mettre à nu la réalité, même (et surtout, dirons-nous) si elle n'est pas jolie à regarder. La valeur du joul pour lui réside dans le fait qu'il permet d'aborder la langue et l'identité avec lucidité. Il se distancie alors de la position de *Parti pris* : au-delà de la dénonciation et du redressement linguistique, il souligne que toute discussion sur la langue doit se faire « en fonction » des locuteurs.

Victor-Lévy Beaulieu revendique donc le joul en tant qu'expression d'une langue fidèle à une société qui n'est pas encore assez solide, et rejette le mimétisme dont font preuve, selon lui, trop d'écrivains de son époque, qui se soumettent sans résistance aux conventions de la norme française. Il n'empêche que, malgré le fait que Beaulieu insiste sur le respect des locuteurs, il espère tout de même imposer une langue nouvelle qui serait à la fois voix du Québec actuel et promesse d'un temps où les Québécois auraient dépassé leur condition d'aliénation. Beaulieu plaide « [qu'] il y a autant de réalités de langage qu'il y a de réalités québécoises » et déclare, au sujet de sa langue d'écriture : « Personnellement, j'adopte volontiers celle qui me plaît, celle que je trouve efficace. Je ne crois pas écrire en joul. Je crois plutôt écrire dans la fureur. Peu m'importe d'être fidèle à une réalité que, de toute façon, j'aimerais voir changer.⁹² » Cette *écriture de la fureur* se déploie dans une langue colorée d'archaïsmes et de régionalismes, et s'engage résolument dans une logique expérimentale qui cherche à briser les digues de la norme linguistique française. Autrement dit,

⁸⁸ Victor-Lévy Beaulieu, « Le Québec, sa langue pis sa contre-culture », *Études littéraires*, vol. 6, n°3, 1973, p. 366.

⁸⁹ Victor-Lévy Beaulieu, « Moman, popa, le joul pis moué ! », *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB éditeur, 1984, p. 310.

⁹⁰ Victor-Lévy Beaulieu, « Être un écrivain québécois », *Entre la sainteté et le terrorisme, op. cit.*, p. 251.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*, p. 252.

cette « écriture de la fureur », mise de l'avant par Beaulieu, ne poursuit d'autre objectif que celui de changer cette « réalité » dans laquelle il est pris : « – seul le joul pour moué peut am'ner l'grand Chang'ment, [...] j'le prends l'langage, j'le magane pis j'le beautifie, j'le r'vire à l'envers pis j'y défais toutes ses coutures⁹³ ». C'est par ce double mouvement de destruction et de recréation, assure Beaulieu, que la révolution peut advenir : « ((on avait pas peure d'inventer des mots, on avait pas peure d'en massacrer une maudite gagne [...]»⁹⁴ »

Beaulieu fait paraître en 1972 *Un rêve québécois*, œuvre fort probablement inspirée du *Cassé*, par la violence dont elle est chargée et son emploi dégradé du vernaculaire québécois, jamais aussi présent dans son œuvre. Le cadre narratif de ce roman, dont le titre concentre l'idée d'une révolution collective avortée, prend place durant la crise d'Octobre. Dans un article intitulé « *Un rêve québécois* : les temps de l'écriture et du politique », Alexis Lussier insiste sur le statut de l'écriture dans ce roman du rêve détourné, qui soumet ce moment historique à la logique de l'inconscient, et parle d'« une trouée dans le temps du politique pour faire d'une obscène tragédie conjugale la figure implosive de cette impasse⁹⁵. » Du reste, les événements de la crise d'Octobre constituent la toile de fond du roman, en installent l'ambiance, mais le récit ne porte pas à proprement parler *sur* la crise d'Octobre. Barthélémy est imprégné du climat de terreur de cette époque, matérialisé dans le texte par le vrombissement des hélicoptères « tournoyant dans le ciel » (*RQ*; 17), la mention de patrouilles de policiers et des nombreux soldats dévalant dans le « Morial Mort dévasté » (*RQ*; 171). Par ailleurs, certains éléments, soit la rue des Récollets, où a été détenu James Richard Cross, et le fait que le meurtre de la Jeanne-D'Arc soit accompli avec une chaînette⁹⁶, évoquent très précisément des épisodes réels de ces quelques semaines de tension à l'échelle nationale. Barthélémy transpose dans son drame personnel la violence qui sévit au dehors, dans la communauté montréalaise, n'y voyant d'autre dénouement possible que la réalisation d'un sacrifice sans lequel aucune libération ne peut avoir lieu selon lui. La narration met ainsi en étroite relation meurtre sacrificiel et folie, vengeance et terrorisme. En effet, pour extérioriser et exorciser le mal qui l'habite, Barthélémy procède à la mise à mort ritualisée de sa compagne, acte propitiatoire qui se voudrait

⁹³ Victor-Lévy Beaulieu, « Moman, popa, le joul pis moé ! », *Entre la sainteté et le terrorisme, op. cit.*, 1984, p. 311.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 307-308.

⁹⁵ Alexis Lussier, « *Un rêve québécois* : les temps de l'écriture et du politique », *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, n°3, Montréal, Éditions Nota Bene, 2013, p. 40.

⁹⁶ Barthélémy est obnubilé par la vision de « cous strangulés par des chaînettes argentées » et de « cadavres déposés dans les coffres arrière de vieilles voitures rouillées » (*RQ*; 120)

collectif, selon la logique du sacrifice qui intervient, comme le suggère René Girard, pour contrôler la violence qui sévit au sein d'une communauté en permettant à ses membres de se libérer des tensions qui enveniment leurs relations et de rétablir la paix et la solidarité : « Ce sont les dissensions, les rivalités, les jalousies, les querelles entre proches que le sacrifice prétend d'abord éliminer, c'est l'harmonie qu'il restaure, c'est l'unité sociale qu'il renforce⁹⁷. »

Avec *Un rêve québécois*, le lecteur entre donc de plain-pied dans le monde du cauchemar, du fantasme morbide, de la psychose meurtrière. L'œuvre est travaillée par l'expression d'une violence langagière, psychologique et physique, qui s'impose tant sur l'énonciation que sur la forme du roman, en plus de faire l'objet même de la narration. Le récit découvre progressivement le traumatisme à l'origine de cette nuit d'horreur vécue par Barthélémy, la scène où tout bascule et sur laquelle reposent tous les événements précédents, scène qui se répercute indéfiniment dans l'esprit tourmenté du personnage, cause de ses fantasmes meurtriers et de sa dégénérescence, qui constituent la matière même de l'histoire. Parce que la Jeanne-D'Arc est tenue responsable de la chute du monde souterrain dont elle assurait autrefois la cohésion, Barthélémy dirige contre elle une violence qui lui permettrait d'exorciser la femme de la faute assumée. La chronologie du récit est perturbée par le discours délirant du personnage principal, qui procède d'un va-et-vient entre passé, présent, réel, fantasme. Le sacrifice répété de la Jeanne d'Arc brouille la démarcation entre souvenirs et hallucinations, une confusion qui se répercute aussi dans la narration, oscillant sans cesse entre la parole du narrateur, qui s'exprime dans une langue soutenue et lyrique, racontant l'impuissance et l'enfermement du personnage, et les interventions crues et grossières de ce dernier livrées dans une langue appauvrie. *Un rêve québécois* s'impose véritablement comme un roman de la fragmentation, qui touche tant le rapport au réel, le corps de la femme que la structure narrative. Le roman se scinde aussi en chapitres appelés « coupes » qui rappellent le dépeçage du corps de la Jeanne d'Arc fantasmé (ou vécu) par le personnage – division par coupes, il est intéressant de le noter, également présente dans *Le Cassé*. Cette organisation particulière de la matière textuelle participe de la prolifération de figures à l'intérieur de l'œuvre, alors que le personnage, lancé dans une quête désespérée de sens et de sacré, s'enfonce dans les couches de signification, comme le signale également Alexis Lussier :

⁹⁷ René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, 1998 [1972], p. 19.

Quelles que soient la lecture des faits et la cohérence des événements, nous avons affaire à une écriture dont l'économie symbolique l'emporte sur tout autre chose, multipliant les « points de contact », et organisant un récit qui procède davantage par accumulation et mise en relief des images. Chez Beaulieu, c'est aussi ce qui produit une sorte d'affolement de la figurabilité, quand les figures semblent se déplier et s'emboîter à l'infini pour prendre des formes inattendues⁹⁸.

De la même façon, les doubles parenthèses qui encadrent chaque « coupe » tendent à inscrire cette œuvre à l'intérieur d'un ensemble plus vaste et qui reste hors champ, tout en marquant la plongée toujours plus creuse de Barthélémy dans son fantasme meurtrier, alors qu'il perd de plus en plus contact avec la réalité. Dans le corps même du texte, les parenthèses interviennent aussi pour indiquer parfois les pensées ou les paroles du personnage, séparées du flot narratif par un double espace.

La langue mutilée de Barthélémy

Pour Lise Gauvin, *Un rêve québécois* montre « les contradictions et les limites du projet d'écrire en joual⁹⁹ », parce qu'elle y voit « une sorte d'anti-manifeste, une illustration par la négative des limites du projet d'écriture en langue vernaculaire¹⁰⁰ ». Un peu comme dans *Le Cassé*, l'œuvre fait entendre et entremêle constamment deux registres : le français normatif du narrateur et la langue parlée de Barthélémy, trouée de mots joualisants, transcrite au moyen d'une phonétisation laborieuse. À plusieurs reprises, le narrateur supplée à la parole manquante du personnage ou bifurque soudain de la langue écrite à la langue parlée, soit qu'il adopte le style indirect libre, soit qu'il s'adresse directement au personnage dans une langue appauvrie : « J'ai ben hâte d'le voir pis d'voir la Jeanne d'Arc quand y va apprendre ça le Barthélémy. Il riait, satisfait de son propre rôle qui était de jeter le soupçon dans l'esprit de Barthélémy. » (RQ; 128) Dans cette confusion plus ou moins systématique des voix, note Gauvin, « on reconnaît un procédé déjà noté dans les nouvelles de *Parti pris*, mais là où les dérapages et glissements avaient une fonction d'abord subversive, déjouant l'attente du lecteur – lecteur provoqué en outre par une série d'interpellations hargneuses –, ils prennent ici précisément pure valeur de procédé¹⁰¹. » Contrairement au *Cassé*, il y aurait donc

⁹⁸ Alexis Lussier, « *Un rêve québécois* : les temps de l'écriture et du politique », *op. cit.*, p. 25-26.

⁹⁹ Lise Gauvin, *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Éditions du Boréal, 2000, p. 114.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 115.

¹⁰¹ *Ibid.*, « Pis vous aimez-tu ça le livre ? » (RQ; 28), demande le narrateur en un clin d'œil à peine ironique, au terme d'une séquence particulièrement odieuse.

ici la trace d'une construction, davantage le *récit* d'une dépossession plutôt que l'*expression* de celle-ci.

Ainsi le narrateur encadre le récit dans un français très correct, voire recherché, s'autorisant même à commenter et à dévaluer la parole de son personnage. L'hétérogénéité apparente des discours fait ressortir ce narrateur en position de pouvoir, qui insiste sur le décalage, l'écart qui le sépare du protagoniste : « Il baïlla [*sic*], le temps de laisser voir au romancier ses dents jaunies par la nicotine et sa langue bien pendue mais un peu trop chargée à son goût. » (*RQ*; 14) Loin de mener à une aventure plurilingue, prévient Gauvin,

il s'agirait plutôt d'une automutilation puisque le texte, par ses détours et fractures, n'en montre que mieux à quel point le corps de la langue résiste à sa propre profanation. *Un rêve québécois* est l'histoire d'un rêve devenu cauchemar, d'une langue qui se voudrait incantatoire mais qui se retrouve coupée, débitée en petites tranches par un narrateur-prestidigitateur¹⁰².

Cette mutilation recoupe dans la diégèse la mise en morceaux sacrificielle de la Jeanne-D'Arc à laquelle procède Barthélémy dans sa tentative de retrouver le temps originel, sacré, d'avant la Chute, où les mots avaient encore un sens. Ainsi, dans *Un rêve québécois*, la violence déchargée dans la transgression des interdits endiguant les pulsions se déploie dans l'ordre symbolique du sacrifice, prenant pour motif la recherche du sacré.

Dans son mémoire de maîtrise, Caroline Rouleau analyse trois romans de Victor-Lévy Beaulieu en révélant l'importante recherche du sacré qui s'effectue à travers l'abjection et la transgression, une quête de sens et d'absolu qui se profile sous les dehors d'une sexualité malsaine et d'une violence dérangeante. Elle y montre bien comment la dérélition de la langue vécue par le personnage contrecarre précisément cette démarche, alors qu'il s'agit de recentrer l'expérience sur le vécu, l'action, plutôt que sur le langage, qui n'offre plus de liaison possible, qui montre son impuissance à faire venir le rêve québécois. Du centre de sa folie, Barthélémy pressent bien la vacuité de son entreprise : « trop de complicités verbales, trop de jeux de mots et trop de projections d'eux-mêmes dans le passé » (*RQ*; 122) ont interféré, dé-réalisant le langage. Si la seule solution envisagée par Barthélémy est le meurtre, qu'il espère investir d'une vertu purificatoire, il s'aperçoit très tôt que « [l]'acte n'avait plus de sens » (*RQ*; 122), parce qu'il n'y a déjà plus de cohésion, de sens à dégager. « Rien n'allait rester de tout cela » (*RQ*; 132), se répète Barthélémy, enlisé dans la

¹⁰² *Ibid.*, p. 114-115.

répétition des mêmes gestes, envahi par « l'habituelle litanie des monstrueuses images, que le disque usé de la rébellion deux fois centenaire » (*RQ*; 122).

Dans *L'homme et le sacré*, Roger Caillois propose une configuration particulière du sacré, où celui-ci « reçoit les qualifications opposées de pur ou d'impur, de saint et de sacrilège qui définissent avec ses limites propres les frontières mêmes de l'extension du monde religieux¹⁰³. » Le sacré et le profane se retrouvent donc indissociablement liés, puisque sans l'interdit qui limite l'accès au sacré, la violation du tabou glisserait dans la banalité du geste et perdrait toute sa signification¹⁰⁴. L'expérience du sacré provoquerait une double réaction émotionnelle, dont Rudolf Otto traduit le fonctionnement dans son essai *Le sacré*¹⁰⁵. D'une part, il suscite une réaction d'effroi et de terreur (*Mysterium tremendum*), d'autre part il captive et fascine (*Mysterium fascinans*), et de cette logique d'attraction-répulsion découleraient deux pratiques du sacré. Il y a ce que Roger Caillois nomme le « sacré de respect¹⁰⁶ », qui implique le respect des interdits qui limitent l'accès au sacré, et le « sacré de transgression¹⁰⁷ », qui consiste à transgresser ces mêmes interdits afin d'accéder au sacré. Dans *Un rêve québécois*, Barthélémy se livre tout entier à une expérience transgressive du sacré, à l'intérieur de laquelle se déploient le débordement des sens et la licence sexuelle. Cette quête d'absolu qui anime le personnage principal se donne à voir à travers le blasphème, la souillure, à travers toute cette « quochonnerie » qu'Abel Beauchemin se proposait déjà d'écrire dans le roman des origines, *Race de monde*. Or dans *Un rêve québécois*, c'est la femme surtout qui incarne cette double polarité du sacré, c'est-à-dire le pur et l'impur.

Seule femme du roman, la Jeanne-d'Arc jouit d'un statut particulier au sein du groupe de « tchommes » (*RQ*; 116) réunis dans la Cave, statut donné d'emblée par la particule « la » qui accompagne toute mention du personnage. Ce nom convoque, bien sûr, la figure historique de Jeanne d'Arc¹⁰⁸, trahie par les hommes qu'elle avait fait vœu de servir, et dont le triste sort prend aujourd'hui valeur de sacrifice national pour la France – épreuves que son homonyme du roman de Beaulieu traverse également, quoiqu'à une toute autre échelle. La destitution du caractère sacré

¹⁰³ Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1970 [1950], p. 42.

¹⁰⁴ Caroline Rouleau, « Le sacré dans trois romans de Victor-Lévy Beaulieu », mémoire de maîtrise, Département de langue et littérature françaises, Université McGill, 1999, p. 6.

¹⁰⁵ Rudolf Otto, *Le sacré*, Paris, Payot, 1995.

¹⁰⁶ Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, *op. cit.*, p. 71.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 121.

¹⁰⁸ Pour soutenir cette lecture, il faut mentionner la présence, dans l'épigraphe de l'œuvre, d'une phrase attribuée à Jeanne-D'Arc qui se décline comme suit : « Je fais mes plans avec les rêves de mes soldats endormis ». Une autre citation, de Paul Valéry (« Offense-moi pour me donner la force de te tuer »), vient compléter cette épigraphe qui joue sur le registre du sacrifice et du rêve collectif.

de la Jeanne-D'Arc entraîne, comme nous le verrons, de graves conséquences pour le monde du roman. Avant l'événement transgressif qui conduit brutalement à la chute de la communauté, « la cave était un lieu sympathique et amical, un monde fermé au centre duquel ne venaient vivre que des frères. » (*RQ*; 116) La Jeanne-D'Arc trônait au milieu de cette confrérie, posée stratégiquement sous une ampoule, l'unique source de lumière dans les profondeurs souterraines, figure irradiante commandant un profond respect. Force protectrice et unificatrice, elle est, de par sa valeur totémique, interdite aux membres du clan, comme le remarque à juste titre Caroline Rouleau :

Posséder la femme totémique équivaut à profaner la divinité, à transgresser l'interdit fondamental qui préserve le bon fonctionnement du clan. Cependant, parce qu'elle est sacrée et donc nimbée d'interdits, la Jeanne-D'Arc provoque la convoitise, éveille le désir qu'appelle inévitablement sa condition de Déesse-Mère.¹⁰⁹

Puis survient le geste fatal qui précipite la Jeanne-D'Arc dans la déchéance : Baptiste pose sa main sur son « califourchon » (*RQ*; 121), la désacralisant irrémédiablement. Cette profanation, suivant le principe de contagion décrit par Caillois, provoque la souillure de la cave et de ses membres : « Le coupable ne met pas seulement sa propre personne en danger, le trouble qu'il a introduit dans le monde fait tache d'huile autour d'elle, et en gagnant de proche en proche, détraquerait l'ensemble de l'univers [...]»¹¹⁰ ». À partir du moment où Baptiste répond à l'invitation de l'interdit, le monde de la cave se transforme : « tout était bouleversé, changé, poussiéreux, hostile et mauvais. » (*RQ*; 124) L'ampoule vissée au-dessus de la tête de la Jeanne-D'Arc perd de sa luminosité, ne produisant que « l'éclairage trouble de la vieille vingt watts » (*RQ*; 118) qui sera ultimement anéantie, fracassée d'un violent coup de poing « renvers[sant] l'ordre de noirceur de la cave » (*RQ*; 122). Les ombres « rassurantes » (*RQ*; 116) qui dansaient sur le mur deviennent « des ombres qui se coulaient dans l'obscurité et s'approchaient de lui, terriblement menaçantes dans leur discrétion » (*RQ*; 115), installant le décor inquiétant dans lequel Barthélémy errera à tâtons lorsqu'il s'adonnera au rituel sur le corps de la Jeanne-D'Arc.

Même si elle subit le geste profanateur de Baptiste¹¹¹, la femme est jugée coupable de l'avoir provoqué en proférant des paroles jugées blasphématoires, incitant à la transgression : « Hé, t'as

¹⁰⁹ Caroline Rouleau, « Le sacré dans trois romans de Victor-Lévy Beaulieu », *op. cit.*, p. 54-55.

¹¹⁰ Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, *op. cit.*, p. 24.

¹¹¹ Même si Barthélémy va également faire payer à Baptiste son geste profanateur : « Il n'avait pas le choix : il devait fesser, fesser et fesser encore. Le visage de Baptiste n'était plus qu'une boule de chair ensanglantée. Pis : elle constituait un affront, une injure au passé. Si Barthélémy frappait avec autant de fureur, c'était pour se délivrer de ce qui, dans sa mémoire, n'avait jamais été possible. S'il y arrivait, il était certain que même la grosse main rouge bien égarée dans le califourchon de la Jeanne-d'Arc coulerait à pic dans le trou noir de ce qui ne concernait pas sa vie. » (*RQ*; 123)

ben la main rouge, Baptiste ! Ces mots dits par la Jeanne-d'Arc avaient tout changé ; cette voix pleine d'une complicité qui l'atteignait au cœur de son affection, cette voix trouant le silence commettait un sacrilège [...] » (RQ; 118). La faute originelle se situe donc bel et bien dans le langage, dans cette parole féminine qui surgit, brisant le silence régnant dans les lieux, bouleversant l'ordre fragile de la confrérie. Jadis, le monde de la Cave est surtout rythmé par les bruits des hommes qui s'adonnent à leurs activités illicites : « Les sons seuls étaient essentiels – éclats, rires, pets, rots, bruits des lèvres, sonorité des clous, succions, des dentiers soulevés rapidement du bout de la langue, craquement des jambes, musique des vis prises à pleines mains dans les quarts et qu'on laissait tomber par petits paquets. » (RQ; 117) La Jeanne-D'Arc ne contribue pas à la rumeur ambiante et « demeurait immobile et souriante » (RQ; 116), ne s'exprimant qu'au moyen de clins d'œil distribués au hasard. À ce moment, le langage était encore bienfaiteur, liant : « autour de soi et en soi-même, des cordons de paroles apaisantes montaient la garde, obligeaient le mal à tourner en rond, à se fatiguer, à se détruire. Les mots étaient des écrous, les mots composaient des plaques de protection sous le crâne. » (RQ; 117) La Cave était un lieu de paix et de tranquillité, protégé des assauts extérieurs : « La police ne venait jamais dans les caves en ce temps [...] » (RQ; 117) Puis la voix de la Jeanne-D'Arc perce le silence : « Hé là, tu l'ôtes-tu ta sacrée main ou ben si tu veux que je pisse dessus elle ? C'était cette parole qui, en frappant les oreilles, avait défait leur passé pour les projeter dans le monde affreux du présent. » (RQ; 118) Dès lors, « [l]eurs mots quotidiens devinrent un piège », et « la vérité ne pouvait se percevoir que dans un ailleurs du dit » (RQ; 117), les hommes deviennent « incapables d'être dans leur langage. Ils chuintaient, ils parlaient carré, les mots se métamorphosaient en de minuscules blocs rouges ou verts qui tombaient dérisoirement entre leurs jambes. » (RQ; 118) Comme le souligne Caroline Rouleau :

C'est l'éclatement de leur espace intérieur, de leur milieu protégé, duquel découle une représentation hachurée du monde empirique, profane, rendu par le fait même inintelligible. Cette déficience intérieure se répercute inévitablement sur le parler des personnages. Possédant une parole défaillante, schizoïde, les personnages beaulieuviens se retrouvent coupés du monde qu'ils n'arrivent plus à appréhender¹¹².

Il n'y a plus que ces « mots malsains » de la Jeanne-d'Arc qui résonnent dans la tête de Barthélémy, paroles « qui allaient le détruire, le dévorer sans qu'il lui fût possible de s'y opposer autrement que par un plus grand sacrilège, par quelque geste ou injure énorme qui ne réussirait probablement pas à les racheter puisque ce qui était dit allait le demeurer dans sa monotonie répétitive. » (RQ; 119)

¹¹² Caroline Rouleau, « Le sacré dans trois romans de Victor-Lévy Beaulieu », *op. cit.*, p. 4.

L'univers de la Cave se désagrège, projetant les membres du clan déchu « dans le monde affreux du présent » (*RQ*, 149). « L'immobilité rassurante de jadis » (*RQ*, 123) devient temporalité, poussant ainsi Barthélémy à commettre une série d'actes violents dans une quête affolée pour restaurer l'ordre déchu et réintégrer le temps suspendu d'avant la Chute. Il s'évertuera à désactiver le pouvoir des mots, à restituer à l'acte sa primauté : « Les paroles n'allaient plus décider de tout, elles n'allaient être que des manières de prétextes qui précipiteraient l'action, jetteraient le monde dans le tourbillon d'une gratuite violence dont on sortirait méconnaissables, mutilés mais peut-être possibles enfin. » (*RQ*; 120)

Le langage, qui ne parvient plus à maintenir la cohésion, est révoqué, appelant la nécessité du passage à l'action, d'une transfiguration du corps profané de la Jeanne-D'Arc, devenue monstrueuse aux yeux de Barthélémy. À partir du moment où l'inévitable est commis, la femme adorée perd son caractère sacré :

Chair corrompue, corps putréfié et nauséabond, la femme représente maintenant la laideur et l'épouvante qui constituent le monde dans lequel est contraint d'évoluer Barthélémy. Incapable d'assumer cette chute qui lui dévoile la permanence du leurre et de rétablir l'équilibre du monde, Barthélémy, ivre fou, commet une série d'actes violents dirigés contre la Jeanne-D'Arc, sacrifice maintes fois fantasmé de la femme profanée, responsable des maux (et des mots) qui tourmentent son existence¹¹³.

Il importe alors pour Barthélémy de réparer la transgression par un acte transgressif pire encore : « Le château de ses cartes s'écroulait, rien n'allait pouvoir subsister que dans la colère et la haine et le silence. » (*RQ*; 120) Voyant dans l'excès et l'abjection « une ouverture à la sphère dérobée du sacré¹¹⁴ », Barthélémy franchit les limites imposées, alors que la femme devant lui n'est plus déesse, mais devenue démon, corps possédé qu'il s'agit d'exorciser. La Jeanne-D'Arc représente dorénavant tous les péchés du monde et prend l'allure d'un « fabuleux dragon jetant de sa gueule ensanglantée les flammes du péché » (*RQ*; 130), incarnation des forces du mal que Barthélémy doit combattre dans une lutte aux proportions bibliques. Devenue impure, la femme lumineuse et respectée, garante de l'équilibre du monde souterrain, doit être sacrifiée, mutilée et décapitée, ce qui permettrait, croit Barthélémy, de purifier la Cave envahie de forces mauvaises et maléfiques. Autrefois relique immuable, la Jeanne-D'Arc ne cesse de se modifier sous l'œil torve de Barthélémy, sortant de son immobilité pour devenir un corps coulant et insaisissable qui se transforme

¹¹³ Caroline Rouleau, « Le sacré dans trois romans de Victor-Lévy Beaulieu », *op. cit.*, p. 56.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 59.

malicieusement, recouvrant l'aspect d'un dragon apocalyptique ou d'une « bête pourrissante, [dont] tôt ou tard, il faudrait songer à se délivrer entièrement » (*RQ*; 103). Par la cérémonie sacrificielle, Barthélémy désire en fait « jet[er] hors de lui » (*RQ*; 97) cette image *chosifiée* de la femme profanée, car « [c'] est la chose – seulement la chose – écrit Georges Bataille, que le sacrifice veut détruire dans la victime. Le sacrifice détruit les liens de subordination réels d'un objet, il arrache la victime au monde de l'utilité et la rend à celui du caprice inintelligible¹¹⁵ ». Dans l'effort de dégager son acte des contingences extérieures, Barthélémy rêve d'un mouvement créateur qui lui appartienne entièrement : « Il avait voulu que tout vînt de lui, que le meurtre de la Jeanne-D'Arc fût sa chose, sortît entièrement de son cerveau, sans artifice et sans provocation, dans la pureté de sa haine et du milieu même de sa démence. » (*RQ*; 96)

Or, pour se libérer d'abord de l'influence néfaste de la Jeanne-D'Arc, il doit extraire de sa mémoire les souvenirs accablants de la chute du monde qu'elle représente, souvenirs condensés dans « l'instant mille fois répété de la grosse main rouge se posant dans l'entre-jambes » (*RQ*; 123), faire taire ce leitmotiv obsessionnel qui scande son imaginaire malade. « Naguère « si belle, et si pure » (*RQ*; 28), elle est devenue « [cette] fausse femme [...] d'une laideur repoussante » (*RQ*; 76), niée et annihilée doublement dans sa chair :

(Ses yeux, ses pieds, ses tétons, ses fesses pulpeuses, son ventre, cette magnifique rondeur du ventre, avec l'autel dans le creux d'ombre, et protégé par les montagnes de chair que faisaient les cuisses, mais désormais mutilées et brûlées par les cendres fumantes de la pipe vidée sur les genoux.) (*RQ*; 103-104)

Cette « magnifique rondeur du ventre » sera creusée par les assauts de Barthélémy, qui s'en servira, une fois le corps remisé dans un placard, pour y entreposer ses bouteilles de bière vides. L'autel dans le creux d'ombre, qui renvoie au sexe de la femme, redouble le caractère sacré de l'acte qui sera commis. Parce que l'accès au sexe de la femme ne peut s'effectuer qu'au prix d'une violation, Barthélémy pousse la logique de la transgression jusqu'à son point limite, enfonçant son sexe dans le « minou défiguré » (*RQ*; 132) de la Jeanne-D'Arc débitée en morceaux. « [T]errorisé par la perversité de son acte » (*RQ*; 132), jouissant malgré tout du cadavre sauvagement mutilé, il se retire rapidement de la Jeanne-D'Arc pour « s'arracher au mal » (*RQ*; 132), et éviter d'être contaminé par l'énergie diabolique suintant de ce corps dépiécé, décapité.

¹¹⁵ Georges Bataille, *Théorie de la religion*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973, p. 58-59. Cité dans Caroline Rouleau, « Le sacré dans trois romans de Victor-Lévy Beaulieu », *op. cit.*, p. 71.

Barthélémy est obnubilé par ce désir de maîtriser la femme, de posséder la jouissance féminine dont il se sent exclu¹¹⁶ et d'autant plus invitante, selon la logique de l'interdit, qu'elle apparaît sauvage, tribale, liée au démoniaque :

(Sa jouissance était un diable masqué, avec des cornes de bison, des yeux de chevreuil, un groin de porc, des lèvres lippues de Nègre, des habits de peaux, et d'énormes colliers de dents d'ours mal léchés autour du cou. Sa jouissance était un diable qui se contorsionnait au-dessus d'elle en agitant les clochettes de bois sonore qui lui enflaient la tête, la faisaient tomber en enfer. Sa jouissance faisait d'elle un accordéon : son corps s'étirait, s'allongeait sous le corps de l'homme, puis se mettait à tourner sur lui-même. Barthélémy pouvait bien mourir !) (*RQ*; 61)

De la même façon, le sacrifice a pour objet de faire taire la Jeanne-D'Arc, d'anéantir cette parole féminine qui l'assaille – car même lorsqu'elle se refuse à parler, c'est encore par défiance, c'est encore pour lui résister : « (C'est ça, j'vas t'avoir par l'usure, tu peux pas rester toute la nuitte comme ça, figée comme une estatue, à r'garder le plafond. Un m'ment d'né, tu vas prendre les narfes pis là, vlan ! j'te cloue pour tout le temps ton baptême de bec fin.) » (*RQ*; 82) Dominer (ou dompter) cette femme qui lui échappe pour se libérer lui-même du péché : « Il y puiserait toute sa vengeance. Alors il irait beaucoup plus loin que lui-même, dans le pays interdit du massacre. Cela le sanctifierait et ferait de sa Jeanne-D'Arc une femme douce et bonne qui accepterait pour toujours son ordre. » (*RQ*; 80) Toute la valeur du sacrifice réside dans l'observation scrupuleuse des règles du rituel, aussi absurdes soient-elles : « Il fallait respecter un rite même s'il ne pouvait peut-être s'agir, dans l'acte qu'il commettrait bientôt, que d'un simulacre. » (*RQ*; 125) Alors qu'il établit intuitivement le cadre cérémoniel du sacrifice, Barthélémy octroie aux objets et à la mimique une symbolique singulière : la strappe de cuir devient « l'outil du sacrifice » (*RQ*; 97) et les gestes perpétrés doivent se dérouler dans un ordre précis pour que le mystère¹¹⁷ tant de fois répété se solde. Souillé du sang de sa victime, « le visage plein de tics, la langue entre ses dents serrées » (*RQ*; 132), Barthélémy se soumet à des directives qui le dépassent, prolongeant la fracture de son être rongé par le mal à renverser : « Il pleurait, il n'aurait pas voulu commettre cette autre profanation dérisoire, dont l'idée lui venait du centre même de son trouble. » (*RQ*; 132) Barthélémy répand sa laideur dé-réalisante sur le corps féminin, s'acharnant à le démolir pièce par pièce dans l'espoir d'abolir la menace qu'il représente,

¹¹⁶ Une fascination pour Barthélémy, transposée dans une scène de travestissement avec sa compagne, sorte de jeu sexuel où ils intervertissent leurs rôles habituels par le biais de costumes et de mimiques.

¹¹⁷ À plusieurs reprises, Barthélémy compare le rituel à un mystère, qui renvoie au nom donné à certaines pièces de théâtre médiévales : « C'étaient ses organes qui disaient à Barthélémy qu'il était vieux et usé, terriblement écarté et incapable de continuer plus longtemps le mystère. » (*RQ*; 111)

mais sa plongée dans l'abjection le retranche encore davantage dans son esprit malade, écartant toute possibilité d'une réparation réelle, d'un futur apaisé.

Recréation du pays, de la femme aimée, du langage

De fait, Barthélémy apparaît prisonnier d'un présent insatisfaisant, d'une boucle temporelle où il revit sans cesse le même traumatisme, hanté par le geste sacrilège imprimé dans son esprit : « Il se laissait aveugler par la douleur qui lui venait de ce que sa mémoire se figeait sur l'événement absurde : cette image de la Jeanne-D'Arc pissant sur une main qui n'était pas la sienne lui rappelait le mal dans toute son affreuseté. » (*RQ*; 119) Son passé récent ne se présente plus à lui que sous forme de bribes, toutes liées à cet instant fatidique, dont il n'arrive plus à assumer la cohésion. Il tente, par le sacrifice de la Jeanne d'Arc, de rétablir l'ordre mythique de la Cave, de regagner le temps d'avant la faute, temps par lequel l'avenir pourrait advenir. Si l'objectif premier du rite sacrificiel est de réparer la profanation commise par un acte transgressif équivalent, l'autre intention est de libérer Barthélémy du poids de l'aliénation collective : « tuer la Jeanne-D'Arc ne suffisait peut-être pas, la mutiler et l'outrager ne constituaient peut-être pas une fin ni une délivrance souhaitable » (*RQ*; 133). Le rite sacrificiel implique la (re)création d'un monde significatif, alors que ce qui est à contempler dans la destruction, c'est toujours la possibilité d'un ordre neuf. Dans *Le Sacrifice*, Guy Rosolato note qu'« [il] faut insister fortement sur ce qui constitue l'essentiel du scénario sacrificiel, à savoir *les deux temps nécessaires de la mort et de la résurrection*¹¹⁸ ». Le nouveau monde s'érigera sur les vestiges de l'ancien, instauré par l'anéantissement de l'ordre désuet. Or Barthélémy, pris dans l'engrenage du rituel, incertain des gestes à accomplir, entrevoit l'échec de la procédure menée à terme : « Il hésita longtemps avant de scier la tête. Cela, il n'avait peut-être pas le droit de le faire : s'il accomplissait totalement l'acte, tout se briserait sans doute, il n'allait pas se libérer vraiment : la fausseté de sa méthode lui apparaîtrait évidente et il ne pourrait plus rien tenter qui aurait quelque efficacité. » (*RQ*; 131)

Dans l'acharnement de Barthélémy sur le corps de la Jeanne-D'Arc, il y a donc la volonté d'extraire quelque chose du sacrifice, qui soit promesse d'avenir : « Il ne s'arrêta que lorsque la chair du cou, tout à fait coupée, s'ouvrit sur l'os blanc. » (*RQ*; 31) L'extraction de l'os constitue une étape particulièrement importante dans la procédure rituelle :

¹¹⁸ Guy Rosolato, *Le sacrifice*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p. 75. L'auteur souligne.

Il tenait les yeux fixés sur l'os, la tête remplie d'images : chair nue, veines bleues courant à fleur de peau, masse tendre suspendue entre le fauteuil et la table devant la télévision, galon à mesurer oublié quand les doigts avaient touché les poils follets et avaient commencé à caresser lentement l'intérieur des deux membres écartés. Chère chair chère. Barthélémy donna un coup de poing sur l'os. Il se débarrassait rapidement de sa chair et de son sang : bientôt, il serait tout à fait lisse et blanc et Barthélémy pourrait aller dans la chambre. Il sortirait alors de la garde-robe la boîte tapissée de ouate, il y mettrait l'os avant de faire un joli nœud avec du ruban rose. Toutes les fois qu'il tuait la Jeanne-D'Arc, Barthélémy gardait d'elle un os. (C't'a cause du passé, de toute c'qu'on a faite avant d'en arriver là, pis qu'y était bon.) (*RQ*; p. 85-86)

Comme Alexis Lussier le suggère, il ne s'agit pas simplement d'un os, mais bien de quelque chose que le texte lui-même reconnaît comme la figure d'un passé et d'un corps (féminin). L'os blanc serait donc à prendre « comme signifiant et relique funéraire de la Jeanne-D'Arc », relevant « d'une élection symbolique qui participe d'une sorte de resserrement du langage autour de l'évocation du corps féminin¹¹⁹. » Cet os serait aussi l'ultime matériau du rêve, puisque c'est aussi ce par quoi le personnage principal entend reconstruire l'avenir : « Longtemps encore le corps de Barthélémy dérivait dans la chambre noire, vers le pays d'os avec lesquels il allait se refaire une Jeanne-D'Arc selon ses images intérieures. » (*RQ*; 91-92) Acte de (re)création de la femme aimée, le massacre sanglant de sa compagne passe nécessairement par une défiguration première. C'est en découpant la chair superflue pour parvenir à l'os blanc, en dégraissant le langage pour se lancer en quête du signifiant pur, que Barthélémy peut organiser cette naissance nouvelle :

La défiguration jette le trouble, rend les frontières labiles, fait du mélange l'occasion de se jouer des formes du visible et de l'intelligible. Dans ce mouvement sans cesse réinventé, entre destruction et création, est visé le rêve d'un « corps-texte éternellement vivant », apte à (re)construire un corps qui fait défaut à des sujets « exilés dans un monde où les langues épuisées échouent à symboliser le corps vivant¹²⁰ »

C'est à travers la laideur que se déploie cet excès du visible, que l'écriture défigurée fait sienne la blessure dont le texte porte la trace, ouvrant au possible la plaie pour en exposer toute l'horreur. Ce meurtre maintes fois fantasmé devient alors une œuvre artistique, une création minutieusement scénarisée, que Barthélémy ne cesse de rejouer « inlassablement, dans de nouvelles évocations » (*RQ*; 103) issues de son imaginaire malade, véritables représentations théâtrales où il redéfinit constamment son rôle et celui de la victime. La théâtralisation du sacrifice opère de fait un glissement de l'individuel au social, alors que le personnage se croit en pleine représentation sur scène, qu'il se donne « l'impression de jouer devant un public de province qui, lorsque la pièce

¹¹⁹ Alexis Lussier, « *Un rêve québécois* : les temps de l'écriture et du politique », *op. cit.*, p. 29.

¹²⁰ Évelyne Grossman, *La Défiguration. Artaud. Beckett. Michaux*, *op. cit.*, p. 11-12.

atteindrait à la violence, se lèverait en bloc » (*RQ*; 43). Attribuer au meurtre de sa compagne les vertus d'un sacrifice lui permet d'assumer les gestes brutaux qui, « jadis, eussent été collectifs, donc assumés par une multitude chantant autour d'un feu au-dessus duquel la Jeanne-D'Arc honnie, enfilée sur une broche, rôtitait lentement » (*RQ*; 133). Ce n'est que par l'affabulation que Barthélémy peut entendre « les chants rassurants, les homélies sacrées pour les dieux apaisés au cœur de la fête » (*RQ*; 133), se consacrant à ne « plus voir que l'imagerie ancienne, c'est-à-dire les cent mille Joseph-David-Barthélémy Dupuis de son rêve, et qui marchaient vers le futur [...] » (*RQ*; 120), qui lui laissent croire à la portée révolutionnaire de son crime. Or quelque chose cloche, « [le] jeu ne se jouait plus selon les règles même si le décor était maintenant à sa place et que les figurants, s'emmenant en masse, se plaçaient exactement à l'endroit décidé » (*RQ*; 43).

Ainsi le projet demeure sans issue, puisque malgré tous ses efforts pour voir l'aboutissement du rituel, la répétition de l'acte l'enlise dans le présent : « Même le fait de chercher l'égoïne parmi les débris du monde révolu de la cave ne constituait qu'une accélération du présent, qu'un gonflement illusoire de l'histoire. » (*RQ*; 124) Il ne peut s'empêcher de repousser l'inévitable moment de l'éviscération, moment où une fois le sacrifice mené à terme, il faudrait se mettre à l'évidence que l'avenir n'est pas advenu pour autant : « Rien ne pouvait plus arriver désormais, aucune rémission ne devenait possible. » (*RQ*; 119) Même en donnant au sacrifice une portée collective, il échoue à se libérer de l'aliénation commune, pris dans la désarticulation de son propre langage : « Il balbutia des mots sans suite en espérant que ce qu'il disait allait le provoquer, déclencher le geste, obliger l'acte profond de cette première naissance qui rendrait tout enfin possible et même réalisé. Le temps lui poussait dans le dos ; il restait peu d'heures à vivre jusqu'à l'aube. » (*RQ*; 125) Or il n'y a pas que le temps qui joue contre lui ; une menace provenant de l'extérieur – les policiers qui circulent dans Montréal – pourrait l'empêcher de compléter le rite : « Aurait-il le temps d'achever l'œuvre, ou allait-on le surprendre alors qu'il lui remplirait le minou de chiffons imbibés d'essence ? » (*RQ*; 100)

Geneviève Baril suggère que la violence qui s'exerce sur le corps de la Jeanne-D'Arc est aussi la violence reportée sur le fantasme d'une œuvre impossible qu'il s'agit de « mettre en pièces », selon l'impératif de l'échec sans cesse actualisé chez Beaulieu. Suivant cette lecture, Alexis Lussier propose d'établir « un parallèle entre l'écriture d'*Un rêve québécois* et le statut de l'écriture dans *La vraie saga des Beauchemin*, comme si le roman devait être un fragment raté ou démanché du grand

œuvre d'Abel, voué à dire la nuit québécoise et l'échec de son assomption symbolique¹²¹. » La symbolique du corps féminin mis en pièces se transpose sur la figure du roman que le lecteur tient entre ses mains, alors que dans l'univers beaulieusien « [t]ous les romans sont des romans sciés. Inachevés. Inachevables. » (*RM*; 135) Sous cette optique, la femme devient manifestation de la difformité du roman, qui lui-même s'impose comme déchirure et comme obscurité. Comme le suggère Lussier, cette figure nous renvoie alors à une béance que le livre ne saurait lui-même refermer, et qui est autant sa condition que la limite de son écriture : « Loin de n'être qu'un corps, la *femme-livre* est aussi ce que l'énonciation vient fouiller en elle¹²². » C'est ce que dit aussi le meurtre répété de la Jeanne-D'Arc, reporté sur la question de l'écriture, qui échoue pareillement à concrétiser le rêve collectif :

La Jeanne d'Arc n'est jamais *assez morte* au même titre que l'écriture fait de son massacre toujours recommencé, le roman de cette horreur jamais vraiment consommée. Comme si l'écriture elle-même n'était que ce geste, résolument obsessionnel, qui *sevit* à force de s'écrire et qui, conséquemment, pose du lieu de l'écriture la question de l'*illimitation* de l'horreur qu'il s'agirait d'exorciser, ou sinon d'exténuer dans le fait même d'écrire¹²³.

En somme, le roman ne ferait que rabattre sur son propre échec une impasse symbolique dont relève aussi la société québécoise dans sa lutte pour intégrer les couches de l'histoire. L'écriture ne s'offre jamais de résoudre cette impasse : elle tend plutôt à l'étaler au possible, à la déployer dans l'espace du rêve pour en écarteler encore davantage la béance. Elle l'exhibe féroce, à la manière de Barthélémy qui force le lecteur à assister à l'insoutenable éviscération de la Jeanne-D'Arc.

Si l'écriture s'emporte de la sorte sans faire l'économie de l'horreur, elle vise malgré tout à *enchaîner* quelque chose, à réinscrire le signifiant – l'os blanc –, qui fait office de matériau premier, dans un nouvel ordre symbolique, aussi fragile et dérisoire semble-t-il. Déjà, à l'aube du sacrifice, Barthélémy s'enfonçait dans la conviction que son acte allait prendre sens lorsqu'il serait reporté dans le grand contexte : « Car bientôt il allait commencer quelque chose de noble, il ne savait pas quoi encore, mais il était sûr qu'il passerait à l'Histoire. » (*RQ*; 16) Ce fantasme de la langue à mutiler n'a d'autre objectif que de la réinventer, entraînant la parole dans sa propre déroute, qui se traduit sous la forme de la folie ou du cauchemar, par l'expression d'une violence langagière et physique. D'où l'importance de nommer les vestiges de la Jeanne-D'Arc, pour conserver une trace

¹²¹ Alexis Lussier, « *Un rêve québécois : les temps de l'écriture et du politique* », *op. cit.*, p. 31.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*, p. 34.

de l'événement fondateur, et intégrer le nouveau vocabulaire qui permettra d'accueillir la suite du monde :

Il avait vu le film à la télévision, cela était entendu, mais il ne se rappelait pas les noms, il avait été trop préoccupé à nommer ce qui restait de la Jeanne-D'Arc une fois qu'il l'avait débarrassée de ses vêtements. (Tétons, céleri frisé, porte-crottes, cul, fesses, trou, fromage. Vocabulaire à approfondir. Mots à remplir durant les annonces, mots à creuser pour que la mémoire s'en empare et lui construise un passé, c'est-à-dire quelque chose de solide sur quoi il pourrait s'apitoyer [...] » (RQ; 34-35)

C'est la laideur de la langue qui fait événement pour les auteurs étudiés ici. À la manière de Jacques Renaud, pour qui il s'agissait de nommer la ville et sa charge aliénante pour se l'approprier vraiment, toute l'entreprise de Beaulieu tient « au plaisir de dire, de nommer, d'outrager par les mots la condition humaine¹²⁴. » Au fondement de cette esthétique outrancière se trouve donc le parti pris de l'écrivain en faveur d'une littérature qui s'autorise de tous les excès et de toutes les bassesses : « La littérature doit être efficace aussi. Si l'obscénité, si l'abjection, si le mépris répondent à mon propos, pourquoi ne les utiliserais-je pas¹²⁵? » Il ne faut pas craindre de tremper dans la crasse, défend Beaulieu, et d'« appeler le cochon par son nom¹²⁶ », revendiquant volontiers les débordements qui lui sont reprochés dans ses romans : « il faut que la violence et la vulgarité refoulées au fond de moi sortent quelque part. Pour le moment, c'est dans les romans que j'écris que cela se fait¹²⁷. » Écrire, pour Beaulieu, ne sera donc jamais autre chose que de « faire sortir le méchant », d'évoquer la déréliction du monde québécois au moyen d'une langue débauchée et désarticulée, à l'image de l'identité nationale qui ne s'assume pas encore souveraine. Ainsi, la seule façon de réellement posséder la langue, soutient l'écrivain, c'est de lui faire violence : « Notre littérature ne nous appartient pas, et si nous refusons de nous reconnaître en elle, c'est qu'elle ne dit jamais rien de plus que ce que nous sommes. Nous écrivons en une langue que nous ne pouvons mutiler car elle ne dit à peu près rien de notre être collectif¹²⁸. »

* * *

¹²⁴ Victor-Lévy Beaulieu, « La générosité de l'écrivain », *Entre la sainteté et le terrorisme, op. cit.*, p. 180.

¹²⁵ Victor-Lévy Beaulieu, « La tentation de la sainteté », *Entre la sainteté et le terrorisme, op. cit.*, p. 148.

¹²⁶ Victor-Lévy Beaulieu, « Grandeurs et misères du jeune roman québécois », *Entre la sainteté et le terrorisme, op. cit.*, p. 165.

¹²⁷ Victor-Lévy Beaulieu, « La tentation de la sainteté », *Entre la sainteté et le terrorisme, op. cit.*, p. 145.

¹²⁸ Victor-Lévy Beaulieu, « Manifeste pour un nouveau roman », *Entre la sainteté et le terrorisme, op. cit.*, p. 83.

Les écrivains qui font leur entrée sur la scène littéraire durant la Révolution tranquille n'aspirent pas à se définir selon leur capacité d'intégrer et de maîtriser le code transmis par Paris. En se réclamant du « mal écrire », nombre d'écrivains, parmi les plus doués et les plus salués de leur époque, affirment leur présence singulière dans l'espace francophone à travers une écriture libérée des normes du « bon français », qui ne cherche point à embellir ou à mater la parole. Celle-ci se délie alors sans retenue, légitimée dans l'expression d'une colère et d'une violence longuement refoulées, comme s'il fallait parvenir à dire cette laideur dans toute son abjection pour accéder enfin à soi-même. Cette fascination pour la laideur, en passant du personnage à la langue d'écriture, confirme en outre son utilité comme outil pour interroger la problématique identitaire, logée au plus creux du langage commun. C'est la hideur de cette langue qui choque le plus, comme si le lecteur se tenait devant une « chose », une figure repoussante et répulsive plutôt que face à un portrait de lui-même. Obligeant le corps à comparaître sur la scène du récit, Renaud et Beaulieu donnent forme à une expérience pénible, à la limite du supportable.

La laideur imbibe toutes les fibres du roman – personnages, lieux, situations – et les écrivains vont jusqu'à l'intégrer dans la matière même : la langue. Incarnée au sens le plus fort, cette laideur est portée par un désir de révolte mais aussi obsédée par une sorte de honte dont les écrivains tentent de s'extirper en suggérant qu'il s'agit là d'un habit provisoire, d'un mal « nécessaire » ou en sublimant la parole ainsi défigurée au nom d'un combat politique dont la légitimité et la noblesse rachètent en quelque sorte l'indignité littéraire à laquelle ils s'exposent. Le contexte socio-politique de l'époque se prête tout particulièrement à ce type d'expérience, qui induit un corps-à-corps violent avec le lecteur. Celui-ci ressent la laideur comme si elle lui était jetée au visage : jamais l'abjection n'aura été aussi évidente.

Dans *Le Cassé* tout comme dans *Un rêve québécois*, le motif de la défiguration, qu'embrasse tant l'écriture, constamment reportée sur le registre de la coupe, de la mutilation, que les principaux thèmes mis de l'avant dans ces textes, s'affiche comme un geste de réplique face au sentiment d'humiliation vécu par les personnages, dépossédés de tout et livrés à eux-mêmes dans une ville qui exacerbe leur malaise. Dans le fantasme assouvi d'une langue à mutiler s'affirme le désir de ces écrivains de dénoncer une réalité sociale et linguistique perçue comme aliénante, dont il s'agit, pour y trouver enfin sa place, de faire implorer complètement la structure. En résulte un affolement de figures qui disent et qui font *voir*, sous de multiples formes, la cassure, la déchirure, la mise en pièces, reportant sur le corps des personnages la blessure vécue dans la langue. Dans ces textes crispés,

chargés d'une agressivité qui se libère enfin, c'est sur le corps de la femme qu'on s'acharne, symbole de l'être collectif québécois qui encaisse les coups et les injures en attendant l'heure de sa révolution.

Pourtant, même s'il s'agit dans les deux cas de faire éclater une tension trop longtemps refoulée, d'inciter à la révolte, il faut noter la différence fondamentale dans les visées du *Cassé* et d'*Un rêve québécois*. Nous avons interrogé en introduction la destinée de récréation de ces œuvres, entendue comme le versant positif de la défiguration. Dans le roman de Victor-Lévy Beaulieu, Barthélémy se livre tout entier à l'ivresse, au débordement, à la débauche, sans jamais perdre le sens de l'interdit, qui seul permet à l'infraction de conserver sa valeur transgressive. Fort d'une conscience aiguë de la prohibition et du pouvoir que recèle l'entorse à la loi, il viole le code éthique et moral qui régit le monde dont il fait partie, espérant ainsi rendre enfin possible un futur jusqu'alors incertain, assister à la création d'un ordre nouveau, répondant enfin à ses paramètres : « L'avenir – oui l'avenir ne pouvait désormais s'ouvrir qu'une fois l'excès arrivé à son bout. [...] » (*RQ* ; 124). À travers le meurtre maintes fois répété de la Jeanne-D'Arc, auquel il tente, en vain, de prêter une valeur collective pour mieux en assumer l'atrocité et l'obscénité, Barthélémy cherche malgré tout à réparer quelque chose, à réintégrer le monde d'antan, où le langage faisait lien avec son sujet.

À l'inverse, la violence du *Cassé* échappe à toute tentative de rédemption ; elle ne peut être rachetée par la poursuite d'un « rêve » collectif qui sanctifierait ses excès, elle ne débouche sur rien de positif. À la fin du roman, Ti-Jean erre toujours sans but dans les rues de Montréal, mais maintenant qu'il a connu « la volupté de sa rage » (*C* ; 79), il développe « le goût de recommencer à haïr quelqu'un, mais cette fois il attendrait plus longtemps avant d'y planter un tournevis dans le gorgoton... » (*C* ; 79) Devant l'inépuisable expansion de la violence, l'auteur tout comme son personnage semblent prendre conscience de l'impasse : « Ça finira jamais... On est jamais content... » (*C* ; 79) Pour Jacques Renaud, dont les œuvres ultérieures seront rédigées dans un français standard, *Le Cassé* a vraisemblablement rempli son mandat. La tendance des romans joualisants s'essoufflera de fait peu de temps après, comme l'avait en quelque sorte pressenti Jacques Brault : « Le joual ne porte certainement pas en lui notre avenir culturel, et dans le présent, le mieux à faire est de se l'arracher du corps, d'extirper de soi cette gangrène asphyxiante. [...] La révolution (et particulièrement la littéraire), si elle passe par le joual, doit en sortir et nous en sortir au plus tôt¹²⁹. »

¹²⁹ Jacques Brault, « Le joual : moment historique ou "aliénation linguistique", *Le Devoir*, 30 octobre 1965, p. 17.

Au moment où Beaulieu fait paraître *Un rêve québécois*, la littérature québécoise tourne déjà son attention vers ailleurs, au point où il sera reproché à l'écrivain de reprendre à peu près les mêmes procédés que Renaud, mais en les faisant tourner à vide. C'est sans doute ce qui explique pourquoi ce roman n'obtiendra pas la même résonance que *Le Cassé*, reconnu depuis comme un classique, mais aussi comme une sorte d'épiphénomène, lié à un moment de crise. L'œuvre majeure de Renaud paraît à la fin de l'année 1964, quelques semaines seulement avant le lancement du fameux numéro manifeste « Pour une littérature québécoise » de la revue *Parti pris*, qui propose ainsi à la littérature une identité nouvelle qu'elle adoptera aussitôt. À l'inverse, le roman de Beaulieu, également salué comme une œuvre forte et audacieuse par la critique du début des années 1970, laisse les lecteurs face à un bilan consternant : après l'effervescence des dernières années, la libération n'a pas eu lieu encore, et la société québécoise, brutalisée par la Loi des mesures de guerre, se voit toujours assujettie par un pouvoir plus grand.

Ces textes foncièrement négatifs, qui mettent à mal la langue française, la tradition littéraire, la notion même d'œuvre artistique et le lecteur dans le processus, n'ont pas l'humour grinçant du *Libraire* de Gérard Bessette ou le style génial de *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme. Moins facilement récupérables, dans l'immédiat de leur publication du moins, par le discours de célébration de la Révolution tranquille, ces œuvres provocantes et dissidentes ne sont pas celles que la critique attend et espère élire comme emblèmes de la nouvelle littérature québécoise qui se met en place à l'époque. Si *Le Cassé* et *Un rêve québécois* demeurent pour ainsi dire liés à leur contexte de production, perdant une partie de leur sens en dehors de la situation historique qui inspire leur violence, elles permettent à tout le moins de relativiser et de nuancer un récit trop lisse, de faire entendre la voix de ceux qui ne savent pas s'exprimer, souvent écartés du portrait de nous-mêmes que nous désirons présenter au monde.

Au terme du procès que ces textes inconfortables et virulents intentent au « bon » français, jugé inadéquat à traduire la réalité d'ici et incompatible avec l'idée d'une œuvre « vraie » et qui dit la douleur d'un peuple, *Le Cassé* et *Un rêve québécois* prouvent aussi l'efficacité de la laideur comme instrument de dénonciation. Les visions horrifiantes que ces œuvres soutiennent, où l'aliénation des personnages est rendue manifeste non seulement par les torsions infligées à la langue, qui s'exhibe sous son jour le plus cru, mais matérialisée encore par la monstration du corps violenté et dépecé, repoussent les limites de ce que le roman québécois se montrait jusqu'alors prêt à dévoiler. Qui plus est, par leur volonté de provoquer une réflexion sur la langue et sur l'écriture plutôt que d'en

proposer une solution définitive, elles insistent autrement sur le mouvement et la transformation implicites au concept de défiguration, suggérant de fait que la nouvelle littérature québécoise puisse naître de la transgression et de l'exaltation du conflit. Il n'est pas anodin que ce soit justement sur le terrain du conflit linguistique que la laideur se manifeste de la façon la moins acceptable (ou la plus scandaleuse), puisque c'est sa nature même d'exacerber le litige, de prospérer dans les dissensions. De la sorte, *Le Cassé* et *Un rêve québécois* trouveront un prolongement dans une certaine tendance du roman des années 1970, où la laideur, mobilisée au service d'un naturalisme radical au nom duquel il s'agit de tout montrer, devient véritablement une valeur esthétique en vogue.

CHAPITRE 4 – GÉOGRAPHIE DE LA LAIDEUR

Laurent prétend que le cœur de Montréal est en train de pourrir. Il dit cela sans aucune agressivité mais il a raison ; il n'a pas, face à la ville, la tolérance de ceux qui y sont nés. Aujourd'hui, Maryse voit les choses comme lui, comme elles sont : laides – ou en train de le devenir – et violentes. Car la laideur est une forme de violence : entre l'érosion de la ville et le coup de poing infligé à la prostituée Barbara, il n'y a pas tellement de différence, c'est de la même chose qu'il s'agit : incurie et violence urbaine.

– Francine Noël, *Myriam première*

En mai 2016, Patrick Lagacé, chroniqueur à *La Presse*, déclarait Montréal « objectivement moche¹ ». Certes, quand la ville se dégivre au printemps, qu'elle se délivre enfin de sa carapace de glace, elle peut offrir un spectacle des plus réjouissants, admet le journaliste, mais la laideur est « son état naturel ». Il n'est pas le seul à penser ainsi. Un article de 2015 du *Journal de Montréal* titré « Les horreurs de Montréal² » dénombrait les endroits les plus hideux de la ville en interrogeant des experts en urbanisme : l'échangeur Turcot, l'Îlot Voyageur et les alentours de l'aéroport Trudeau figuraient parmi les espaces méritant une mention dans ce palmarès des moins glorieux. La même année, une série de reportages sur la chaîne radio de Radio-Canada sur la laideur urbaine fait réagir : les animateurs s'entretiennent notamment avec Jean-Paul L'Allier, ancien maire de Québec, pour traiter ce phénomène rampant comme un « choix de société³ ».

Pour Lucie K. Morisset, professeure au Département d'études urbaines et touristiques de l'UQAM, si nous sommes plusieurs à trouver Montréal laide⁴, c'est en raison de l'esprit misérabiliste que traîne le Québécois moyen : « Montréal est la seule grande ville du Québec, et ce statut spécial vient heurter notre fond d'idéologie paysanne. On n'ose pas dire que Paris ou New York sont laids à certains égards alors qu'on prend plaisir à dire que Montréal est affreux⁵. » Que cela soit vrai ou non, il faut reconnaître que Montréal ne réussit pas plus à charmer l'œil étranger.

¹ Patrick Lagacé, « Chronique guillerette », *La Presse*, 16 mai 2016.

² Sarah Bélisle, « Les horreurs de Montréal », *Journal de Montréal*, 30 janvier 2015.

³ Jean-Philippe Pleau et Serge Bouchard, « La laideur urbaine (2^e partie) : un choix de société », *C'est fou...*, Radio-Canada.ca, 30 mai 2015.

⁴ Bien que les deux genres soient acceptés lorsqu'il s'agit de qualifier Montréal, nous avons ici choisi d'employer le féminin.

⁵ Sarah Bélisle, « Les horreurs de Montréal », *Journal de Montréal*, 30 janvier 2015.

Dans un ouvrage de 1998 intitulé *Le grain tombé entre les meules*, l'écrivain russe Alexandre Soljenitsyne partage sa première impression de la métropole québécoise :

Ce que j'aperçus en premier fut Montréal et, vue du haut des airs, la ville me parut horrible, impossible d'imaginer plus affreux. Cette rencontre ne promettait rien au cœur. Et les jours suivants, où j'y errai au hasard, confirmèrent cette impression. Le monstrueux pont Jacques-Cartier, de métal vert, tout tremblant de trafic automobile sur ses huit⁶ voies, sous lequel j'aurais dû passer si j'étais arrivé en bateau ; et, tout de suite après, j'aurais vu les fumées sans joie de la brasserie avec son toit où flottent des drapeaux ; et l'alignement des quais industriels et en béton à ce point inhumains que, dans une île du fleuve, les restes d'un vieux bâtiment mi-caserne mi-prison vous réjouissent l'œil comme quelque chose de vivant. Puis, plus au cœur de la ville, la tour noire de la radio canadienne suivie du groupe absurde et serré des gratte-ciel en forme de boîtes plantés au milieu d'immenses espaces urbains. Montréal aspirait à imiter les « mégalopoles » d'Amérique, mais sans en être capable⁷.

Avec son éclectisme architectural, son patrimoine mal célébré, le mauvais goût de certains commerces et sa saleté tristement légendaire, Montréal est une ville qui paraît défier toutes les normes esthétiques. Dinu Bumbaru, directeur des politiques à Héritage Montréal, reconnaît Montréal comme « une ville bum qui n'a certes pas le charme des grandes capitales impériales⁸. » Jean-Claude Marsan, professeur à l'École d'architecture de l'Université de Montréal, propose de comparer Montréal à Liverpool ou Boston plutôt que de lui faire perdre d'emblée le jeu des comparaisons face à Paris, Londres ou New York. Émilie Dubreuil, du *Voilà*, qui considère que la ville s'est *enlaidie* depuis une vingtaine d'années, lui prête des ressemblances avec Détroit, reine déchue de l'industrie automobile, avec ses maisons pourries et ses bâtiments en ruines, « lieu dangereux peuplé de fantômes⁹ ».

Tous les spécialistes interrogés évoquent le « grave problème » de Montréal : son côté inachevé, qui laisse croire que la ville n'a pas les moyens de ses ambitions – ce qui revient à la critique de Soljenitsyne. Alors que de nombreux nouveaux projets sont abandonnés en cours de route (l'autoroute Notre-Dame, Mirabel, l'Îlot Voyageur, etc.), le manque d'entretien des structures existantes contribue à donner à Montréal l'image d'une ville rongée par la corruption et le calcium. Mario Girard, excédé par les nids-de-poule de l'île – dont le nombre s'élève jusqu'à 90 000 chaque année –, devenu l'emblème de Montréal auprès des autres villes québécoises, parle d'une « ville négligée, une ville *botchée*, une ville rapiécée¹⁰ ». Il n'est pas surprenant à cet égard que, cité

⁶ Il y en a cinq, en réalité.

⁷ Alexandre Soljenitsyne, *Le grain tombé entre les meules. Esquisses d'exil. Vol. I*, Paris, Fayard, 1998, p. 241.

⁸ Sarah Bélisle, « Les horreurs de Montréal », *Journal de Montréal*, 30 janvier 2015.

⁹ Émilie Dubreuil, « Le blues de la métropole », *Voilà*, 10 mai 2016.

¹⁰ Mario Girard, « La ville rapiécée », *La Presse +*, 10 mars 2017.

malmenée et mal-aimée, Montréal se soit choisi un symbole inusité en la forme du « vilain sapin » érigé pour la période des Fêtes 2016 dans le Grand Marché de Noël du Quartier des spectacles. Tourné en dérision sur les réseaux sociaux et cloué au pilori par la communauté montréalaise, ce sapin baumier croche et dégarni, prétendument le plus grand du pays, devait rivaliser avec le célèbre sapin du Rockefeller Center à New York¹¹. Satisfait malgré tout du battage médiatique, l'organisme Sapin MTL reconduit l'expérience l'année suivante, alors que le Vilain Sapin a droit à son propre village de Noël¹².

Au-delà de ses mochetés exemplaires – le boulevard Taschereau, estime Michel Pratt, est « probablement la rue la plus laide de toute l'Amérique du Nord¹³ » – la laideur du Grand Montréal ne recouvre pas uniquement son paysage. Elle peut aussi avoir une portée sociale, comme la clôture « Frost » qui longe le Boulevard de l'Acadie et sépare la bien nantie Ville Mont-Royal du quartier populaire de Parc-Extension, où sont logés de nombreux immigrants : « C'est une horreur tant sur le plan esthétique que symbolique », déclare Simon Brault, président de Culture Montréal. Obsédée par le fractionnement, le cloisonnement, la métropole accuse d'énormes fautes de goût à la jonction de ses quartiers. « Ville d'assemblages », selon Luc Noppen, titulaire de la Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain, Montréal ne vit pas toujours bien sa diversité.

Cette diversité, qu'elle soit sociale ou architecturale – la métropole se démarque après tout par sa mosaïque de styles et de formes issues de différentes époques – est riche sur le plan symbolique. Si cette question de la laideur urbaine refait surface dans la presse des dernières années, alors que plusieurs chroniqueurs confessent leur blues de la métropole, elle inspire depuis longtemps le roman québécois, qui lui adresse les mêmes reproches. Les écrivains ont prêté à Montréal les traits d'un organisme vivant, possédant « un vieux cœur usé » (Gérald Godin, *Tango de Montréal*), « en train de pourrir » (Francine Noël, *Myriam première*) ou « à l'agonie » (Gilbert La Rocque, *Après la boue*). La région métropolitaine s'étire comme un corps, avec ses membres forts, ses membres

¹¹ Ce qui en dit long sur l'ambition un peu décalée de Montréal. Le sapin de New York est une épinette de Norvège repérée grâce à une recherche en hélicoptère et « enrichie » de branches provenant d'autres arbres pour lui assurer une densité uniforme. L'arbre est ensuite décoré de 45 000 ampoules DEL et une étoile constituée de 25 000 cristaux Swarovski trône à son sommet. Contre le sapin « maquillé » des New Yorkais, dont le coût d'opération est estimé à environ 100 000 \$, le sapin de Montréal, entièrement naturel et nettement moins cher, a reçu une commandite de Canadian Tire qui s'est assuré de sa visibilité en donnant des ornements à l'image du logo de la marque. Voir Mario Girard, « Le vilain sapin de Montréal », *La Presse*, 4 décembre 2016.

¹² Dans le cadre d'un projet de revitalisation de la rue Prince-Arthur Est, entre le Boulevard St-Laurent et l'avenue Laval, ce village se voulait à l'opposé d'un marché de Noël traditionnel : plutôt que d'y déguster du vin chaud et des pâtisseries, vous pouviez y acheter des fruits et des légumes imparfaits, à l'image du sapin iconique.

¹³ Marie-Ève Maheu, « Taschereau, un boulevard aux multiples visages », webdocumentaire, *Radio-Canada.ca*, lundi 5 mars 2012 [en ligne], <http://blogues.radio-canada.ca/rive-sud/taschereau-80ans-boulevard/>

honteux, qui portent comme autant de cicatrices la trace des conflits qui ont marqué son histoire. Ville composite, alliage d'éléments hétéroclites, Montréal apparaît aussi comme une ville décomposée, prise dans un temps en suspens en raison de son inachèvement, où les projets urbains « mort-nés », laissés à l'abandon, sont tranquillement mangés par l'érosion.

Si la laideur est une forme de violence – parfois littérale, comme on l'a vu au chapitre précédent, alors qu'elle accompagnait les gestes brutaux du Cassé –, elle l'est tout autant comme processus de détérioration, comme usure. Abrasive, la laideur entraîne lentement le sujet vers sa corruption, sa dégradation. Souvent synonyme de vieillesse, elle déforme la surface du corps, décharne la masse musculaire, creuse de rides la peau du visage, raidit et dégarnit la chevelure, s'imposant comme marqueur du temps qui passe. Lorsqu'Élisabeth D'Aulnières fait un retour sur sa vie dans les premières pages de *Kamouraska*, c'est surtout en constatant sa jeunesse révolue par la projection des effets du temps sur son corps : « Et l'âge qui vient sur moi. [...] Mes beaux jours sont comptés pourtant. Le beau massacre à venir. Autour des yeux, les griffes d'oiseaux en tous sens. La taille qui s'empâte¹⁴. » Les traits de vieillesse sont redoutés et jugés disgracieux parce qu'ils situent l'individu dans le temps et ne lui permettent pas d'oublier que son parcours terrestre culminera dans la mort et la décomposition, comme le rappelle Nietzsche dans *Crépuscule des idoles* :

Nous entendons le laid comme un signe et un symptôme de la dégénérescence : ce qui rappelle de près ou de loin la dégénérescence provoque en nous le jugement *laid*. Chaque indice d'épuisement, de lourdeur, de vieillesse, de fatigue, toute espèce de contrainte, telle que la crampe, la paralysie, avant tout l'odeur, la couleur, la forme de la décomposition, serait-ce même dans sa dernière atténuation, sous forme de symbole – tout cela provoque la même réaction, le jugement *laid*¹⁵.

Dans *Fascination de la laideur*, Murielle Gagnebin suggère que « la représentation sensible du temps [apparaît] comme l'expression même du laid », ajoutant : « si le temps constitue la texture précise du laid, réciproquement le laid n'est que le texte du temps. [...] L'usure de l'homme apparaît le corrélat de la voracité du temps, porté à graver son écriture acide et corrosive sur la chair impuissante de la créature¹⁶. » Inscription du temps sur un visage, un corps, la laideur serait donc, avant tout, une *écriture*. Elle se découvre ainsi comme une surface érodée, flétrie, usée, qui raconte une histoire.

¹⁴ Anne Hébert, *Kamouraska*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 9.

¹⁵ Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, traduction d'Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1908, vol. 12, p. 190, cité par Marie-Pierre Krück dans « Esthétique de la pourriture », *Études littéraires*, vol. 47, n°1, p. 151.

¹⁶ Murielle Gagnebin, *Fascination de la laideur. La main et le temps*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978, p. 327.

Inséparable de la vie humaine qui l'anime et la constitue, la ville fonctionne elle-même comme un corps soumis aux affres du temps, dépendant du soin qu'on lui porte. Ses quartiers défavorisés, ses rues mal entretenues, sa saleté, parlent de la relation que ses habitants ont nouée avec lui. Les ruines peuvent être conservées comme vestiges, ou rejetées comme débris. Alors que les restes de l'Acropole ou du Colisée de Rome sont vénérés pour la connexion qu'ils nous permettent d'établir avec des civilisations anciennes, dans les camps de concentration, la pierre noircie des fours crématoires et les murs effrités des chambres à gaz, picorés par les substances chimiques et lacérés par les ongles des détenus, gardent encore la trace de l'horreur qui y sévissait. Ces installations, démolies en partie par les nazis eux-mêmes, qui souhaitaient détruire les preuves de leurs crimes, posent le problème de leur conservation, alors que le travail de mémoire oblige, par l'entretien de ce pan très sombre de l'histoire de l'humanité, que la blessure, gardée vive, ne se referme jamais.

La mémoire, comme le rappelle Pierre Nora, trouve refuge dans des espaces qui cristallisent un état des faits, à la fois éternels et sans cesse actualisés :

Lieux donc, mais lieux mixtes, hybrides et mutants, intimement noués de vie et de mort, de temps et d'éternité ; dans une spirale du collectif et de l'individuel, du prosaïque et du sacré, de l'immuable et du mobile. Des anneaux de Moebius enroulés sur eux-mêmes. Car s'il est vrai que la raison d'être fondamentale d'un lieu de mémoire est d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel pour – l'or est la seule mémoire de l'argent – enfermer le maximum de sens dans le minimum de signes, il est clair, et c'est ce qui les rend passionnants, que les lieux de mémoire ne vivent que de leur aptitude à la métamorphose, dans l'incessant rebondissement de leurs significations et le buissonnement imprévisible de leurs ramifications¹⁷.

La ville regorge de ces lieux décatis, lugubres, où une mémoire désagréable ou douloureuse reste captive, contaminant les individus qui y circulent, leur rappelant qu'ils sont pris dans une histoire qui les précède et les façonne. Pour certains, la ville est laide parce qu'une énergie destructrice lui est prêtée ; vicieuse, mauvaise, elle se resserre encore comme un étau sur ses habitants, se repaît de leurs forces. Le lieu inhospitalier perpétue ce processus d'avalancement, de digestion et de décomposition qui s'engage entre la ville et ses habitants. Dans les œuvres de notre corpus, le relief abîmé de la métropole se superpose à des visions de corps à l'agonie ou livrés à la pourriture, exemplifiant cette comparaison de la ville à un organisme vivant, mais dépérissant. Les cadavres et les spectres abondent dans les romans urbains, tandis que les morts refusent de quitter les vivants,

¹⁷ Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux », *Les Lieux de mémoire. Tome 1 : La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. XXXV.

et que ces derniers s'offrent comme réceptacles d'une mémoire empruntée, dilatée, qui les empêche d'habiter réellement le présent. La laideur de l'environnement, ainsi, affecte la durée, dégrade le temps qui ne soutient plus aucune forme de continuité.

La première partie de ce chapitre sera donc consacrée aux interprétations de la ville monstrueuse, en l'occurrence de Montréal qui, de par son statut de métropole québécoise, porte tout particulièrement ce masque¹⁸. Après un regard sur l'évolution de sa représentation dans le roman québécois, d'Hector Berthelot à Laurent Girouard, nous nous arrêterons plus spécifiquement sur deux œuvres issues de la décennie 1970 et particulièrement fécondes par rapport à cette question : celles de Gilbert La Rocque¹⁹ et de Victor-Lévy Beaulieu. La ville, telle que dépeinte par ces écrivains, n'a plus rien à voir avec les tableaux réalistes que peignaient André Langevin et Gabrielle Roy dans les années 1940 et 1950. Un *excès* de laideur frappe le chronotope urbain. Désormais, la ville est elle-même débordement, elle prolifère un peu partout et gruge le territoire adjacent. Les banlieues naissent et commencent à essaimer dans les représentations littéraires à partir de 1970, avec Jacques Ferron qui situe l'univers de *L'Amélanchier* à Longueuil, ville du « Farouest au beau milieu de la vallée du Saint-Laurent²⁰ ». Relançant l'obsession de la laideur qui sous-tend le roman québécois, le phénomène ne fait que s'amplifier par la suite et la banlieue devient une sorte de métaphore du monde contemporain, tel qu'on l'observe dans *Dée* (2002) de Michael Delisle et *Le ciel de Bay City* (2008) de Catherine Mavrikakis. Protubérance périurbaine au charme déficient, la banlieue, dont la dimension historique demeure largement réduite et dénigrée dans l'imaginaire collectif, investit en l'exacerbant ce rapport au temps observé dans les romans typiquement urbains. La progression fulgurante de la banlieue, qui abolit l'opposition séculaire entre ville et campagne, instaure une durée problématique, posthistorique en quelque sorte. L'étalement urbain qui caractérise le paysage québécois depuis l'après-guerre matérialise la tension créée par le développement accéléré du Québec durant cette période, qui

¹⁸ Même si Macklin, dans *Poussière sur la ville*, est aussi dépeinte comme une ville qui étouffe ses habitants, elle n'a pas le même statut de métropole que Montréal, et sa représentation obéit à de tout autres critères. Il s'agit davantage d'une petite localité, où tout le monde se connaît, s'épie, bavasse, qu'une ville de grande envergure où les aspirations individuelles sont englouties par la masse.

¹⁹ Gilbert La Rocque (1943-1984) est peut-être le moins connu des écrivains rencontrés dans cette thèse. Souvent présenté comme un homme ayant exercé divers métiers (ferblantier, ouvrier, commis) avant de se consacrer à l'écriture, il est l'auteur de six romans et d'une pièce de théâtre. Il gravite parmi le groupe formé autour des Éditions du Jour par Jacques Hébert, et occupe en outre des fonctions éditoriales au sein des Éditions de l'Aurore. Son œuvre interrompue par une mort précoce, a été davantage saluée par ses confrères écrivains (notamment par Victor-Lévy Beaulieu) que par l'institution, qui tarde à lui tailler une place dans les anthologies littéraires.

²⁰ Jacques Ferron, *L'Amélanchier*, Montréal, Éditions du jour, 1972, p. 20.

découvre « [u]n monde dépourvu de profondeur historique, typique de la modernité tardive²¹. » Chaque fois, dans la ville comme dans la banlieue, l'espace se mesure par une sorte de déficit temporel. La ville était jadis réputée hideuse aux yeux des tenants du terroir, qui la voyaient comme un refus du passé au nom d'une modernité aveuglante ; la banlieue, elle, est réputée hideuse aux yeux des modernes qui lui reprochent justement de n'avoir aucun passé.

Montréal dans le roman québécois

Il s'agit d'une vision immensément clichée : Montréal – et par extension toute ville – est monstrueuse dans la littérature du XIX^e siècle au Québec. Cette équation a été posée et légitimée par l'idéologie du terroir, qui a diabolisé la ville et chanté les louanges de la campagne, mais cet imaginaire se complexifie et se nuance au fil des ans. Dans le roman d'ici, Montréal figure comme un lieu de tensions qui fait valoir les hiérarchies locales, les particularismes sociaux qui distinguent citadins et campagnards. Presque toujours, le pouls accéléré de la vie qui s'y déroule, les travers du monde moderne et les offres sulfureuses d'une ville macérant dans le vice jettent les innocents sur une voie de perdition. Dans l'ensemble des représentations, la laideur recouvre une métropole largement montrée comme hostile, qui n'apparaît pas avant le milieu du XX^e siècle en tant qu'espace tangible, qu'il est possible d'habiter.

Auparavant, par exemple dans *Les Mystères de Montréal* d'Hector Berthelot, le relief de la métropole se profile sous la mention des nombreuses rues qui la composent, alors que les déambulations désordonnées des personnages sont consignées scrupuleusement par le narrateur²². À travers son portrait caricatural de la société montréalaise de la fin du XIX^e siècle, Berthelot fait découvrir la géographie urbaine en fonction des classes qui la peuplent : le comte de Bouctouche possède une « maison des plus aristocratiques sur la rue Saint-Denis, près du Carré Saint-Louis²³ », tandis que les personnages d'origine modeste circulent sur les rues populaires Sanguinet et Ontario. La ville se décline surtout à travers le prisme de situations macabres ou rocambolesques qui tissent

²¹ Michel Biron, « L'intérêt romanesque de la banlieue chez Michael Delisle », *Études littéraires*, Vol. 45, numéro 2, été 2014, p. 41.

²² À ce sujet, Gilles Marcotte mentionne : « Mais la réalité urbaine est évoquée chez Berthelot comme elle ne l'est dans aucun autre roman canadien de l'époque, par ses vices, par ses cabarets et ses lieux de divertissement, par l'appareil policier et judiciaire (on s'offre des séjours plus ou moins longs à l'« Hôtel Payette », c'est-à-dire la prison municipale), par l'usage surabondant qu'on y fait de l'alcool. Et surtout, enfin, par les noms de ses rues, que les personnages ne cessent de parcourir. » (Hector Berthelot, *Les mystères de Montréal par M. Ladébauche. Roman de mœurs*, éd. établie par Micheline Cambron, Montréal, Nota Bene, 2013 [1898], p. 12)

²³ *Ibid.*, p. 93.

le roman. Meurtres, vols, tentatives de suicide et bagarres constituent le tissu d'interactions des personnages, péripéties livrées dans une langue des plus colorées, et contribuent à donner de Montréal l'image d'une ville de perdition. Le roman du terroir poursuit cette campagne de dénigrement de la ville, dont la laideur et l'inhumanité sont présumées incontournables.

Avec *Jean Rivard le défricheur* (1874), Antoine Gérin-Lajoie expose, parallèlement à l'entreprise coloniale de son héros, les déboires du meilleur ami de celui-ci, Gustave Charmenil, qui termine ses études de droit dans la cité. Par une série de lettres adressées à son compagnon, le futur avocat raconte toutes les calamités liées à sa condition de citadin et à son choix d'exercer une profession libérale, soit la difficulté à trouver du travail, les remords devant le luxe infatué de la ville, les troubles physiques occasionnés par le stress urbain : « Les soucis, les inquiétudes ont affaibli mon estomac ; ma digestion ne se fait plus qu'avec peine. Je souffre déjà de cette maladie si commune parmi les gens de ma classe, la dyspepsie²⁴. » Son existence offre le parfait contrepoint de celle de Jean Rivard, se présente en quelque sorte comme son envers désastreux, sanctionnant surtout le pouvoir de la ville à corrompre les gens et à provoquer leur malheur en les détournant de la nature. La diatribe contre la ville est sans appel, alors que l'apprenti clerc admet d'emblée être le plus malchanceux des deux : « Va, sois sûr d'une chose : il y a dans la classe agricole, avec toute sa frugalité, sa simplicité, ses privations apparentes, mille fois plus de bonheur et je pourrais dire de véritable aisance, que chez la grande majorité des habitants de nos cités, avec leur faste emprunté et leur vie de mensonge²⁵. »

Même son de cloche du côté des romanciers du début du XX^e siècle, alors que se multiplient les histoires de campagnards déménageant en ville pour ne s'en trouver que plus misérables. C'est le cas du journaliste Paul Mirot dans *Le Débutant* (1914) d'Arsène Bessette, qui parcourt à la recherche d'histoires les rues étourdissantes de la métropole, espace « rempli de mystères et de dangers²⁶ ». Ville bruyante et bourdonnante, Montréal se résume à son « tapage incessant » causé par « le bruit agaçant des tramways, le cliquetis de chaînes et de moyeux de lourds camions²⁷ » et fait regretter au héros « une existence faite de calme et de joie saine, les pieds dans la verdure, le front levé vers le ciel bleu²⁸ ». Dans cette ville aux tentations multiples, où se pavanent les « Vénus

²⁴ Antoine Gérin-Lajoie, *Jean Rivard le défricheur* suivi de *Jean Rivard, économiste*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993 [1874], p. 94.

²⁵ *Ibid.*, p. 93.

²⁶ Arsène Bessette, *Le Débutant*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Textes et Documents Littéraires », 1977 [1914], p. 57.

²⁷ *Ibid.*, p. 175.

²⁸ *Ibid.*, p. 40.

du trottoir²⁹ », il découvre avec dépit que le secret d'un bon reporter réside dans sa « précieuse expérience des bas-fonds de la société³⁰ », lui laissant donc peu d'espoir de mener une vie honorable.

La ville regorge également « [de] contagions malsaines, [de] dépravations précoces³¹ » dans *L'Appel de la terre* (1919), de Damase Potvin, où Paul Duval quitte son emploi d'instituteur à Tadoussac pour emménager à Montréal, où se trouve la femme qu'il aime. Il regrette amèrement sa décision : « Le soir, au retour, la ville était laide ; quand il rentrait dans sa chambre, la nostalgie lui étreignait le cœur plus brutalement encore...³² » Tout comme Bessette, Potvin dépeint la métropole comme une ville du vice :

Il y a à Montréal, comme dans toutes les grandes villes, dans les quartiers ouvriers, des maisons où il se passe des choses étranges. Le soir, aux heures où tout commence à se tranquilliser dans le reste de la ville, il sort de ces maisons des bruits d'enfer en même temps que de leurs fenêtres s'échappent des relents écoeurants d'alcool. Là, des groupes de sans-travail, de sans-famille et de sans-patrie vont s'étourdir. Il s'y passe d'effroyables bacchanales ; on y boit d'incroyables quantités d'alcool frelaté ; on blasphème entre deux hoquets ; on éructe des mots orduriers. Ce sont des lieux maudits...³³

Dans une sorte de référence inversée à la scène finale du *Père Goriot*³⁴ où Rastignac contemple la capitale française à partir des hauteurs du cimetière Père-Lachaise et lance son ambitieux cri³⁵, Paul Duval se surprend à gravir le Mont Royal, où il observe, non en conquérant mais en vagabond désespéré, la cité étalée devant lui : « Il se trouva bientôt au sommet de cette merveille aimée des Montréalais. Le banc où il s'affala, fourbu et fatigué, le vit en proie à la plus noire mélancolie. Il s'effraya à l'aspect de cette monstrueuse ville à ses pieds³⁶. »

²⁹ *Ibid.*, p. 49.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Damase Potvin, *L'Appel de la terre. Roman de mœurs canadiennes*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection « Littérature québécoise » (édition de référence : Québec, Imprimerie de l'Événement, 1919), p. 199.

³² *Ibid.*, p. 198.

³³ *Ibid.*, p. 199-200.

³⁴ David Décarie souligne par ailleurs la récurrence de ce trope dans les romans urbains mettant en scène les classes populaires. Voir David Décarie, « L'évolution du roman urbain (1934-1945) : Du roman bourgeois au roman du peuple », *Voix et Images*, volume 41, n° 2, hiver 2016, p. 32.

³⁵ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966 [1835], p. 254. Pour Rastignac, il s'agit d'un défi qu'il porte à la Société, dont il désire la conquête, convoitant ce « [...] Paris tortueusement couché le long des deux rives de la Seine où commençaient à briller les lumières. Ses yeux s'attachaient presque avidement entre la colonne de la place Vendôme et le dôme des Invalides, là où vivait ce beau monde dans lequel il avait voulu pénétrer. Il lança sur cette ruche bourdonnante un regard qui semblait par avance pomper le miel, et dit ces mots grandioses : « A nous deux maintenant ! »

³⁶ Damase Potvin, *L'Appel de la terre, Roman de mœurs canadiennes*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection « Littérature québécoise » (édition de référence : Québec, Imprimerie de l'Événement, 1919), p. 184.

Dans *Trente Arpents* (1938) de Ringuet, Euchariste se voit évincé peu à peu de sa propre terre par son aîné Étienne, tandis que les « villes lointaines³⁷ » lui ravissent deux de ses enfants. Éphrem, le fils favori, part faire fortune aux États-Unis, succombant au « mirage [qui] a fasciné tant et tant de fils de paysans³⁸ », et Lucinda, jeune femme aux mœurs plus relâchées, quitte son village pour travailler dans une filature de Montréal, mais aboutit finalement dans une maison close. Alors qu'il se rend à White Falls, en Nouvelle-Angleterre, où Éphrem s'est établi, le cultivateur fait une brève escale dans la métropole québécoise. En sortant de la gare, il émerge « dans la cohue de la ville », rapidement désorienté par cet environnement agressif : « Les tramways passaient, fulgurants et rageurs, se frayant un chemin à coup de gong brutal ; les autos empuantissaient de leur haleine la nuit violentée par le clignotement des affiches³⁹. » Selon Antoine Sirois, « Ringuet, qui dépeint de façon quasi clinique la transition du Québec de l'ère agraire à l'ère industrielle, maintient, avec plus de nuances cependant, les aspects symboliques fastes et néfastes des espaces en conflit⁴⁰. » Outre le bruit assourdissant et les odeurs nauséabondes de la ville, c'est l'indifférence des citadins, refusant d'aider le paysan déboussolé, et la domination de l'anglais qui prouvent la corruption des grandes cités : « Un rare passant, arrêté, le regarda avec défiance et continua son chemin sans un mot. Un second lui marmotta une parole brutale qu'il ne comprit pas. Un troisième apparemment plus complaisant l'écouta puis lui demanda : "*Do you speak english ?*"⁴¹ ». Quelques traits récurrents associés à la description de la ville, soit sa saleté et son air empesté – « l'haleine lourde de la ville ; un relent épais de pétrole brûlé⁴² » – rendent très éprouvant l'exil des campagnards dans une Montréal qui ne s'apprivoise pas aisément, qu'aucun personnage ne réussit à « habiter⁴³ »

³⁷ Ringuet, *Trente Arpents*, *op. cit.*, p. 368.

³⁸ *Ibid.*, p. 524.

³⁹ *Ibid.*, p. 417.

⁴⁰ Antoine Sirois, « Mère dévorante ou mère bienveillante ? Montréal dans le roman québécois (1864-1990) », dans *Religiologiques. Sciences humaines et religion*, n°7 (printemps 1993) « Littérature et sacré, II », p. 8-9. En ligne : <http://www.religiologiques.uqam.ca/>

⁴¹ *Ibid.*, p. 418. La même chose arrive à Euchariste lorsqu'il se rend dans une bourgade radicalement transformée par l'industrie forestière : « Et sur toute la ville s'appesantissait comme une malédiction une buée lourde et rance, piquante au nez, vomitive. » (*Ibid.*, p. 324) À travers ce portrait pessimiste de l'urbanisation des campagnes, Ringuet note que son personnage se serait cru pour peu dans une capitale, à Québec ou à Montréal.

⁴² *Ibid.*, p. 429.

⁴³ C'est ce que souligne également Marie-Astrid Charlier : « L'espace diégétique est en effet limité, borné aux frontières de la ville où à son immédiate périphérie ; on n'en sort que très peu, on y flâne guère et les personnages l'habitent essentiellement de deux façons : soit ils sont repliés dans leur intérieur, tantôt cachés, tantôt occupés à tuer le temps, soit ils courent au-devant des aventures sans que les lieux traversés ou les points de départ et d'arrivée soient véritablement nécessaires, ou tout au moins significatifs. » Voir Marie-Astrid Charlier, « Mystères de papier mâché. Montréal selon Hector Berthelot », *Médias 19* [en ligne], Québec, mis à jour le 17/11/2013. <http://medias19.org/index.php?id=13381>.

réellement. Ici, la ville est prise comme un « tout », comme une entité purement néfaste, tandis que dans le roman urbain, les avis sont partagés selon l'origine des personnages, s'ils sont nés dans la ville où y sont arrivés plus tard. Surtout la ville elle-même apparaît davantage partagée alors que les questions de délimitations, de zonages, de quartiers deviennent de plus en plus importantes.

Dans l'immédiat après-guerre et avec l'accroissement de la population urbaine, la ville envahit plus nettement le roman : l'imaginaire de la vie québécoise s'est déplacé de façon décisive dans la cité, qui ne se laisse plus résumer de façon aussi manichéenne que jadis. Alors que journaliers et ouvriers deviennent des personnages romanesques importants, des visions de la ville plus nuancées, plus contrastées aussi, s'imposent. La ville, source de conflits et de désespoir pour certains, découvre pour d'autres des occasions de promotion sociale – nous l'avons brièvement évoqué au chapitre 1, avec *Bonheur d'occasion. La Bagarre* (1958) de Gérard Bessette poursuit, dans la veine réaliste, l'examen d'un espace urbain organisé en classes sociales, où le transfert d'une à l'autre est une opération périlleuse, presque toujours vouée à l'échec. À son aise dans un monde de tramways sales et de tavernes que fréquente une « clientèle de clochards et de noctambules⁴⁴ », Jules Lebeuf, étudiant en lettres et balayeur à temps partiel, rêve d'exprimer dans un roman toute la complexité culturelle de Montréal. En tant que Canadien français, il ne jouit pas des mêmes privilèges que les étudiants anglophones plus fortunés, et peine à conjuguer le travail et les études, à trouver le temps pour son projet de « [f]aire vivre Montréal, lui donner une âme en quelque sorte⁴⁵ » par l'écriture. Au final, il renonce à ses ambitions littéraires et accède à un poste de *foreman* qui lui offre une mince opportunité d'avancement social, la seule possible dans son cas. Tout autre est la perspective de Kenneth Weston, un Américain, ami de Lebeuf, qui rédige une thèse sur les Canadiens français, et consigne ses impressions sur la métropole dans un cahier de notes. Si Montréal lui apparaît « *typical, picturesque* » au départ, il avoue ne rien garder de cette image initiale :

Il y avait beaucoup d'églises à Montréal, catholiques pour la plupart. Les tramways étaient lents. Les gens s'y entassaient farouchement, avec de fréquentes engueulades ; ils semblaient manquer d'esprit civique. La circulation dans le centre était impossible. Mais la ville était assez propre, plus propre que les villes américaines, quoique moins que celles d'Angleterre... [...] Les vieux quartiers, près du fleuve, autour de la place d'Armes et du marché Bonsecours, possédaient un certain charme. La montagne, évidemment, donnait un cachet spécial à la ville. Et puis – le plus important sans doute – le mélange d'Anglais et de Français ; et l'entêtement incompréhensible des Anglais à ne pas vouloir parler français. L'influence du clergé

⁴⁴ Gérard Bessette, *La Bagarre*, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre, 1958, p. 97.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 39.

catholique ?... Mal définie. Considérable, évidemment, mais il y avait une résistance plus ou moins sourde⁴⁶.

Répetons-le, Montréal ne ressort jamais victorieuse de l'exercice comparatif avec d'autres villes, même si « un certain charme », lié à son patrimoine historique, à son double héritage français et anglais, lui est concédé. En outre, les deux hommes commentent abondamment le clivage des deux solitudes, constatation qui figure déjà comme un cliché dans l'esprit de l'étudiant-balayeur, qui se reproche de céder aux conclusions faciles dans l'œuvre en chantier : « Pourquoi pas un recensement de la population montréalaise ? Ce serait tout aussi intelligent ! À l'ouest, les Anglais ; à l'est, les Canadiens. Entre les deux, une coulée israélite...⁴⁷ » Or même si Lebeuf fraie dans les mêmes cabarets que Weston, que ce soit *La Bougrine* où l'on exploite le folklore canadien pour attirer les touristes ou une quelconque « buvette de la plus basse catégorie⁴⁸ » où se rassemblent des buveurs abrutis, son manque de mobilité (quitter Montréal n'est pas une option) ramène à la problématique du *nous* versus *eux*, où les Canadiens français sont condamnés en quelque sorte aux endroits sales et peu recommandables, à accepter comme leur la laideur ambiante.

N'empêche, Montréal n'est pas spontanément laide aux yeux de l'étranger. Jean Basile dans *La Jument des Mongols* (1964) dresse un portrait tout à fait remarquable de Montréal, non seulement parce qu'il l'aborde d'un point de vue migrant – Jean Basile Bezroudnoff est né à Paris de parents russes – mais parce que l'image offerte d'une ville un peu amochée, attachante malgré tout, résonne encore fortement aujourd'hui : « j'aime bien le spectacle des rues défoncées, les trous de boue, les empilements de briques, les carcasses d'acier des futures bâtisses qui grimpent, les grues et les pelles excavatrices, si on me laissait faire, j'enjambrerais tout cela d'un pied hardi⁴⁹ ». Basile fait évoluer quatre personnages – Jérémie, Judith, Jonathan et Armande – jeunes trentenaires obsédés par l'idée de vieillir dans une Montréal qui, aux dires de Jean Éthier-Blais, est en partie responsable de leurs angoisses : « Il y a, dans ce livre, une tristesse atroce, qui provient de Montréal, qui est le cinquième personnage de *La jument des Mongols*⁵⁰. » Basile fait voir que « Montréal, ce n'est décidément ni Florence ses madones blondes, ni Venise sa lagune ses canaux, ni Babylone ses jardins suspendus et Sémiramis, ni même Carthage ses ruines [...]⁵¹ », mais que sa particularité repose (encore une

⁴⁶ Gérard Bessette, *La Bagarre*, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre, 1958, p. 54-55.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 139.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 85.

⁴⁹ Jean Basile, *La Jument des Mongols*, Paris, Grasset, 1966 [1964], p. 170.

⁵⁰ Jean Éthier-Blais, « *La Jument des Mongols* de Jean Basile », *Le Devoir*, 28 novembre 1964, p. 15.

⁵¹ Jean Basile, *La Jument des Mongols*, *op. cit.*, p. 14.

fois) sur le boulevard Saint-Laurent, ligne de force de l'espace métropolitain. Il s'agit d'une sorte d'*a priori* sur Montréal, un poncif légué aux personnages par leur mentor Victor, que le narrateur finit par intégrer pour lui-même bien que, de son propre aveu, il demeure des zones de la ville où il ne s'aventure pas :

Victor disait : « Sans la Main, mes enfants, je crois bien que je détesterais Montréal. » À l'époque nous ignorions tout d'elle sans trop vouloir l'avouer, aussi bien nous hochions de la tête d'un air vaguement entendu mais pas plus que nous ne connaissions la topographie de ces lieux qui n'ont plus de secrets pour nous aujourd'hui, nous ne connaissions rien de la vie. Or je récite comme au catéchisme en ânonnant et en fermant les yeux : "la Main-coupe-la-ville-en-deux-délimitant-ainsi-l'est-de-l'ouest-etc...". En d'autres termes et sans qu'il faille y voir un quelconque procès social les quartiers populeux des maisons bourgeoises à pignon, après tout ça m'est bien égal, la Main du quai Victoria où elle naît avant de se perdre quelque part dans le nord, cette banlieue où je ne suis jamais monté parce que c'est trop loin et trop triste, remplie de ménagères hongroises torchant leurs hongrois marmots [...] ⁵².

La Main est une sorte de paradis pour Victor, le maître à penser, alors que l'idée même de laideur urbaine est déplacée : le nerf central de la ville est magnifié, échappe à cette misère qui touche les bords, les espaces limitrophes. Métropole bigarrée, où le beau et le laid, le luxe et la pauvreté se côtoient, où le mélange de styles est à la fois grotesque et somptueux⁵³, Montréal est explorée sous une lunette réaliste dans la littérature des années 1960, alors que s'y découvrent surtout les divisions qui stratifient l'espace social et géographique.

Montréal est encore le foyer d'oppositions de nature similaire dans *La grosse femme d'à côté est enceinte* (1978) de Michel Tremblay, alors que la laideur campe toujours du côté de la rue, des quartiers pauvres. La résistance à la ville s'incarne à travers la grand-mère Victoire, représentante d'une génération nostalgique de la campagne : « Ça fait quarante-cinq ans que chus prisonnière d'la grande ville pis j'me sus jamais habituée⁵⁴ ! » Alors que Victoire reste cloisonnée dans la maison surpeuplée qui abrite l'ensemble de sa famille, ses petits-enfants s'amuse dans le parc Lafontaine sans constater la « laideur [...] difficile à supporter⁵⁵ » de son lac artificiel et de sa fontaine « crevassée, fendue, au bord de n'être plus utilisable⁵⁶ ». Thérèse, Richard et Philippe, « première

⁵² *Ibid.*, p. 11.

⁵³ Jérémie se range encore à l'avis de son mentor : « Pourtant Victor a bien raison ; Montréal est une ville laide avec ses rues mal pavées continuellement en réparation, ses petites maisons, les escaliers de fer, ses enseignes lumineuses, ses vitrines, ses angles droits, les pots de fleurs accrochés aux réverbères, ses fenêtres à guillotine, ses toits peints, ses hôtels de luxe et même ses habitants. Victor disait : "Si nous avions moindrement le sens de la logique, nous habiterions un hôtel minable en plein centre de la ville ou bien nous ficherions le camp aussi loin que possible de ces rues salement petites bourgeoises" ». (*Ibid.* p. 43)

⁵⁴ Michel Tremblay, *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Leméac, 1986 [1978], p. 238.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 327.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 213.

vraie génération de la ville⁵⁷ », n'ont jamais rien connu d'autre que cette nature dérisoire et ne regrettent pas comme leur grand-mère le développement qu'a connu la ville au cours du XX^e siècle : « Tu comprends, le parc Lafontaine dans le temps, c'tait pas comme aujourd'hui. C'tait ben plus beau. En 1906, les rues étaient pas encore en asphalte, y'avait quasiment pas de chars à Montréal ! [...] Tu te serais pensé en pleine campagne, c'est pas mêlant ⁵⁸! » La transformation de Montréal et la réduction graduelle de ses espaces verts fait s'exclamer Victoire : « Montréal! Ville damnée! Ville perdue! Ville! ⁵⁹ »

La communauté mise à l'honneur dans les romans de Tremblay regroupe des gens issus du « petit peuple », formant un chœur de laissés pour compte dont l'expérience montréalaise est soumise aux contraintes morales imposées par la société et ses institutions⁶⁰. Stigmatisés en raison de leurs origines sociales ou de leurs choix de vie, les personnages ont intégré au plus profond d'eux-mêmes les frontières implicites de la ville :

Jamais personne du groupe n'allait plus loin que chez Eaton. À l'ouest de ce grand magasin c'était le grand inconnu : l'anglais, l'argent, Simpson's, Ogilvy's, la rue Peel, la rue Guy, jusqu'après Atwater, là où l'on recommençait à se sentir chez soi à cause du quartier Saint-Henri, tout proche, et de l'odeur du port. Mais jamais personne n'allait jusqu'à Saint-Henri et jamais personne n'allait jusqu'au Plateau Mont-Royal. On se rencontrait à mi-chemin, dans les allées d'Eaton, et on fraternisait au-dessus d'un sundae au chocolat ou d'un ice cream soda. Les femmes de Saint-Henri parlaient fièrement de la place Georges-Étienne-Cartier et celles du Plateau Mont-Royal du boulevard Saint-Joseph⁶¹.

Les résidents des arrondissements du Plateau Mont-Royal et de Saint-Henri se ressemblent et se retrouvent au centre-ville, zone tampon où les francophones ne font que transiter, le temps d'une collation savourée dans ce temple du commerce de détail, symbole fort du pouvoir anglais. Le plus souvent cantonnés dans leurs quartiers respectifs, ces habitants ne trouvent naturellement rien d'autre à faire dans cet environnement étranger que de chanter les louanges des lieux qui leur sont familiers. De part et d'autre de la rue Saint-Laurent, barrière psychologique entre l'est et l'ouest de la ville, les limites fixées par la culture dominante s'imposent. Plus encore, « [t]ranscendant l'opposition historique entre francophones et anglophones, la *Main* devient le symbole de la

⁵⁷ *Ibid.*, p. 327.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 237.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 272.

⁶⁰ Le balcon de la grosse femme devient ainsi un lieu de regroupement pour toutes les femmes enceintes du quartier, un espace à l'abri des jugements et des pressions d'une société qui incite celles qui sont sur le point d'accoucher à dissimuler leur ventre rebondi et à demeurer cloîtrées à la maison.

⁶¹ Michel Tremblay, *La grosse femme d'à côté est enceinte*, *op. cit.*, p. 25.

marginalité vécue, consentie et assumée⁶² », explique Alain-Michel Rocheleau, dans un article intitulé « Visages montréalais de la marginalité dans l'œuvre de Michel Tremblay ». En effet, dans l'ensemble des *Chroniques du Plateau Mont-Royal* (1978-1997), l'écrivain dévoile un espace interlope, où les marginaux trouvent refuge dans « les rues de Montréal, [...] corsetées de néon et presque vides, à l'heure où les commerces licites fermaient et où ceux, bars, tavernes, clubs de nuit, blind pigs qui flirtaient avec le défendu, le pas propre, le pas respectable, ouvraient leurs portes [...]»⁶³. Tremblay fait de la *Main* une terre d'accueil pour les parias de la société montréalaise, un ghetto constitué des marginaux et des marginalisés, soûlons, drogués, guidounes, travestis et homosexuels.

Ce dernier exemple révèle, en outre, que la ville est rarement prise comme un tout par les écrivains : « Montréal est un quartier, une rue, un intérieur : elle n'existe que par sa division, voire sa fragmentation⁶⁴ », suggère Michel Biron dans un article intitulé « Laideurs de Montréal ». Certains romanciers se sont attachés plus spécifiquement à la description d'un espace en particulier : le faubourg Saint-Henri (Gabrielle Roy) ; le plateau Mont-Royal (Michel Tremblay), Montréal-Nord (Victor-Lévy Beaulieu) ; le Mile End et le quartier juif (Mordecai Richler), pour n'en citer que quelques-uns. La raison de cette fragmentation est à chercher dans la dualité caractéristique de Montréal, à la base même de l'esprit de la ville : « ville bilingue, bi-culturelle, coupée en deux parties qui se font dos, Montréal échappe tant au rêve unitaire des cités anciennes qu'à l'égalitarisme démocratique de la ville moderne. Montréal ville excessivement hétérogène, "ville bâtarde"⁶⁵ ».

Alain Médam, dans *Montréal Interdite*, parle d'une ville « patchwork⁶⁶ », caractérisée par son désordre, son important brassage ethnique. Ville polyglotte, Montréal possède un corps mutilé, qui vit douloureusement sa langue : « Montréal, c'est d'abord un corps parlant – et parlant plusieurs langues à la fois. S'il est un symbole fort de la littérature montréalaise, n'est-ce pas finalement le "joual", sorte de monstre linguistique dont les écrivains d'ici se sont emparés pour inventer leur "nouveau roman", leur "nouveau théâtre", leur "nouvelle poésie"⁶⁷ ? » Ainsi le joual, célébré ou

⁶² Alain-Michel Rocheleau, « Visages montréalais de la marginalité québécoise dans l'œuvre de Michel Tremblay », *Montréal et Vancouver : parcours urbains dans la littérature et le cinéma*, n° 48, octobre 1995, p. 44.

⁶³ Michel Tremblay, *Le Premier Quartier de la lune*, Montréal, Leméac, 1972, p. 15.

⁶⁴ Michel Biron, « Laideurs de Montréal », *art. cit.*, p. 91.

⁶⁵ Francine Noël, « La scène se passe à Montréal, de nos jours », dans *Lire Montréal*, Actes du colloque tenu le 21 octobre 1988 à l'Université de Montréal, Département d'études françaises, 1989, p. 120.

⁶⁶ Alain Médam, *Montréal interdite. deuxième édition revue*, Montréal, Liber, 2004 [1978], p. 36.

⁶⁷ Michel Biron, « Laideurs de Montréal », *art. cit.*, p. 92.

décrié, « constitue le plus visible et le plus lisible des lieux de mémoire d'une ville informe, hybride, indéfinissable⁶⁸ », et permet à ces œuvres d'atteindre rapidement un genre de consécration : « Entre le lecteur et les définitions admises de la littérature, la langue s'interpose et devient plus qu'une médiation : une référence. Elle n'est plus un simple instrument au service de l'écriture : elle se fait chose, elle prend corps⁶⁹. »

Avant de montrer ou de décrire Montréal, donc, « le romancier la rend audible, lui prête voix⁷⁰. » Selon Biron, le texte montréalais se reconnaît à la liberté avec laquelle il inscrit les discours urbains. Outre la question du jocal, qui divise les locuteurs de langue française et connaît une fortune assez brève dans la littérature québécoise, c'est la ville tout entière qui révèle un important clivage linguistique, même si la fracture historique entre francophones et anglophones tend à prendre un nouveau visage à travers le temps. Dans *Villes en traduction. Calcutta, Trieste, Barcelone et Montréal*, Sherry Simon remarque que le boulevard Saint-Laurent, ligne de démarcation séculaire de la ville, ne marque plus à coup sûr, comme jadis, la séparation des identités. Dans cet ouvrage, Simon explore les « espaces tiers de Montréal – les espaces qui perturbent et altèrent la dualité traditionnelle de la ville⁷¹ » et montre bien comment Montréal, ville en constante évolution, révisé sa conscience d'elle-même et réécrit ses mythes. De la même façon, le roman urbain se tourne au gré de son évolution vers d'autres signes, d'autres voix, et développe un vocabulaire tout entier dédié à la culture et à l'onomastique de la métropole. Monique LaRue et Jean-François Chassay y voient le signe majeur par lequel se caractérise le roman montréalais contemporain : « De manière très accentuée le roman montréalais cite, nomme, désigne, comme si un rattrapage était nécessaire⁷². »

Concernant ce rapport particulier de la cité et de la langue, Marie-Andrée Beaudet fait valoir, dans un article intitulé « Langage et urbanité dans la littérature québécoise », que l'expérience concrète de la ville par les écrivains compte parmi les « changements de conjoncture sociale [qui] ont provoqué la redéfinition des termes du débat linguistico-littéraire ». Elle revient notamment à la fameuse querelle des régionalistes et des exotiques en posant que l'antagonisme

⁶⁸ Jean-François Chassay et Monique LaRue, « Espace urbain et espace littéraire », dans *La Petite Revue de philosophie*, vol. 11, n°1, automne 1989, p. 93.

⁶⁹ Michel Biron, « Laideurs de Montréal », *Québec français*, Été 1993, n°90, p. 92.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 92.

⁷¹ Sherry Simon, *Villes en traduction. Calcutta, Trieste, Barcelone et Montréal*, trad. par Pierrot Lambert, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2013, p. 191.

⁷² Jean-François Chassay et Monique LaRue, « Espace urbain et espace littéraire », *op. cit.*, p. 93.

mis en jeu sur la question linguistique se pose aussi en termes spatiaux⁷³. Autrement dit, les conflits qui jalonnent l'évolution de la langue littéraire au Québec produisent des visions différentes de la ville, modifient l'expérience urbaine en regard des perceptions qui la saisissent :

Autant le Montréal de Nelligan et des premiers exotiques est une ville bourgeoise qui favorise l'ouverture sur le monde, autant le Montréal des écrivains réunis autour de la revue *Parti pris* est une ville prolétaire, marquée de tous les signes de la fermeture et de l'aliénation. Dans un cas, Montréal parle la langue des privilégiés de la culture, dans l'autre, elle parle la langue de la « dépossession du monde » [...] ⁷⁴

Au cœur des années 1960, nous l'avons vu, les débats aigus sur la question du joul se cristallisent dans des romans où des citoyens entrent dans une contestation plus virulente – voire idéologique chez *Parti pris* – de la ville aliénante. La ville monstrueuse, bien plus que simple décor, s'offre souvent comme un personnage à part entière, comme une entité destructrice responsable du malheur et de la dérouté des hommes. Dans le chapitre précédent, la laideur de la ville venait du fait que Montréal était représentée comme une ville qui parle mal, qui « râle » en permanence et émet des sons infernaux ; c'est « [un] braillage de bébés », « [un] meuglement de criards de totos. » (*LC* ; 78) N'empêche, Ti-Jean s'y sent à l'aise, parce que « [s]on élément, c'est la bagarre, une ville hostile, la violence » (*LC* ; 27) et que Montréal suinte par tous ses pores un remugle agressif : « L'air sent la violence à plein nez. Le gaz carbonique et le mensonge. » (*LC* ; 78) Montréal, « ville alitée », « île meurtrie » (*LC* ; 77), souffre de sa propre violence, à l'image du Cassé, risquant toujours de succomber à son surmoi destructeur. Ville bipolaire, qui se découvre à la fois bourreau et victime, Montréal est « une île torturée, assommée, hideuse dans sa poliomyélite. » (*LC* ; 77)

Laurent Girouard, un autre auteur de *Parti pris*, fait paraître *La Ville inhumaine* en 1964, roman dans lequel il retrace le lamentable échec d'Émile Drolet dans sa tentative d'écrire un roman, intitulé *La Ville*. « Roman informe, bizarre, pseudo-récit inclassable qui tient à la fois de l'autobiographie, du journal intime, du poème et de la nouvelle réaliste, sans être à proprement parler l'un ou l'autre [...] ⁷⁵ », comme le signale Lise Gauvin, *La Ville inhumaine* se veut une remise en question du roman de son époque. Drolet propose à son éditeur de centrer la publicité de l'œuvre

⁷³ Comme le fait remarquer Beaudet : « Aux mots d'ordre de Camille Roy et de la Société du parler français au Canada qui plaidaient pour la constitution d'une littérature nationale définie comme essentiellement rurale et catholique et valorisant l'emploi d'une langue populaire, les exotiques opposent la théorie de l'Art pour l'Art qui, autant en France qu'au Québec, du moins en poésie, renvoie à une expérience de la ville et de la modernité. » Marie-Andrée Beaudet, « Langage et urbanité », *Tangence*, n°48, Septembre 1995, p. 59.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁷⁵ Lise Gauvin, « Les romans de *Parti pris* ou le difficile accès à la parole », *Voix et images du pays, op. cit.*, p. 92.

à venir (qui ne verra finalement pas le jour) « sur le côté unique et sans suite de tels récits. "Un roman qui n'en est pas un. Un roman qui ne peut être écrit qu'une fois. L'auteur d'un unique roman avoue ne pouvoir rien écrire d'autre." Tu vois ça d'ici. Un succès fulgurant⁷⁶. » Alors que Girouard parle lui-même de son livre comme d'un "document aberrant", le texte fait voir une tension entre l'idée du document⁷⁷ – dont la définition renvoie à un écrit qui sert de preuve ou de renseignement, présumé véridique et crédible – et l'épithète « aberrant », qui annule précisément la fonction attendue du document. L'incohérence et la confusion – voire le mensonge – qui conçoivent au final l'unité de ce roman à la forme non fixée, font écho à la vision de Montréal présentée, vision moins virulente peut-être que celle du *Cassé*, néanmoins empreinte de dureté. Cette « ville oppressante⁷⁸ », toujours « morne et pluvieuse⁷⁹ », apparaît surtout à travers le portrait des injustices sociales qui la composent, alors qu'elle est jugée responsable de l'indolence et du mal-être collectifs : « La rue Saint-Laurent tendait son paroxysme de paresse et d'anxiété dans un bruit de ferraille caoutchoutée⁸⁰. » Dans *La Ville inhumaine*, la ville paralyse les aspirations de ceux qui cherchent à élever leur voix, entraînant le sujet dans la confusion et l'empêchant de partager son histoire sous une forme intelligible et continue. Broyé dans la masse humaine, celui-ci s'enlise dans un récit qui n'a plus dès lors ni centre ni direction, dérouté par un flux de souvenirs et par la contraction du temps. C'est précisément cet aspect de la ville, vue comme un étau étouffant les individus, qui sera développé dans les romans de Gilbert La Rocque.

De métropole à nécropole : Montréal, ville des morts chez Gilbert La Rocque

La méfiance envers le roman traditionnel est plus forte que jamais dans les années 1970 alors que la littérature québécoise subit les poussées agressives de l'avant-garde. Tout se passe comme si le récit bien composé, bien écrit, réaliste, n'avait plus droit de cité à côté des esthétiques singulières qui émergent. Contrairement à Victor-Lévy Beaulieu, qui croit encore à la venue du Livre, seule possibilité de rédemption pour sortir de l'enfer québécois, Gilbert La Rocque décrit avec violence un monde nauséeux où la mort et la pourriture sont reines. À ce titre, les auteurs

⁷⁶ Laurent Girouard, *La ville inhumaine*, Montréal, Éditions Parti pris, 1964, p. 133.

⁷⁷ Rappelons également que *Le Cassé* avait aussi été désigné par la critique comme un « document sociologique ». Le désir de ces écrivains, Renaud et Girouard, de peindre la réalité sous son aspect le plus brut, renverrait donc à l'idée d'une peinture sociale, de laquelle la fiction serait en quelque sorte écartée, reléguée au second plan.

⁷⁸ Laurent Girouard, *La ville inhumaine, op. cit.*, p. 11.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 44.

d'*Histoire de la littérature québécoise* soulignent que La Rocque « s'inscrit ainsi dans la filiation du *Cassé* de Jacques Renaud, mais la vulgarité du propos contraste avec le maniérisme de la phrase et la sophistication de la construction narrative⁸¹. » La phrase haletante et interminable de l'écrivain, gonflée de nombreuses incises, multiplie les effets de langage pour produire une narration très cérébrale, mais tournée tout entière sur les sensations. La forme est réfléchie, intellectualisée, mais le sujet est constamment ramené au corps, au concret. La trame de ces œuvres glisse dans une lente coulée vers l'irréel, envahie en quelque sorte par les souvenirs et les fantasmes des personnages. Gilbert La Rocque fournit lui-même la meilleure métaphore de son écriture dans cet extrait du *Nombri*⁸² :

il n'avait cessé de vivre un étrange rêve, léthargie brumeuse balisée çà et là de quelques trouées lumineuses dont il ne restait plus rien que des souvenirs morts, oui rien que des couleurs, des odeurs, des visages, des voix et des lieux qui ne sont plus parce que le temps les a marqués, tout se décomposait derrière lui, il se dissolvait dans la décomposition continue du temps où sa vie filait, sans vraiment saisir l'évidence immédiate de cette fuite, cette combustion, cet anéantissement de ce qu'il était ou de ce qu'il n'était déjà plus, rien ne paraissait tout à fait réel au-dedans de lui, [...] (*N*; 57)

Ces « trouées lumineuses » ne sont en définitive que de rares moments privilégiés de l'enfance, qui, extraits de leur durée, ne forment plus que des « souvenirs morts » ou de vagues réminiscences, s'intercalant dans un présent désespéré et offrant aux différents narrateurs un refuge momentané au cœur de cette « léthargie brumeuse », du cauchemar de l'existence. Car le temps, associé à la décomposition, dégrade les souvenirs et pousse les personnages vers la folie. De fait, l'acte de création chez La Rocque culmine dans la putréfaction, alors que la vieillesse et la décrépitude des corps constituent des thèmes récurrents dans son œuvre. Dès *Le Nombri* apparaît l'obsession de l'écrivain pour la mort, jamais noble ni sacrée, purement saisie dans sa dimension corporelle : c'est « la désertion du corps » qui se vide de sa substance dans un écoulement écoeurant, c'est « l'oxydation des tissus, la pourriture, bouillie atroce du cercueil » (*N*; 15). Le corps en soi est présenté comme un organisme dégoûtant, en attente de son pourrissement⁸³ ou qui se dessèche,

⁸¹ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, op. cit., p. 508.

⁸² Gilbert La Rocque, *Le Nombri*, Montréal, Éditions du Jour, 1970. Désormais, tous les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par le sigle *N*; suivi du numéro de la page.

⁸³ L'écrivain donne souvent à voir le spectacle du corps qui lâche, comme l'agonie du grand-père de Gabrielle dans *Après la boue* : « [...] elle transportait la cuvette de tôle émaillée remplie chaque fois d'une substance pituite qui bougeait clapotait et c'était d'ailleurs de ça que le grand-père était mort ô dignité de la mort ! crever laidement dégoûtant hideux et rouge se crachant le dedans du corps mourir dégoûtant comme ça c'était impudique c'était immoral non c'était trop humiliant ce n'est pas acceptable !... » (Gilbert La Rocque, *Après la boue*, Montréal, Éditions du Jour, 1972, p. 58. Désormais, tous les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par le sigle *AB*; suivi du numéro de la page.)

dévoré lentement par la maladie : « la jeune femme d'à côté est morte hier de son cancer des os finie rongée, son cancer l'avait toute sucée de l'intérieur, ne restait plus qu'une écorce flasque, dans les oreillers son visage était comme une pomme pourrie [...] » (*AB* ; 145). Le contact intime avec autrui n'est pas plus réjouissant : « bizarre qu'ils appellent ça faire l'amour, on dirait plutôt un attentat sadique, jardin des supplices, Nazis ligotant face à face un vivant et un cadavre, lèvres à lèvres baisez-le ! et têter les babines bleuâtres de cette dépouille glacée, viande faisandée à vos lèvres vous avez envie de dégobiller sur cette pourriture... oui le fameux coït ! » (*AB* ; 28)

Le monde urbain, associé à l'âpreté et à l'inhumanité de la vie moderne, est à l'origine du symbolisme négatif dans les romans de Gilbert La Rocque, peuplés d'êtres ayant abdiqué toute volonté, devenus des « viandes humaines » marchant en rangs comprimés dans le centre-ville pour être ensuite avalés par les tours à bureaux. La ville-machine est étouffante, souvent accablée par une chaleur insoutenable : « on crevait comme des rats, le ciel était en feu, asphalte surchauffé puant, poison flottant dans la ville... », raconte Gabrielle dans *Après la boue*. Montréal y est décrite comme une « monstrueuse Babylone », une « nécropole » ou une « Venise-sur-Enfer » avec ses coulées d'asphalte brûlant, comme dans l'incipit du roman *Les Masques* :

C'était août, la ville fondait quasiment dans l'enfer de ce soleil flamboyant nu au beau milieu du bleu assassin du ciel en délire, et la rue Saint-Denis c'était comme si elle avait fluviatement coulé, asphalte liquéfié entre les trottoirs, rivière noire de poix bouillante dévalant engloutir dans le fin sud de l'île les insignifiantes amerloquaines pacotillardes du Vieux Montréal, c'était si vous voulez une sorte de Venise-sur-Enfer avec gondoles et tout et tout, nautoniers à faces molles dégoulinantes de sueur avec le coude à la portière des fumantes Ford, Dodge, Impala, tout ce qu'on peut imaginer, les clinquantes bébelles chromées qui puaien et boucanaient tandis que les tôles et les vitres fessées de plein fouet par la chaude lumière qui tombait du ciel vibraient et miroitaient terrible⁸⁴...

La ville, pour La Rocque, est un habitat trop densément peuplé, découpé en rues immondes et en bâtiments décatiés sur lesquels se dépose un suif mêlé de la pollution des voitures et des exhalaisons humaines. Le plus grand drame des personnages réside au final dans l'éveil de leur conscience, alors que ceux-ci décident brutalement de ne plus jouer le jeu de la vie moderne, refusent d'être des visages anonymes dans la ville, de revivre la même épreuve jour après jour. Avec plus ou moins de succès, ils tâchent de se soustraire au corps de la ville, perdant progressivement le combat contre le monstre tentaculaire, qui siphonne leurs forces vitales et les pousse dans la spirale d'un temps accélérant leur chute. Nous allons aborder la figure de la ville dans trois œuvres de La Rocque, soit

⁸⁴ Gilbert La Rocque, *Les Masques*, éd. critique par Julie Leblanc, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1998 [1980], p. 52.

Le Nombriil (1970), *Après la boue* (1972), *Serge d'entre les morts* (1976)⁸⁵, en analysant la manière par laquelle celle-ci participe de l'effondrement du sujet moderne dans un monde aux repères temporels brouillés, problématique livrée dans une écriture agressive prompte à décontenancer le lecteur.

Le Nombriil (1970)

Le récit s'ouvre sur le souvenir de la mort du père de Jérôme, survenue un 24 novembre, jour de première neige, alors que le garçon n'avait que quinze ans. La blancheur, dans le rappel de cet événement et comme métaphore du néant, remplit tout le roman, contrastant avec les nombreuses images de pourriture qui abondent dans ses pages. Jérôme, comme d'autres narrateurs de La Rocque, porte en lui le « parasite de la mort qui lui dévore et déchire toutes ses pensées » (*N*; 54-55), et se voit contraint d'évoluer dans un monde ravagé, parmi « les ruines de Montréal la ville morte » (*N*; 141) Comme le fait remarquer Donald Smith, dans cet univers « [t]out sainte la finalité : l'asphalte picoré par l'érosion du temps ; le ciel noir, livide, lourd, suppurant ; les nuages gris ; le soleil aveuglant, le vent fort et "aigre", la poussière, la rouille, la crasse, les couleurs délavées. Tout est délabré, crevassé, "lépreux" ; tout s'écaille, se fendille, s'égratigne et se dégrade⁸⁶. » Dans ce décor apocalyptique, le narrateur sillonne les mêmes rues chaque jour, au milieu des « immeubles hargneux du quartier des affaires » (*N*; 21) et des « vieilles bâtisses » (*N*; 21) du Vieux-Montréal, tenues dans un état déplorable : « fenêtres crasseuses, vitrines ici et là, pierres oxydées ternies, enduites pas regardables, [...] quels monuments ! boutiques sordides, devantures défraîchies dégradées gondolées » (*N*; 23) Le quartier le plus ancien de Montréal, celui qui abrite le plus fortement la mémoire de sa fondation, n'est plus qu'un regroupement de vestiges dégénérés, avec « ses coins honteux dont on ne parle pas trop, ses rues pas du tout historiques, maisons qui ne tiennent plus que par la crasse, façades délabrées qui s'en vont par morceaux, tanières des rapiats, des mercantils [*sic*] de toutes les races, entrepôts et bureaux infects [...] » (*N*; 23). Une décrépitude si familière que le narrateur finit par ne plus la voir directement, tant elle s'est imprimée dans son esprit : « façades ternes encore et toujours, rien à y faire, Jérôme ne les regarde plus, il les porte dans sa tête » (*N*; 22). Surtout, la laideur de la ville est accentuée par la transpiration nauséabonde

⁸⁵ Gilbert La Rocque, *Serge d'entre les morts*, Montréal, VLB éditeur, 1976. Désormais, tous les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par le sigle *SEM* ; suivi du numéro de la page. Même si les trois premières œuvres de La Rocque sont généralement comprises comme une trilogie, nous avons choisi de traiter de *Serge d'entre les morts* plutôt que de *Corridors* (1971), en privilégiant le roman qui montrait le plus de cohérence par rapport à notre sujet.

⁸⁶ Donald Smith, *L'écriture du rêve*, Montréal, Québec / Amérique, 1985, p. 20.

des citoyens, par le grouillement infect des corps qui l'habitent, alors que les êtres humains sont tenus responsables de la puanteur de la ville :

[...] je le sais que l'eau de pluie c'est la sueur des jours, l'évaporation lente de tous ces corps, la sueur douceâtre qui vous lèche les narines, à vomir, nappe de sueur qui stagne sur la ville, la pollution de l'air, pourquoi accuser seulement les automobiles et les usines ? c'est pourtant clair que chacun pourrit ses quelques pieds cubes d'air par jour ! on se donne la main pour tout empester, on sue vomit touse crache éjacule, remplit les cabinets à ras bords, ça se lâche dans les égouts, puis dans le fleuve, égouts à pleine capacité dans l'eau de notre beau fleuve, et des tuyaux d'un diamètre ! ne fournissent pas à charrier l'ordure, pipe-lines à crottes ! des tonnes et des tonnes de purée fétide, ça se dépose gluant partout, voir les piliers des ponts ! la coque des bateaux ! limon verdâtre de matières organiques qui se décomposent, alors il y a les mouches, les vers, et les poissons étouffent dans les déjections, meurent et viennent flotter ventre en l'air, ventres blancs comme les bras de Jacob, ventres que la fermentation viscérale gonfle, tend comme peaux de tambours, ventres dans la blancheur peu à peu s'irise, se nacre, il faut les avoir vus, les ventres des barbottes empoisonnées ! et ça navigue vogue avec des parfums sur les bords du grand fleuve, se colle sur les rives, et revoici les vers et les mouches, les énormes mouches vertes à corsets d'acier, fourbi, le cycle... (N ; 68-69)

C'est contre l'idée de ce cycle vie-mort-pourriture que Jérôme s'insurge, cherchant à rompre ce conditionnement du citadin qui s'enfonce dans le ventre de la ville sans réaliser que celle-ci recrache sur lui ses propres déjections. Observant la file des travailleurs qui se confondent avec le décor délétère, « petits employés de bureaux eux aussi, ternes, figures amorphes, blafardes, marchent en silence ces termites ces fourmis humaines, bah !... » (N ; 24), le narrateur se met à craindre qu'« à la longue cette vie de routine va l'incruster dans l'ignoble mosaïque des visages hypnotisés par la ressemblance des jours et de leurs gestes et de leurs pensées » (N ; 32). Or un matin, sans préméditer son geste ni en saisir tout de suite la portée, Jérôme lance un coup de poing en direction de son patron et se voit immédiatement congédié. Cette « liberté accidentelle et provisoire » (N ; 49) n'est que brièvement grisante, et bientôt il réalise qu'il a quitté « cette rassurante pérennité des choses » et vit désormais en marge de cette « confortable routine où nous nous engluons désespérément, c'est comme un voile opaque jeté sur cette hideuse tête de mort que le temps lève devant nous [...] » (N ; 32).

Le jeune homme se proclame « solitaire replié sur mon nombril sur ma vie sur ma mort, ma mort que je cultive maniaque un vrai maniaque mon obsession à moi [...] » (N ; 105). Cette obsession tire son origine de la lente agonie de son père, à laquelle il assiste adolescent : « son cancer le dégustait lentement et restait sur son horrible appétit et le digérait longuement, alors il n'en finissait plus de mourir, tellement qu'on avait fini par moins y croire, [...] » (N ; 8). À la faveur de la maladie, la mort plante ses griffes dans le corps et le retire lentement au domaine de la vie, au

point où les frontières entre les deux se chevauchent, muant le familier en étranger, peignant dans la crispation finale du corps un tableau dur à décrypter :

[...] il ne se réveillera pas, vient juste de mourir, mais bien mort, cela se sent, comme un inconnu maintenant, étranger jaune mort, chose plutôt laide raidie de travers dans la pâleur des draps défaites, corps désormais anonyme, déjà vieux de la mort de tout le monde, qui ne ressemble plus à personne de connu ni à rien de vraiment humain, matière plutôt molle gélatineuse à l'intérieur cet épouvantable corps-matière qui ne dit plus rien de commun avec ce qui avait vécu, il ne comprend pas encore trop bien que c'est cela, la mort, le retour à l'indifférencié, la décomposition de la terrible chair déserte, l'arrachement parfait... (N ; 11)

Incapable d'oublier la vision du cadavre de son père, « cette chose atroce abandonnée là, ce résidu d'homme cambré dans la blancheur des draps » (N ; 195), Jérôme guette avidement la mort qui tourne autour de sa mère : « as-tu vu les cernes violets qu'elle a autour des yeux ? moi ça fait des semaines, ça fait des mois que je l'observe, que je guette le mal qui lui grimpe dans le visage... tu as remarqué ? je gagerais que c'est un cancer ou quelque chose du genre qui la ronge, ça lui a sucé tout le dedans⁸⁷ ». C'est que la mort, dans toute l'œuvre de La Rocque, rend les visages anonymes, provoquant ce « retour à l'indifférencié » du corps déserté de sa vie intérieure, qui ne se présente plus que comme amas de chairs appelées à disparaître.

Le spectacle de la mort, s'il déconcerte a priori le narrateur lorsqu'il concerne son père, devient finalement une expérience sensorielle recherchée, presque jouissive, pour Jérôme, cultivée à la vue d'une carcasse animale putréfiée : « un rat crevé avec les intestins tout sortis entre les pattes de derrière et il prit le rat par la queue et il l'éleva le tint tout contre son visage pourquoi ? » (N ; 28) Comme si le secret de la mort se logeait quelque part dans les viscères mises à nu, l'examen attentif du rongeur lui donne l'occasion de confronter ces sentiments mêlés : « cette angoisse cette euphorie oui cette ivresse à la fois plaisir et nausée qui montait en lui » (N ; 33). Car l'abjection, rappelle Julia Kristeva, n'inspire pas que des réactions passionnelles de rejet ; elle peut aussi exercer un certain magnétisme, à mi-chemin entre curiosité malsaine et plaisir de la transgression :

Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors pensable. C'est là, tout près mais inassimilable. Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Écœuré,

⁸⁷ Les premiers signes de la mort se repèrent précisément dans la dégradation du corps, qui s'amenuise et se racornit comme pour faciliter son passage vers un autre état : « [...] elle n'a plus de seins, ses robes lui flottent sur le corps, n'a plus que les dents dans la face, et tu as vu ses bras ? ses bras de momie avec de la peau ratatinée qui pend aux coudes, puis son teint jaune et terreux, tu as dû remarquer son teint de morte ? et sa toux, ça regarde mal, tu peux me croire, sa toux grasse, elle crache épais dans ses mouchoirs, mais depuis quelque temps il me semble que sa toux a changé, c'est devenu sec, rien qu'à l'entendre on sent que quelque chose lui grignote lentement les poumons, hein ? que son mal lui arrache le dedans de la poitrine, c'est bien visible qu'elle est malade, qu'elle n'en réchappera pas, elle est en train de sécher debout... » (N ; 53-54)

il rejette. Un absolu le protège de l'opprobre, il en est fier, il y tient. Mais en même temps, quand même, cet élan, ce spasme, ce saut, est attiré vers un ailleurs aussi tentant que condamné. Inlassablement, comme un boomerang indomptable, un pôle d'appel et de répulsion met celui qui en est habité littéralement hors de lui⁸⁸.

Cette dynamique fascination – répulsion au cœur de l'expérience de l'abject, explorée ici en creux dans le premier roman de La Rocque, prend valeur de fil d'Ariane dans toute son œuvre. Les personnages cèdent volontiers au « plaisir de s'écœurer jusqu'au frisson » (*N* ; 17-18), avouant une crainte de la mort⁸⁹ qui se mesure au désir de la côtoyer de tout près. Dans la recherche d'un émoi qui les fait sentir irrésistiblement vivants, et qui procède avant tout d'un rapport au corps, ceux-ci scrutent les ravages du temps sur leurs congénères, au-delà des subterfuges employés pour masquer ses effets : « ... ce complet marron tout froissé, cette robe aux couleurs criardes sous le manteau ouvert, ce manteau de jeune fille ! la teinture des cheveux, les cosmétiques gras, cela ne dissimule pas la dégradation des corps, ils ont la mort au front [...] ». (*N* ; 50-51) Cette hantise de la vieillesse et de la flétrissure des chairs, abordée plus centralement encore dans *Après la boue*, nourrit le désir de démasquer cette mort qui rôde partout, croisée à chaque détour dans cet immense charnier de « morts-vivants » (*N* ; 58) qu'est la ville.

Après la boue (1972)

Dans *Après la boue*, le centre-ville est un « enfer », où s'agglutinent des centaines de voiture, « carcasses de tôle dans les gaz asphyxiants de la nécropole » (*AB* ; 44). Les grands immeubles, devenus de « colossales termitières » (*AB* ; 44) nimbées d'une vapeur bleutée causée par les relents d'essence, confèrent à Montréal l'aspect irréel d'un mirage : « on voyait trembloter les voitures et les passants et les maisons et les gratte-ciels, oui tout papillotait flou dans la chaleur vibrante qui montait de l'asphalte brûlant et dans les valeurs délétères » (*AB* ; 44). La colonie de « viandes humaines » (*AB* ; 44) qui circulent en son centre fait office de nourriture pour la métropole, comparée à un organisme capricieux : « la ville avait comme un grand hoquet ou un monstrueux frisson de fièvre quarte, Montréal l'agonie ! » (*AB* ; 44-45). À travers ce texte qui transporte le lecteur au seuil du tolérable, la conscience du sujet se porte tout entière sur les sensations du corps, alors que la lucidité est elle-même associée à un haut-le-cœur qui met l'individu face à sa condition mortelle. De fait, Gabrielle, le personnage principal, réalise pleinement l'engrenage du temps qui

⁸⁸ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, op. cit., p. 65.

⁸⁹ Jérôme parle d'une « peur de la mort, une terreur anormale, qui allait jusqu'à la nausée [...] » (*N* ; 207-208)

passé alors qu'elle est prise d'« une sorte d'écœurement diffus qui n'avait pas d'objet précis, un affadissement soudain, un goût douceâtre qui lui pesait sur le cœur, ou une odeur délétescente, émanations pestilentielles de cadavre grouillant de larves, oui elle avait l'impression que quelque chose pourrissait en elle » (*AB* ; 112-113).

Le temps suit son cours, et pourtant il stagne, symbolisé par la boue qui revient tel un leitmotiv associé à l'enlisement de l'individu dans une routine qui lui enlève tout désir de se rebeller, qui l'abêtit et lui gruge toute son énergie : « c'est la boue quotidienne qui vous clapote dans la tête et qui chuintante vous enlise et vous suce comme une nouille, vous êtes machine, il faut à neuf heures poinçonner sa carte et à cinq heures au plus sacrant aller essayer d'oublier [...] » (*AB* ; 50) Comme dans *Le Nombriil*, ce temps répétitif, mécanique de la vie moderne, où la journée de travail se clôt alors que chacun s'« encercueille » (*AB* ; 50) pour la nuit dans son logis, fait en sorte que l'individu approche toujours plus de sa mort sans s'en rendre compte :

et le cycle est bouclé, tout va bien tant bien que mal, et la vie vous passe dessus vous écrabouille comme un rouleau compresseur mais c'est pareil, [...] et vous ne savez rien et le temps pourrit sous vous comme un long caca glaireux fuyant, et c'est encore et toujours l'abrutissement à longueur de soirée à lorgner béat la télévision, puis il faut dormir sombrer au fond de soi s'abolir en soi et se rouler panique dans ses rêves reptiliens, on n'en finit plus, oui hypnotisé par le recommencement sans fin des jours sans surprise, ces jours qui nous écrasent comme des pelletées de fumier, et on ne sait plus, et on est de moins en moins capable de penser net, on se rouille, on comprend mal que malgré tout et malgré notre immobilité le temps passe et vite fout le camp il ne reviendra jamais c'est connu, et c'est vertige c'est agonie de le comprendre parfois, oh vite fermer les yeux la lucidité ça vous écorche pas supportable ! (*AB* ; 50-51)

La lucidité, à nouveau, constitue un arrachement douloureux et désorientant à « la grisaille quotidienne et la désespérance des jours qui n'en finissent plus de se ressembler et qui insidieusement vous assassinent et vous ensevelissent » (*AB* ; 184). Pour Gabrielle cette prise de conscience passe par un désir de reprendre le contrôle sur son corps, dont elle a été dépossédée, qu'elle perçoit comme étranger. La narration, marquée par de nombreuses variations pronominales, alors que le texte alterne constamment entre la première et la troisième personne du singulier, révèle à quel point Gabrielle vit en décalage avec sa propre histoire, son propre corps. Abusée par un oncle pédophile durant son enfance, elle subit avec horreur à l'âge adulte les relations sexuelles avec Roch, son mari, qui deviennent des séances de viol conjugal répété. Son corps lui échappe encore, la trahit de nouveau lorsqu'elle tombe enceinte et qu'elle redoute les transformations physiques de l'enfantement : « c'est plus tard que c'est laid, dôme, puis risque de vergetures après, la peau toute flasque avec plaques ratatinées reluisantes [...] » (*AB* ; 125) La

grossesse est associée à une maladie honteuse dont Gabrielle refuse de porter le masque : « gueule de lépreuse pendant neuf mois, museau de vérolée, l'horreur du quartier » (*AB* ; 126). Elle se débarrasse finalement du fœtus, dans une scène insoutenable d'avortement pratiqué sur elle-même avec des broches à tricoter, obsédée par l'impression qu'il lui grignote l'intérieur :

[...] oui expulser fœtus l'indésirable fœtus massacré menu comme diarrhée disparais parasite dehors je te déteste tu m'écœures oui je suis boue je suis dépotoir je sais je suis faite du même fumier que vous autres qui avez pourri avant moi ô mon cher papa mollusque masturbatoire ô mon bon vieux pépère mort bavant tordu [...] (*AB* ; 153)

La référence à son père, récurrente dans tout le roman, confirme cette horreur de la transmission qui poursuit Gabrielle jusque dans son propre reflet, « ce visage pourri où il fallait bien se reconnaître » (*AB* ; 188-189). Récusant cet héritage « transmis comme une ignoble maladie dans le sperme des vieux géniteurs de ma race », elle cumule rancœur et dégoût envers celui qui n'a pas su la défendre contre les attouchements de son oncle. Incapable de faire abstraction de ses souvenirs douloureux, qui refluent telles des « ordures grapillées dans les recoins pas propres de la mémoire » (*AP* ; 133), Gabrielle voit « [son] passé [lui] remonte[r] à la tête comme de l'eau sale dans un évier bouché » (*AB* ; 103). La boue symbolise de fait un bagage honteux, dont les personnages n'ont pas intérêt à sonder les profondeurs : il ne faut pas « remuer cette boue » (*AB* ; 152), implore la mère de Gabrielle, référant à l'avortement scandaleux de sa fille.

Après avoir agressé son père en le battant à coups de canne, elle se retrouve dans un hôpital psychiatrique, anéantie par des visions de sa propre mort, de sa propre pourriture⁹⁰, et par un kaléidoscope de morceaux de corps liés à des moments traumatiques de sa vie : « la face de tante Eva et les mains de mon oncle Emilien et les gros yeux de fœtus et la verge dégonflée de Roch et la tête sanglante de mon père et tout cela vivait hideusement dans cette nuit sans aube [...] » (*AB* ; 204). Dans l'impossible dissociation de son passé et de son corps, qui garde la mémoire des blessures endurées, Gabrielle contemple aussi la morsure du temps, qui grave son écriture particulière dans la chair :

un jour on s'aperçoit qu'on est plus vieille, puis qu'on est franchement vieille et pourtant rien n'aura changé tout autour, non, à peine un peu plus d'égratignures sur le mobilier et beaucoup

⁹⁰ « [...] elle apercevait des abominations oui de vieux morts venaient pourrir se liquéfier dans le coin de sa chambre ce n'était plus qu'un amoncellement de charognes visqueuses c'étaient des chairs corrompues c'étaient des bouches géantes où grouillait un immonde bouillonnement de vers gras et d'insectes aveugles nécrophages puis il y eut un cadavre vert qui lui ressemblait oui c'était bien elle c'était Gaby et déjà sa peau se détachait pendillait lambeaux gluants autour d'elle et un épais liquide jaunâtre s'écoulait lentement entre ses lèvres cousues et des nécrophores avaient pondu en elle et les grosses larves molles lui avaient grugé la langue et les yeux oh voyez ces orbites vides je suis pourriture [...] » (*AB* ; 203)

plus de poisons dans l'air, mais rien de comparable aux ravages sordides des chairs qui s'amollissent et des dents qui brunes se déchaussent et de l'haleine de matin en matin plus fétide douceâtre et des sens qui se fanent et pendillent comme des nageoires sur le ventre affaissé flapi ratatiné, puis c'est le visage qui se plisse crevasse et alors même les cosmétiques les plus subtils et les crèmes les plus astringentes n'arrivent plus à tendre sur votre face de squelette cette peau de volaille qui s'étire et flasque pend, non vous n'y pouvez rien, vous êtes gondolant fantôme au fond de votre miroir, votre propre caricature, vous êtes toute grimace, **MAIS C'EST ÉPOUVANTABLE JE PORTE LE MASQUE DE LA MORT !** (AB ; 52)

La laideur du corps, si elle n'épargne pas les hommes, touche plus souvent les femmes dans l'œuvre de Gilbert La Rocque. La femme est toujours prise comme un corps, d'abord et avant tout, et l'image de la vieille condense tout ce qu'il a de grotesque et de hideux dans la vieillesse et la décrépitude. Dans *Le Nombriil*, Jérôme répugnait particulièrement à assister au défilé « des femmes d'un certain âge ! savoir quelles loques de pensées tournent dans ces têtes macabres, macabres masques de fard violent, lèvres peintes d'un coup de veine ouverte, rougeur cauchemar de ces bouches... » (N ; 26-27) C'est par le biais de l'image des vieilles femmes tartinées de cosmétiques criards que se découvrent à la fois l'imposture de la mort lorsqu'elle se glisse, maquillée, parmi les vivants, et l'idée d'une dégradation du relief, qui touche également la géographie urbaine. Contemplant le devant de la maison familiale, débarrassé de son arbre centenaire, abattu sadiquement par son père, Gabrielle voit disparaître quelque chose de son passé, lui aussi découpé à la hache, alors que la rue révèle sa vraie nature, « devenue différente maintenant qu'elle était nue, vieille femme qui s'est démaquillée dévêtue et qui flasque s'expose, flapie et ravagée et ruinée... » (AB ; 84-85). La métaphore corporelle sert encore plus loin à noter l'état des lieux, les soins appliqués par le temps :

mais non, il n'y a plus d'arbres ici la rue de la Végétation est nue comme une vieille fesse, je sais bien, ça fait longtemps qu'ils ont coupé le dernier arbre celui devant notre maison, c'est triste, rien que l'asphalte et le béton ça fleurit mal, dans la rue ça sent la peinture et la suie et la poussière, mais ça ne fait rien c'est le printemps quand même, je ne suis pas morte, et même j'engraisse [...]. (AB ; 150)

Au cours de son internement, où dans la vie végétale de l'asile la progression de son état mental se mesure aussi sur l'échelle du corps, Gabrielle constate sans passion que les livres reprises scellent le signe trompeur d'un rétablissement. En effet, à la fin du roman, la narratrice, toujours enfermée dans l'hôpital psychiatrique, bascule résolument dans la folie et apparaît plus diffractée que jamais : « je racontais l'histoire de Gabrielle je réinventais l'histoire de Gabrielle [...] » (AB ; 205). Dans la litanie d'un récit répété *ad nauseam* à son médecin et aux autres patients, Gabrielle cherche désespérément à se dire, à relier le fil des événements qui l'ont conduite où elle se trouve :

« et je persistais à raconter et je reprenais obstinément le même refrain et je parlais toujours je racontais dans la salle commune et je racontais dans la cour je vidais mon petit sac à ordures et je parlais encore et encore de fœtus [...] » (*AB* ; 205).

Serge d'entre les morts (1976)

La pulsion de dire, de raconter son histoire, donne sa forme particulière à la narration de *La Rocque*, alors que ce désir de nommer les choses débouche chez Gabrielle sur le récit oral, sans cesse rejoué, de sa grossesse avortée. Autre roman sur le deuil, la mort, qui prolonge les problématiques abordées dans *Le Nombriil* et *Après la boue*, *Serge d'entre les morts* met en scène le personnage de Serge, qui expose dès l'incipit sa vision de la ville toxique, sujet dont il feint d'abord de vouloir parler :

et je savais que cette fois je ne parlerais pas de l'affreux Montréal tout de même omniprésent ni des grouillements désespérés des insectes anonymes vivant leur longue agonie collective sous les tonnes et les tonnes de béton et de brique à vous faire chavirer le bon sens – je voyais pourtant la botte qui écrabouillait mes frères ni révoltés ni soumis, comme en état d'attente simplement, échine pliée pour cacher leurs crocs, brassant dans leur tête perdue des restes de rêves déchirés par les fracas de la vie –, et je ne parlerais pas non plus de la mort lente des corps par poisons solubles ou boucanes assassines, ni des grandes horreurs du sexe à sang noir de vulves arrachées, ni des puanteurs majeures de toute vie – non, je l'avais déjà dit et je savais que plus tard je le redirais et que ce serait terrible : le moment était venu, tout naturellement, de regarder ce que j'avais laissé derrière – comme popa avait laissé en son éclatement ultime un gros bouquet de tripes fumantes jaillies de son ventre jusque sur le tableau de bord de son auto scappée dans le tournant de Saint-Elphège –, il fallait à présent que je nomme ce qui me poursuivait et s'accrochait à mon dos comme un sac de voyage de plus en plus lourd, les voix et les mains et les visages qui vivaient toujours quelque part dans le faux oubli de ma tête et de mon cœur [...]. (*SEM* ; 9-10)

Bien que Serge se refuse à aborder la question, il n'empêche que Montréal demeure tout de même « omniprésent » dans son récit comme l'arène accueillant la « longue agonie collective » des humains, insectes « en état d'attente » d'une mort elle-même lente à venir, périsant à petit feu sous l'« accolade dévoreuse » (*SEM* ; 49) de la métropole. Serge est celui qui sait, qui « voit », à la différence de tous, la botte qui écrase ses concitoyens. Surtout, ce « et je savais » sur lequel s'ouvre le roman fait du narrateur le dépositaire d'un savoir, savoir qui l'enchaîne à son passé, à ses souvenirs, à l'obligation de prendre la parole pour raconter. Quelque chose a été laissé derrière, un héritage constitué de ces voix, ces mains et ces visages qui s'accrochent à lui et dont il n'arrive pas à se défaire, comme le souligne Anne Éline Cliche :

Et ce savoir concerne justement l'impératif de dire, de nommer, de ramener dans la langue

des clameurs et appels sans commencement ni fin qui hantent l'être vivant issu de « tous les géniteurs de [sa] race » (*SM* ; 146) ; un savoir qui concerne l'impossibilité d'abolir enfin ces voix maléfiques ensorcelantes qui vous obligent, parce que vous n'êtes pas un simple rejeton « de gamètes et de chromosomes », à transmuter les vivants et les morts en paroles⁹¹.

Le récit se déroule sur une longue phrase qui fait surgir le souvenir des multiples morts (son père⁹², sa grand-mère et son grand-père) et le retour d'un fantasme coupable concernant sa cousine, bribes de son propre passé que Serge compulse et superpose de façon maniaque. Le texte met ainsi en constante relation les désirs sexuels du garçon, en partie assouvis dans cette même chambre qui garde le corps de la grand-mère, et l'image de cette dernière, prise dans cet espace intermédiaire où elle continue d'habiter le monde des vivants tandis que son regard est définitivement porté vers le monde des morts. La vieille, confinée à sa chambre, subsiste dans cet état d'entre-deux, reposant sur sa chaise berçante dans un mouvement perpétuel défiant le temps :

elle se berce omniprésente et absente à la fois cette relique écumante et ricanante et trémulant sec cadavéreuse survivance qu'il faut nourrir dans son antre de cauchemar –, c'est insupportable d'entendre toujours cette morte en sursis grincer dans la maison, alors je l'arrache de sa chaise et je la flanque sous mon bras oui la vieille sous mon bras comme un paquet de torchons sales et je sors par derrière, nuit noire dans la ruelle à vous faire dresser les cheveux sur la tête, odeur grasse des détritiques se décomposant, chats ça glisse velours furtif sur les clôtures, fenêtres jaunes [...] (*SEM* ; 13)

Présence inquiétante, cette « morte jamais morte » (*SEM* ; 45), figée dans une position à la fois mobile et immobile, n'est plus aux yeux du narrateur « qu'un objet répugnant dont il allait falloir se défaire » (*SEM* ; 25-26), d'où le désir de la remettre aux ruelles de Montréal, ville-déchets, « dans la fétidité des ordures, oranges pourries et toutes sortes de trognons [...] » (*SEM* ; 14) Or la vieille n'est pas jetable, et rien ne semble pouvoir altérer l'existence de cette chose inerte, pas même le spectacle grotesque de sa mort : « trouvée révulsée dans ses draps souillés, puant déjà de cette décomposition accélérée des corps très vieux qui ont l'air de n'attendre qu'un signal (cette mort où de toute façon ils glissent depuis un certain temps) pour se désagréger au plus vite pourrir et sinistrement puer, et peut-être l'odeur douceâtre de la mort flottait-elle déjà dans l'air [...] » (*SEM* ; 25). Entre « la charogne étalée là devant lui et la femme qui s'était bercée des années durant à la

⁹¹ Anne Éline Cliche, « Écrire pour parler la parole », *Voix et Images*, Vol. 43, n°1 (Automne 2017), p. 34-35.

⁹² Le père de Serge est mort dans un accident de voiture particulièrement violent : « et je pense encore à popa son corps désarticulé étripé son ventre vidé net dans les tôles tordues de sa Dodge et j'ai revu longtemps et je vois encore comme autrefois sa face par miracle préservée sa face exsangue et comme souriante par défi dans le cercueil je voulais l'embrasser je voulais poser mes lèvres sur cette chose froide qui en fait ne ressemblait plus vraiment à mon père ni à rien qui avait pu vivre ailleurs que dans mes souvenirs [...] » (*SEM* ; 18)

même place [...] » Serge admet ne repérer aucune différence, considérant l'œil vitreux de l'ancêtre « comme capable encore de voir et de faire peur » (*SEM* ; 25-26).

Au-delà du trépas de la grand-mère, quelque chose en effet persiste, entretenu à travers le souvenir de Serge et la mission qu'elle lui confie, mais aussi dans l'atmosphère – bruits et odeurs – de la chambre, qui conserve la trace de son passage : « cette pièce où flottait encore quelque chose de la vieille aux yeux fous – odeurs de chairs molles ou gémissements de chaise sur les planches –, quelque chose comme une présence indestructible, persistance de ce qui ne meurt jamais pour n'avoir jamais vécu) [...] » (*SEM* ; 19-20). Cet « immuable spectre (*SEM* ; 24) continue d'errer dans la chambre, comme une résonance incrustée dans les surfaces de la maison, participant à la rumeur diffuse : « sa chaise berceuse froide que je croyais, parfois, entendre encore grincer dans l'horreur des nuits blanches » (*SEM* ; 19). La vieille semble elle-même avoir une connexion particulière avec les fantômes qui hantent la maison familiale :

[...] mais j'entends ça grouille dans les murs ça parle on dirait qu'y a eu trop de morts dans c'te maison-là ils arrêtent pas de marcher dans les murs ça dit des secrets épouvantables des fois je peux entendre les mots ils font leurs bruits et j'entends leurs voix toujours leurs voix au moins si je pouvais dormir longtemps longtemps pour plus les entendre je suis fatiguée je suis rendue au bout JE SUIS PLUS CAPABLE D'ENTENDRE ÇA D'ENTENDRE LEURS VOIX). (*SEM* ; 88)

Transparente, vidée de sa vie propre et tissée d'odeurs et de bruits venus d'un autre temps, la vieille absorbe comme une éponge les voix de tous les morts de la famille, pouvoir qu'elle transmet à Serge, qui doit à son tour endosser le rôle d'un prophète ou d'un porte-parole : « mais moi j'entendais leurs cris de damnés et je voyais les gestes d'appel qu'ils faisaient au-dedans d'eux, je savais et j'entendais et déjà je voulais le dire » (*SEM* ; 10). C'est à lui que revient de prendre à son compte les souvenirs des « morts et [des] choses blêmes qui circulaient dans les murs de cette maison » (*SEM* ; 11), puisque « seule la mémoire avait encore la force de tenir les murs debout – peut-être aurait-il suffi d'un relâchement de l'esprit pour que la maison s'effondre » (*SEM* ; 36). Tenant à lui seul les fondations de la demeure, Serge traduit inlassablement les murmures et les signes reçus dans l'espoir d'en arriver au point où le savoir hérité par osmose serait enfin épuisé, cheminant vers « la dissolution menaçante et désirée⁹³ » :

Mais moi je savais (cela avait eu lieu et durait parmi les courts-circuits de ma mémoire et les fluctuations de ma conscience, cela se transformait en mots que je laissais partir au fur et mesure que les choses et les âmes et tous les mouvements secrets de la vie s'emparaient de moi et me

⁹³ Anne Élane Cliche, « Écrire pour parler la parole », *op. cit.* p. 36.

dépossédaient peu à peu de mon temps, au fur et à mesure de mon éloignement vers une forme d'oubli ou d'absence et où tout serait dit une fois pour toutes [...] » (*SEM* ; 9-10)

Il n'est pas certain, en revanche, qu'il parvienne à atteindre « cette forme d'oubli ou d'absence », à rendre à la maison un silence apaisé. Enflée de tous ces souvenirs, la durée intime de Serge se dilate, l'enracinant encore davantage dans cette maison où les époques cohabitent. Sa mémoire, court-circuitée, l'empêche d'avoir une réelle prise sur le temps, qui n'est rien d'autre « qu'une succession de petits événements et d'incidents banals [...] éléments sans consistance et qui n'avaient de sens et n'offraient d'apparence de continuité que cimentés par la mémoire [...] » (*SEM* ; 93). Comme la grand-mère qui « poursui[t] sa mort » dans la chambre qu'elle n'a jamais vraiment quittée, Serge est pris dans un état d'entre-deux, « dans une espèce de cercle vicieux où les événements n'auraient jamais eu lieu une fois pour toutes mais dureraient tout simplement en une vertigineuse immobilité qui renaîtrait d'elle-même sans commencement ni fin, Ouroboros de la désolation [...] » (*SEM* ; 36).

Le présent est « en panne », et la durée figée dans l'instant, alors que la maison accumule les souvenirs et les traces de ceux qui y ont vécu, devenant un lieu de passage où les morts et les vivants se côtoient. « [C]onstruction hostile à ce moment, assemblage menaçant de bois, de brique et de verre » (*SEM* ; 44), la maison est aussi comparée à un cœur qui absorbe les bruits ambiants et reflète la vie qui s'y déroule. Serge entend « battre le gros cœur agonisant de la maison » (*SEM* ; 75), se sent en quelque sorte avalé par les palpitations de la maison, assimilée à une matrice dévorante, qui ne remplit plus son rôle protecteur :

j'écoutais la maison vibrer autour de moi, simples craquements ou bruits non identifiables des maisons qui vieillissent mal, mais derrière ces bruits ou au cœur même d'eux c'étaient des sons innommables, chuintements et borborygmes d'estomac qui digère, ah le boyau digestif où je me sentais aspiré, où je me sentais déjà me dissoudre comme un jour dans la fosse je deviendrais à mon tour – après tous ceux qui avaient perdu ou gagné quelque chose dans l'anonymat cosmique de leur mort – une sorte de compost immonde, oui mon corps liquéfié fermentant [...]. (*SEM* ; 44)

Cette maison organique⁹⁴ est associée encore à une « une monstrueuse vulve pourrie », à un « utérus insensé nous aspirant pour nous nier », ou à une « grosse bouche obscène » (*SEM* ; 11) qui s'ouvre et se referme à la manière de la bouche âgée de la grand-mère, remuant sans arrêt dans la consommation appliquée d'une paparmane. Outre les craquements ponctuels de la maison

⁹⁴ La maison organique occupe aussi une place importante dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu, comme nous le verrons avec le bungalow de Terrebonne dans *Don Quichotte de la Démanche*.

« grande comme une ville fantôme », le silence y règne, « impressionnant comme un cimetière » (*SEM* ; 38), donnant à Serge l'impression de subsister parmi « les tombes » (*SEM* ; 38). Véritable monument funéraire, la maison est une « pyramide » (*SEM* ; 46) où Serge et sa famille sont emmurés vivants, et au centre de laquelle trône la grand-mère, « cette survivante immémoriale » (*SEM* ; 46). Dans cette proximité continue avec le spectre, Serge continue d'entendre la

rumeur sourde sortant de cette maison qui en ce moment les contenait à peu près tous, le grand tombeau familial, je me disais, le tombeau où tout devrait s'arrêter tout seul, où tout aurait dû s'arrêter une fois pour toutes au moment de même où le cœur de la maison avait cessé de battre – et je pensais grand-mère la ressuscitais se berçant et scandant dans la nuit des morts éternelles le rythme implacable du temps qui inexorablement s'égoutte, clepsydre des plafonds et des murs qui vivaient de son espèce de vie à elle et qui ne tenaient peut-être que par elle et qui n'étaient d'une certaine façon qu'un monstrueux prolongement d'elle, le corps de ce cœur affreux qui pulsait au centre de cet univers fermé, oui sa mort aurait dû tout arrêter, la maison se serait volatilisée d'un coup sec, comme un vieux maléfice conjuré, un envoûtement de bois et de brique (*SEM* ; 101-102)

Pour conjurer le maléfice, pour se libérer enfin du fardeau légué par sa grand-mère, Serge nourrit le fantasme d'abattre par les flammes cette maison, depositaire des souvenirs de tous les morts : « – car toujours dans mon rêve je voyais les flammes qui montaient d'un bout à l'autre de la maison pendant que hurlait la vieille idole qui se berçait dans le bûcher – » (*SEM* ; 70). L'héritage trop lourd, toxique, résonne dans l'esprit de Serge, s'imposant à travers le claquement de la bouche édentée de la grand-mère, dont la mâchoire est engagée dans un mouvement de mâchonnement constant, symbole de ce passé qui le « dévore » littéralement. Il lui faut détruire les dernières reliques de la « sainte dépouille » (*SEM* ; 42), en l'occurrence ses dents en or, conservée dans une boîte. Profanant la chambre sépulcrale de la grand-mère, le narrateur s'empare du dentier doré⁹⁵ et le jette par la fenêtre, imaginant « un bouquet de mâchoires pousser sous le tremble et claquant au vent ricaner avec démenche les vieux ricanements de la bouche d'or » (*SEM* ; 76). Il ne peut, au final, se résoudre à mettre à exécution son plan de faire flamber la maison, puisque dans un rêve il lui semble entendre monter du bûcher même la grand-mère qui s'agite : « de voir les flammes rougir le ciel de nuit et d'entendre crépiter le feu purificateur et d'entendre aussi les grincements de la vieille idole je la savais morte-vivante au milieu du brasier et ricanant dans les phlegmes de sa gorge [...] il fallait bien comprendre que cette maison ne disparaîtrait jamais » (*SEM* ; 147).

⁹⁵ Les dents en or de la grand-mère rappellent la figure de tante Eva dans *Après la boue* : « ce masque de morte avec sa grande gueule flétrie pleine de dents d'or qui lui donnaient l'air d'une momie inca, oui Eva l'absurde victime, Eva l'alcoolique, Eva la folle qui exhumaît à tout propos ses photos de jeunesse où j'apercevais un visage qui ressemblait trop au mien (non je veux pas ressembler à ma tante Eva !) [...] » (*AB* ; 12)

Montréal devient réellement ville tentaculaire dans *Serge d'entre les morts* : « je savais le poulpe Montréal qui nous cernait embrassait sournoisement, j'avais vu, et cela aussi m'élançait au cœur sur le rythme des pulsations sourdes du pays sacrifié qui un jour allait sortir de moi par paroles et par cris –, la vie se décomposait dans ce sépulcre et moi je ne voulais pas pourrir sur place, je n'étais pas mort [...] » (*SEM* ; 78). La honte se terre à chaque détour dans les quartiers chargés d'histoire de la ville, renforçant cette impression d'un étau qui se referme. De fait, dans l'œuvre de Gilbert La Roque comme dans celle de Victor-Lévy Beaulieu, la maison, souvent déglinguée, surpeuplée de morts comme de vivants, agit comme le prolongement de la ville, poursuit son travail de dégradation en n'offrant aucune issue aux personnages. À la différence de La Rocque, toutefois, pour qui Montréal demeure pratiquement le centre unique de l'action, Beaulieu l'appréhende au terme d'une traversée, rappelant l'exode urbain qu'ont vécu de nombreuses familles québécoises au milieu du XX^e siècle. La représentation de Morial-Mort chez Beaulieu découle directement du déplacement effectué par son narrateur de la campagne à la ville, et découvre également une vision périphérique de la ville, observée à partir de l'une de ses extrémités. Annexée à la ville de Montréal dans les années 1960, la municipalité de Rivière-des-Prairies reste largement, pour Beaulieu, une périphérie urbaine et déploie un imaginaire complexe, à mi-chemin entre la ville et la banlieue.

La décomposition de Morial-Mort dans *Race de monde*⁹⁶ de Victor-Lévy Beaulieu

Roman inaugural d'une série de six volumes composant « la Vraie Saga des Beauchemin⁹⁷ », *Race de monde* relate, sur un ton tragi-comique, la dégénérescence de la famille Beauchemin dans une Montréal sordide, misérable et clownesque tout à la fois. La ville, vue à travers l'un de ses

⁹⁶ Victor-Lévy Beaulieu, *Race de monde*, Montréal, Éditions Typo, 1979 [1969]. Désormais tous les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par le sigle *RM* ; suivi du numéro de la page. Nous référerons ici à l'édition revue de 1979, qui intéresse plus spécifiquement cette recherche parce qu'elle met en scène la présence des ancêtres Beauchemin, qui ne se trouvaient pas dans la version originale de 1969. Ce rapport au temps ancestral, déconnecté de l'expérience montréalaise d'Abel, met en lumière l'impossibilité du roman familial que celui-ci tente d'écrire. Une version préliminaire de notre analyse de ce roman a été initialement publiée dans le numéro 6 des *Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, intitulé « Cartographie des lieux dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu » et paru au printemps 2018. Voir Myriam Vien, « L'esthétique de la décomposition », *Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, n°6, p. 83-115.

⁹⁷ Selon la quatrième de couverture de l'édition Typo. Cependant, les cycles sont constamment redéfinis dans l'œuvre de Beaulieu et le site internet des Éditions Trois-Pistoles regroupe plutôt *Monsieur Melville*, *James Joyce*, *l'Irlande*, *le Québec*, *les mots* ainsi que *La Grande Tribu*, *Bibi* et *Antiterre* dans l'ensemble de la « Vraie saga des Beauchemin ».

quartiers périphériques, « Morial-Mort » – calembour qui renvoie à Montréal-Nord –, exerce une influence mauvaise sur les Beauchemin et accélère leur corruption : il y a quelque chose qui se tarit, se délite et pourrit à l'intérieur de chaque personnage au contact de la cité mortifère. Greffier auto-proclamé de la tribu, le narrateur Abel note les progrès du mal qui ronge sa famille, s'abîmant lui-même dans le gros gin et les coucherics clandestines pour oublier que son destin et celui des siens seront toujours placés sous le signe d'un « dérisoire échec » (*RM* ; 170).

Chronique d'un exil s'effectuant depuis le Bas-du-Fleuve, port d'attache des Beauchemin, jusqu'à leur établissement dans le Grand Montréal, *Race de monde* suit les déboires du clan nomade, entraîné par le patriarche dans le « règne de la mouvante pauvreté » (*RM* ; 22). En effet, ce dernier, après avoir enchaîné les métiers et essuyé plusieurs échecs financiers, trouve un emploi dans un asile à Rivière-des-Prairies où il croit enraciner pour de bon son ménage. Or la terre promise n'est pas telle qu'anticipée et Morial-Mort se découvre sous son jour le plus hideux : violence, détresse, misère, discrimination, perte de repères et soucis d'argent sont le lot quotidien de la famille Beauchemin. Sous le couvert d'un réalisme malléable, qui verse allégrement dans le cru et le faisandé, Abel appréhende la métropole en donnant au lecteur le détail de sa puanteur et de sa pourriture. À la fin du roman, l'heure est à la remise en question : la « dépréciation nerveuse » (*RM* ; 179) de Papa Dentifrice force le retour d'une partie du clan à la campagne en séjour de convalescence, tandis que le reste de la progéniture, déjà trop infectée par la cité, s'y enfonce davantage.

Si le *topos* de la ville vampirisante, inhumaine, inhospitalière, traverse tout le texte, il appert que c'est plutôt la transition entre les deux lieux qui cause la débandade de l'apprenti romancier, qui choisit de s'intoxiquer dans l'atmosphère nocive de Morial-Mort et ses distractions pour ne pas succomber au spleen de l'arrière-pays. En effet, bien que le déménagement n'engage pas *a priori* une mutation radicale pour la tribu, qui troque une « existence larvaire » pour un « autre genre de misère » (*RM* ; 61), cet arrachement symbolique à la terre natale imprègnera tout l'imaginaire romanesque d'Abel. Le Bas-du-Fleuve apparaît ainsi comme le lieu d'une perte fondamentale que le contact avec la métropole ne cesse de raviver.

Espace limitrophe, situé à l'extrémité nord de la ville, Morial-Mort se fait théâtre de la décomposition dans *Race de monde* – une décomposition qui touche à la fois le temps, la mémoire, la famille – alors que seul le déplacement du narrateur (opéré concrètement par l'exil ou, psychiquement, par le souvenir) permet de recréer pour lui une certaine durée, de rallier l'avant et

l'après de son existence. L'immersion d'Abel dans Morial-Mort inaugure pour le narrateur un nouveau rapport à la durée – au sens où l'entend Henri Bergson⁹⁸, soit comme l'expérience du temps tel qu'il est vécu par la conscience, par opposition à une conception du temps purement physique –, rapport qui influence drastiquement sa vocation d'écriture. En effet, les deux spatialités du roman se distinguent surtout par la logique temporelle spécifique qui les ordonne : le temps qui s'écoule à Saint-Jean-de-Dieu s'éprouve de façon continue, en phase avec le passé, tandis qu'à Morial-Mort prévaut la temporalité du monde moderne, à la fois éclatée, irrégulière et en même temps figée, croupissante, où l'avenir n'est pas une possibilité. Cette fracture dans la temporalité entraîne de profondes répercussions dans le projet romanesque d'Abel : à l'ambition première de recoudre le tissu familial par l'écriture se substitue le désir d'en relater l'effondrement, vécu dans l'ambiance délétère de Morial-Mort. La traversée dans la grande ville pave enfin pour l'apprenti écrivain une avenue nouvelle, qui contraste grandement avec la trajectoire de son frère Steven et ratifie l'épineuse relation qui est la leur.

Le roman familial comme observatoire de la décomposition

Comme le soulève Jacques Pelletier, *Race de monde* figure une première esquisse du grand roman familial que Beaulieu projette d'écrire, un « roman à multiples volets [qui] devait évoquer, sur le mode allégorique, l'histoire de la collectivité dont la célèbre tribu serait une figure symbolique exemplaire⁹⁹. » Suivant cette idée, l'entreprise de Beaulieu aurait pour but, à la manière d'un Balzac, de

rendre compte, à travers des destins singuliers, du passage de cette société de la tradition à la modernité, de décrire, par des fictions, la période de transition qui marque la fin de la culture rurale ancienne, fondée sur le culte des ancêtres, de la famille et de l'histoire, et l'entrée dans un monde nouveau où ce modèle est progressivement remis en question, puis détruit par la logique capitaliste qui régit désormais les rapports sociaux¹⁰⁰.

Si la trame narrative de *Race de monde* se prête en effet à une telle lecture, force est de constater que le roman dans son ensemble ne peut être plus éloigné du modèle balzacien. Pelletier ajoute que, si le projet de Beaulieu paraît s'inspirer de cette volonté d'embrasser le mouvement d'une société en

⁹⁸ Henri Bergson, *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1968.

⁹⁹ Jacques Pelletier, *Victor-Lévy Beaulieu. L'homme-écriture*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2012, p. 67.

¹⁰⁰ *Ibid.*

prenant pour exemplaire l'exode rural des Beauchemin, il s'écarte toutefois de l'auteur de la *Comédie humaine* dans la pratique, n'adhérant pas au même registre stylistique, soit le réalisme objectivant :

Il n'est plus possible aujourd'hui de recourir spontanément à un tel registre d'écriture qui présuppose une croyance en l'Histoire et à la possibilité d'en rendre compte qui apparaît perdue à jamais. Si bien que la saga rêvée, ce projet mythique qui hante l'œuvre depuis les débuts et sert de moteur à la création beaulieusienne, ne pourra être produite dans un régime de représentation réaliste, sur le mode historiographique, mais devra l'être par d'autres stratégies d'écriture mieux adaptées à une histoire qui trébuche, vacille, se décompose selon un processus que Beaulieu qualifie d'hystérique [...] ¹⁰¹.

La narration décousue de l'œuvre, endossant la conscience hallucinée d'Abel qui perd de plus en plus contact avec la réalité, observe de fait une chronologie plutôt aléatoire, qui procède par bonds (le fil des jours passés à Saint-Jean-de-Dieu est résumé à une série discontinue d'épisodes plus ou moins marquants de l'enfance), ou qui brouillent encore les marqueurs temporels supposés rendre compte de l'écoulement du temps, comme c'est le cas à Morial-Mort. Ainsi, le phénomène de décomposition qui touche au cœur de l'œuvre, symbole de l'effritement de la cellule familiale Beauchemin et de la lente flétrissure d'Abel dans la ville, affecte aussi les procédés d'écriture, qui empêchent le récit historique de prendre véritablement corps.

Certes, il y a dans le roman la nostalgie d'une époque révolue, temps reculé de l'aventure coloniale où se sont distingués les ancêtres d'Abel plus grands que nature, mais aussitôt évoquée, cette dimension est rapidement évacuée. Le récit est constamment poussé vers l'avant, mû par l'urgence d'écrire qui presse la main du narrateur, ce dernier davantage intéressé par le détail du moment présent que par le rappel de ses origines familiales, survolées hâtivement. Le présent immédiat d'Abel ne lui arrache de même qu'un faible intérêt : s'il ne peut omettre l'introduction des représentants de sa famille dans l'économie du récit, le narrateur s'assure néanmoins de resserrer au possible ce prélude. Le roman s'ouvre ainsi sur le chapitre « Où est présentée bien trop rapidement la famille Dentifrice Beauchemin », dans lequel Abel expédie la description des membres du clan, engageant son lecteur à faire preuve de patience jusqu'à ce qu'il puisse enfin tout dire de lui-même : « D'Abel dit Bibi-La-Gomme, il y aurait trop de choses à révéler, ce que j'ai d'ailleurs commencé à faire. La suite viendra. » (*RM* ; 13) Bien qu'Abel s'attarde plus longuement sur son frère rival Steven, il ne consacre que quelques lignes au souffreteux Félix, règle vite le cas de Charles U, reconnaît n'avoir « presque rien à dire » sur Jean-Maurice et ne retient de Gisabella « que ses belles fesses et que son large minou » (*RM* ; 12). C'est la présentation des filles de la famille,

¹⁰¹ *Ibid.*

notamment, qui écope : après avoir découpé Gisabella en morceaux, Abel réduit toutes ses autres sœurs, inintéressantes parce que trop jeunes « pour que vous ayez des sensations », à un seul bloc : « De Gabriella, Élisabeth, Jocelyne et Colette, simplifions. » (*RM* ; 15)

Ce qui frappe encore plus, c'est que la présentation des personnages distribue surtout des verbes au futur, le narrateur s'amusant à faire des pronostics sur l'avenir de ses frères et sœurs qui lui permettent de boucler rondement son tour d'horizon : « Charles U et sa grosse toupie auront sans doute beaucoup d'enfants et l'un de leurs progéniturés écrira leur mirobolante histoire. Je ne perdrai donc pas mon temps pour cette race de monde. » (*RM* ; 12) Abel synthétise de la même manière le destin d'Ernest l'horticulteur, ce qui lui sert par la bande à promouvoir la devise de la famille : « Dans deux ans, Ernest épousera une grue sans doute, puisque c'est là un genre qui lui convient parfaitement. Dans cinq ans, je ne saurai plus qui est Ernest, et je mordrai les tétons de sa grue. Dans vingt ans, je coucherai avec le *bébi* de la grue. Morale : chez les Beauchemin, on gruge la famille. » (*RM* ; 12-13) Le regard du narrateur se porte clairement en direction de l'avenir, au détriment d'un passé qu'il ne peut s'empêcher de dénigrer et d'écarter : « Mais laissons là ce folklore et parlons plutôt de Steven... Steven, le futur... » (*RM* ; 13) Le temps semble s'accélérer lorsqu'il s'agit de décrire l'évolution – ou la dégénérescence, dans le cas présent – des personnages, sapant d'emblée les bases du roman familial.

Dans le troisième chapitre, qui s'intitule « Chronique petite des 600 jours les plus longs de la famille Dentifrice Beauchemin en le beau village de Saint-Jean-de-Dieu », le narrateur résume brièvement l'histoire de sa lignée ancestrale puis les jours vécus avant le déménagement. Le titre du chapitre, bien sûr, n'est pas exempt d'ironie : le « beau » village de Saint-Jean-de-Dieu est décrit ailleurs comme « un petit village de rien du tout, à quinze milles à l'intérieur des terres, rocheux et déplumé. » (*RM* ; 24). Ce faisant, cette chronique « petite » ramène dans le registre du commun, du banal, du moindre et du diminué une histoire qui autrement aurait pu être glorieuse, du moins est-ce ce qu'Abel laisse croire lorsqu'il prétend pouvoir s'étendre longuement sur les origines de la tribu des Beauchemin. Il se contentera pourtant de n'en résumer que l'essentiel, impatient de se concentrer sur son « présent urgent » (*RM* ; 21) Le récit ancestral est écourté, s'achevant abruptement sur le constat d'une rupture lourde de conséquences : Papa Dentifrice est celui qui met fin à l'épopée de ses ancêtres car il « refusa de continuer la grande tradition. » (*RM* ; 22) Dès lors, le destin de la lignée Beauchemin se place sous le signe de l'échec, de l'incapacité à maintenir une tradition, à renouer avec ses origines.

D'une certaine façon, le départ pour Montréal peut ainsi être perçu comme une tentative infructueuse des Beauchemin de se reconnecter avec leur héritage ancestral en répétant l'expédition mythique à son origine. De fait, le récit des fondements de la tribu s'articule aussi autour d'un départ, celui des « trois branches qui, à partir de la Rivière-Ouelle, ont essaimé sur tout le continent. » (*RM* ; 21) La famille d'Abel descend de la lignée du troisième frère, Moïse, qui décida de s'installer « dans les royaumes de la rivière Trois-Pistoles » (*RM* ; 22). Or, contrairement à la migration glorieuse de son arrière-arrière-grand-père, Papa Dentifrice trimballe sa famille un peu partout dans le Bas-du-fleuve, au gré des occasions. Le départ pour Montréal est donc vécu à la fois comme le début d'une nouvelle aventure, une chance pour la famille Beauchemin de réactualiser la grandeur du passé, mais aussi comme un exil, un déracinement : « Comme ce pays est triste, mes enfants ! Nous quittons un pays qui est bien désertique ! » (*RM* ; 46) La douleur de la perte s'accompagne aussi d'une sorte de lucidité, comme si en quittant le Bas-du-fleuve, les membres de la famille prennent réellement conscience de leur pauvreté, et en retirent une honte qui ne les quitte plus. Alors que la mère cache dans son mouchoir ses mains « pitoyables » (*RM* ; 46), des mains usées, calleuses, habituées au travail rude qu'exige la vie à la campagne, Jos s'enrôle dans l'armée pour y canaliser la rage ressentie devant son rêve d'être pianiste de concert anéanti par le constat de ses « mains abîmées, gercées, déchirées, ampoulées, croûtées » (*RM* ; 39). Appelés à « toujours plus de petitesse, à toujours moins de grandeur », les Beauchemin vivent sur du temps emprunté, perpétuant cette « pitoyable condition humaine qui obligeait Maman Dentifrice à diluer dans la paraffine jusqu'aux confitures pour les faire durer plus longtemps » (*RM* ; 39).

Rejetant la mémoire de ce monde marqué par la dilution et la diminution, Abel ne parvient pas à écrire le roman rêvé, la légende du « peuple élu » des Beauchemin, refusant de bâtir son histoire sur de telles assises et précipitant un changement de décor sur lequel il fonde de grands espoirs. Or le déménagement pour Morial-Mort retranche encore plus le clan Beauchemin de l'héritage familial, résolument lié à la région du Bas-du-Fleuve, et devant l'impossibilité de relier ce passé à sa propre histoire, qui reste encore à écrire, le narrateur peine à injecter à celle-ci une durée concrète. Parce que « le temps se mesure par l'intermédiaire du mouvement¹⁰² », l'exil prend une place centrale dans la destinée de la tribu : le déplacement devient alors le seul moyen pour Abel de « produire » du temps, même si le voyage migrateur s'annonce, contrairement au récit épique à l'origine de sa lignée, comme un échec foudroyant.

¹⁰² Henri Bergson, *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*, op. cit., p. 47.

L’imaginaire du déménagement, de Saint-Jean-de-Dieu à Morial-Mort

Privés de leur pays, forcés de se départir de leurs bêtes, criblés des stigmates d’une vie de dur labeur, les Beauchemin prennent donc la route avec leurs maigres possessions, qui se résument à un « brinque-balant barda » (*RM* ; 46) dans la boîte de leur camion. Leur départ de Saint-Jean-de-Dieu, mis en parallèle avec une fameuse défaite militaire – « Nous partîmes un après-midi, et comme pour la retraite napoléonienne de Russie, il neigeait. » (*RM* ; 46) –, donne déjà le ton de la catastrophe qui se profile. Ils entament dès lors un exode dans la « grande noirceur » (*RM* ; 50), un passage trouble de l’entre-deux-mondes, ponctué de sombres augures : « On dut s’arrêter sur le bord de la route : tout l’estomac de Papa Dentifrice lui était remonté dans la bouche. Cela fit une grande tache verdâtre dans la garnotte, comme un mauvais présage de ce qui nous attendait dans le Grand Morial. » (*RM* ; 47) De fait, leur première impression de Montréal corrobore le pressentiment d’Abel :

Lorsque nous arrivâmes dans le Grand Morial, il mouillait à boire de n’importe quelle façon, aussi bien assis que debout. Nous allions habiter dans une pauvre et laide maison froide qui avait été construite en plein champ glaiseux, à côté de Boscoville, un centre de réhabilitation pour la jeunesse délinquante, et qui faisait face à la rivière des Prairies. (*RM* ; 51)

La pluie s’abat sur le champ « glaiseux » où se trouve leur nouvelle demeure, ce qui rend le tout encore plus boueux et sale : la famille Beauchemin habite littéralement dans la fange. Les deux maisons décrites dans le roman, celle de la campagne et celle de la banlieue, sont similaires à peu de choses près : à Saint-Jean-de-Dieu la famille s’installe dans « un ramassis de planches mal jointes, de grands morceaux de carton bouchant les vitres », dans une « vieille maison qui craquait au moindre coup de vent » (*RM* ; 24) tandis qu’à Morial-Mort ils vivent « entassés dans un authentique taudis qui branle et craque partout, avec de grands trous dans les murs, et des fondations qui sont le paradis des énormes rats peuplant les dépotoirs de la rivière des Prairies. » (*RM* ; 17) Craques, fissures, trous béants, façades rafistolées, fondations infestées de parasites : l’image de la maison qui s’écroule, récurrente dans l’œuvre de Beaulieu, illustre sans équivoque l’effondrement de la famille Beauchemin. La seule maison qui ne tombe pas en ruine, c’est « la grande maison des Trois-Pistoles », la maison du grand-père Antoine, toujours idéalisée et rappelée avec nostalgie. C’est d’ailleurs cette maison que les Beauchemin quittent avant de s’installer à Saint-Jean-de-Dieu, au prix d’un changement d’horizon brutal :

Nous déménageâmes donc en mai. Bien que toute cette semaine-là le temps avait relativement été beau, on voyait encore une neige dure et sale dans les fondrières, et les oiseaux ne chantaient pas. Il faut dire que nous laissons les Trois-Pistoles, le Saint-Laurent, l'Île-aux-Basques et la grève de Fatima pour Saint-Jean-de-Dieu, un petit village de rien du tout, à quinze milles à l'intérieur des terres, rocheux et déplumé. C'était bien assez pour que la neige soit sale et les oiseaux muets. (RM ; 23-24)

Le déménagement depuis Trois-Pistoles jusqu'à Saint-Jean-de-Dieu est d'emblée associé à une réduction de la qualité de vie, à une perte de grandeur : « Pas de cérémonies inutiles ! On est plus aux Trois-Pistoles ici ! » (RM ; 24) Même l'environnement se rétrécit : la famille Beauchemin renonce à un espace vaste et ouvert sur le fleuve pour un hameau égaré. Malgré tout, Abel finit par se plaire à la campagne, où il apprécie la simplicité de la vie et l'absence de règles :

Et moi, c'était une vie qui me plaisait que celle de Saint-Jean-de-Dieu ! Aller faire mes besoins sur le tas de fumier derrière la grange, me torcher avec une feuille du *Petit Journal* ne m'effrayait pas ; courir dans les bois, l'automne ; faire deux milles pour aller chiper les pommes encore vertes de Chien-Chien le Pichlotte, tout ça m'amusait parce que c'était toujours passionnant de suivre des zieux un chevreuil s'enfuyant, le chien de Jos à ses trouses ; assister aux crues du printemps, être isolé des voisins, avoir dans la cave de l'eau jusqu'à la mi-jambe, ça m'allait bien. Personne ne me disait jamais que j'étais un enfant ; à dix ans je fumais déjà, j'avais toutes les libertés, même celle de conduire la truie au verrat (il y avait parfois de ces joutes !), de participer aux boucheries du dix décembre et de faire l'école buissonnière quand, en octobre, il fallait cueillir les patates et engranger le blé. (RM ; 44)

Entre les séances d'abattage et le spectacle des ébats sexuels animaux, les conditions d'hygiène discutables et les pratiques délinquantes cautionnées par l'autorité parentale, le jeune garçon est initié à la réalité sans fard de la nature¹⁰³. Si la vie à la campagne est synonyme de « grands espaces, du ruisseau où des bancs de truites frétilaient, des odeurs de sapins, de la senteur du vent dans la plaine » (RM ; 25), elle ne permet jamais d'oublier la misère qui est le lot quotidien des Beauchemin. C'est pourquoi, lorsque les grands espaces verts sont échangés pour les ruelles grisâtres de Morial-Mort, les enfants y découvrent un nouvel espace de jeu où une certaine forme de liberté, vécue dans la débauche, peut être retrouvée :

Nous nous habituâmes donc au Grand Morial. Mais cet autre genre de misère qui s'installa à la maison fut tout aussi pénible que notre existence larvaire à Saint-Jean-de-Dieu. Maman Dentifrice, plus particulièrement, était désespérée : les enfants qui devaient jouer dans la ruelle

¹⁰³ C'est aussi à la campagne qu'Abel s'habitue à côtoyer la mort, partie intégrante du monde rural : « Le deuxième jour, une vache mourut en mettant bas. Et son veau étouffa lorsque coincé, deux pattes dans la mère et deux pattes dans le pavé mal torché, nous ne crûmes pas bon, parce que nous ne voulions pas lui faire de mal, de l'en sortir. [...] Mais avant de bouchériser la vache, nous nous amusâmes à la traire. Elle avait le pis très enflé et du sang dans son lait. » (RM ; 25) À l'image du veau mort-né, étouffé dans le ventre de sa mère, rien ne semble pouvoir réellement « commencer » à Saint-Jean-de-Dieu, placé sous le signe d'une filiation rompue.

en revenaient affreusement changés : ils y apprenaient notamment à jurer et à se bagarrer.
(*RM* ; 61)

La ruelle constitue une sorte de rite de passage pour les enfants Beauchemin. Abel préfère passer (et perdre) son temps dans les ruelles plutôt qu'à l'école car il y apprend « à fourrer les filles debout, accoté à une poubelle, rien qu'en relevant leur jupe, rien qu'en baissant leur keullotte » (*RM* ; 71) tandis que les plus jeunes filles de la famille sont dénuées d'intérêt précisément parce qu'elles « n'ont pas encore commencé à jouer aux fofounes dans les ruelles » (*RM* ; 16).

Alors que les enfants Beauchemin s'acclimatent très vite à Morial-Mort et à la loi des ruelles, les parents, gardiens de la mémoire d'un ancien mode de vie, ont plus de difficulté à s'accommoder à Rivière-des-Prairies. Maman Dentifrice constate que ces enfants sont en train de changer radicalement et Papa Dentifrice se consacre à la réparation de son tacot, s'imbibant dans des vapeurs toxiques pour ne pas ressentir la douleur de l'exil, attaqué de plus en plus par ses maux de ventre : « Il disait qu'il avait besoin de ça, de ces senteurs de graisse, d'huile, d'essence et d'antigel sans lesquelles il s'ennuyait, devenait nostalgique zé déprimé. Les ulcères d'estomac rongeaient de nouveau l'estomac de Papa Dentifrice. » (*RM* ; 63) Malgré tout, même si la pauvreté, la honte et la misère suivent les Beauchemin peu importe où ils vont, Morial-Mort devient le lieu de mutations profondes au sein de la famille :

Comme on ne parlait jamais plus de Saint-Jean-de-Dieu, de la ferme, du petit pont couvert et de la Boisbouscache ; comme les souvenirs, trop frais, n'avaient pas encore eu le temps de vieillir et, par conséquent, de métamorphoser notre passé ; comme tous les liens, tous les ponts, tous les amis avaient été laissés derrière nous, fatalement chacun trouva vite son compte dans le Grand Morial : l'appétit de vivre dévorait toute la famille Beauchemin. Pourtant, en y pensant bien, on avait comme l'impression d'une déchirure au niveau du quotidien et perceptible seulement après des semaines, voire même des mois. Nous n'étions plus les mêmes, il y avait eu des mutations à l'intérieur de notre famille, qui faisaient que brusquement on se voyait méconnaissables. Nous ne savions plus qui nous étions. (*RM* ; 79)

Cette « déchirure au niveau du quotidien », c'est le sentiment d'une perte d'identité qui afflige tous les membres du clan Beauchemin. Une perte dont ils ne prennent pas conscience immédiatement, tant ils sont dévorés d'un « appétit de vivre » devant le vaste buffet qu'offre le Grand Montréal. Bien qu'Abel ferme ses yeux tout au long de la traversée de l'arrière-pays jusqu'à la ville, refusant d'emporter avec lui le moindre souvenir, des bribes de son existence antérieure vont ressurgir progressivement, au hasard des odeurs captées dans Morial-Mort :

Depuis que nous habitons Rivière-des-Prairies, sur le bord de ce presque fleuve où plein de poissons morts se décomposaient sur le rivage, où tous les dégoûts de l'Île se déversaient, ternissant les eaux, les contaminant ; depuis que nous habitons Rivière-des-Prairies, il m'arrivait souvent, au hasard d'une promenade, en culbutant une fille dans la ruelle ou en brossant au gros gin, de me souvenir d'instant et d'odeurs que je ne m'imaginai plus et que je croyais même ensevelis dans le puits noir de ma mémoire. Ça m'arrivait toujours fortuitement, bizarrement, illogiquement, comme une poussée subite de fièvre. (*RM* ; 92)

La mémoire d'Abel, assimilée à une fièvre, lui revient par brusques poussées. Tout se passe comme si Saint-Jean-de-Dieu continuait d'habiter la conscience du narrateur, comme pour faire écho à la laideur de l'espace montréalais. Les souvenirs d'Abel se superposent à ses expériences présentes, établissent des points de contact entre l'ancien et le nouveau monde, parce qu'au fond de lui subsiste un désir de continuité, de relier son histoire à un commencement. Devant l'échec du roman familial, l'impossibilité de se réapproprier l'héritage ancestral, la seule façon pour Abel d'inscrire son passage dans la durée, c'est de revenir malgré tout en arrière, de faire revivre les souvenirs de Saint-Jean-de-Dieu, aussi douloureux soient-ils. La durée réelle, explique Bergson, est nécessairement éprouvée par rapport à un espace spécifique :

[...] nous constatons que le temps se déroule, et d'autre part nous ne pouvons pas le mesurer sans le convertir en espace et supposer déroulé tout ce que nous en connaissons. Or, impossible d'en spatialiser par la pensée une partie seulement : l'acte, une fois commencé, par lequel nous déroulons le passé et abolissons ainsi la succession réelle nous entraîne à un déroulement total du temps ; fatalement alors nous sommes amenés à mettre sur le compte de l'imperfection humaine notre ignorance d'un avenir qui serait présent et à tenir la durée pour une pure négation, une « privation d'éternité¹⁰⁴ ».

La reconnaissance des lieux permet à la durée de s'imposer concrètement, de prolonger l'expérience de l'avant et de l'après, de les empêcher « d'être de purs instantanés apparaissant et disparaissant dans un présent qui renaîtrait sans cesse¹⁰⁵. » C'est pourquoi Saint-Jean-de-Dieu revient constamment dans l'esprit du narrateur, figurant comme le chaînon manquant d'une histoire qui ne peut autrement se concevoir, qui empêche même Abel de se projeter plus loin dans ce processus de déroulement du temps. Cette mémoire se construit donc au contact de lieux poreux, appelant des sensations déjà vécues, une mémoire indissociable d'un processus de re-création. Lorsqu'Abel s'autorise enfin à rappeler le passé, celui-ci prend d'ailleurs des allures de conte de fée, découvre un univers irréel et onirique, vaguement inquiétant :

Le soir tombait de partout, par grandes bolées noires. Nous naviguions en plein mirage, dans le monde caoutchouteux des poules mouillées de Job Horton et de la vieille charrette des morts

¹⁰⁴ Henri Bergson, *Durée et simultanéité, À propos de la théorie d'Einstein, op. cit.*, p. 55.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 43.

de Salomon Mantine, l'inquiétant Bonhomme Sept-Heures de notre enfance. Moi je gardais les yeux fermés : je ne voulais pas de souvenirs, même pas celui du vieux moulin à farine où les fantômes brayons ribotaient vertigineusement. (*RM* ; 48)

Même si cet épisode prend place dans un passé qui n'est pourtant pas si lointain, le monde de Saint-Jean-de-Dieu ne peut que devenir flou et malléable dans la perspective de plus en plus déformée et déformante d'Abel, où les souvenirs empruntent symboliquement l'aspect de fantômes qui hantent son esprit. Cherchant vainement à empêcher les souvenirs de reparaître, Abel se saoule, s'emplit la tête de monstruosité, fait le « pow-wow » dans les ruelles. Il va jusqu'à vendre « son droit de pelume » pour un vingt-six onces de gros gin à un narrateur inconnu, rencontré dans un bar, qui prend la tutelle d'un chapitre : « Il semblait à Abel qu'il tombait dans un puits sans fond, et plus il buvait plus la chute s'accélérait. » (*RM* ; 182) Sophie Dubois, dans son mémoire de maîtrise portant sur l'alcoolisme dans l'œuvre de Beaulieu, montre bien d'ailleurs comment le rapport à l'alcool du narrateur se modifie substantiellement durant *Race de monde*, suivant la déroute qui y est mise en scène : « cette pratique adolescente et festive se dégrade au cours du roman et l'alcool devient un refuge contre une réalité hostile et aliénante qui entraîne celui qui boit dans la déchéance¹⁰⁶. »

En dépit de tous ses efforts et du secours passager de la bouteille, Saint-Jean-de-Dieu ressurgit constamment dans le présent du narrateur. Deux des conquêtes d'Abel sont présentées ainsi comme l'envers l'une de l'autre : sa première expérience sexuelle dans les champs avec une jeune fille du nom de Florence lui revient soudainement à l'esprit alors qu'il est en compagnie de Festa, son amante montréalaise :

Et pour la première fois depuis notre mouvance de Saint-Jean-de-Dieu, je pensai à Florence, revoyant l'arbre, la verrue sur la joue, les dents carriées [*sic*] et les grosses mains d'homme. Et je me dis qu'avec Festa, c'était tout ça que je retrouvais, mais comme inversé par rapport à cette beauté extravagante qui savait si bien s'ouvrir à ma volonté. (*RM* ; 93)

Florence ressemblait à une « monstresse », avec son « teint grasseux de squaw, toutes ses dents carriées [*sic*], de gros zieux à fleur de tête, une prodigieuse mâchoire à casser des noix et une belle petite verrue sur la joue gauche » (*RM* ; 30). Rien à voir avec Festa, décrite comme « mille fois plus belle et fascinante que Gisabella avec ses yeux noirs, sa tête de mannequin affamé, ses mains fines et longues comme les palmes des moulins à vent de Don Quichotte de la Démanche. » (*RM* ; 85)

¹⁰⁶ Sophie Dubois, « La *Nuitte* et la *Démanche* de Victor-Lévy Beaulieu : de la *parole d'ivresse* au *délire d'ivrogne* », Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Avril 2008, p. 23.

Du reste, même la beauté de Festa est destinée à la souillure et à la disgrâce, comme elle-même le sait trop bien :

J'ai cinq ans de plus que la vingtaine. Quand j'en aurai quarante, j'en paraîtrai soixante. Je ne vieillirai pas en beauté ; je veux être une vieille folle détestable, griffeuse, poiluze, têtue, coriace. Je veux finir mes jours comme sorcière et être brûlée vive sur le bûcher. Pendant que je rôtirai, des serpents hautement venimeux me sortiront du ventre, en même temps qu'une flopée de crapottes baveux et d'anchets difformes. (*RM* ; 96-97)

La fascination qu'exerce Festa sur Abel découle aussi de l'attrait de ce dernier pour la laideur, pour la corruption, pour ce qui est sur le point de pourrir ou qui ne présente aucun espoir de rédemption. Rien de beau ni de pur n'est destiné à le rester à Morial-Mort. C'est pourquoi le narrateur remplit son roman de « cochonneries », dissolvant la tragédie et le manque qui affligent l'existence des Beauchemin dans le calembour, la vulgarité et le rejet de tout ce qui est beau, transcendant, élevé.

À partir de l'établissement à Morial-Mort, la narration du roman épouse donc une structure ambivalente, oscillant constamment entre le ressassement, le reflux de souvenirs doux-amers de Saint-Jean-de-Dieu, et l'urgence du narrateur à rattraper le présent, tâchant désespérément d'avoir prise sur la réalité fuyante de l'espace métropolitain. Il s'engourdit dans l'alcool et le sexe pour ne pas laisser les souvenirs affluer, s'enlisant toujours plus dans une temporalité arythmique, déconnectée. Et pourtant, nous le verrons, ce changement de paradigme temporel signe paradoxalement l'avènement d'Abel le romancier et l'abandon définitif pour lui de toute possibilité de poésie, reléguée sans appel au passé perdu du Bas-du-Fleuve. Le cheminement initiatique d'Abel dans le ventre de la ville consacre le triomphe du roman, qui puise son inspiration dans le remugle et la fange, genre tout désigné pour rendre compte de l'existence erratique des Beauchemin.

Abel et Steven : deux mouvements contraires

Ce faisant, Morial-Mort devient aussi le lieu où se creuse la distance entre le romancier Abel, qui fréquente le « bas » monde, les ruelles crasseuses et les bars louches, et le poète Steven, toujours en quête d'élévation et de transcendance. Deux frères que tout oppose, qui possèdent même des physionomies très différentes, parce que « la chose importante dans le lard d'écriture, c'est d'avoir la tête de l'emploi » (*RM* ; 137). Ainsi Abel, selon les prédictions du Cardinal, est promis à un avenir de romancier car, à trente ans, il sera « gros, pansu, joufflu, fessu, trois-mentonnu », qu'il ressemblera « à Balzac ou à Flaubert » et qu'il écrira enfin « des romans, des vrais. » (*RM* ; 58). À l'inverse, Steven a une « tête de poète », de « belles mains », un « long corps » (*RM* ; 75), de

« grands cheveux rebelles » (*RM* ; 14), ce qui ne manque pas d'agacer Abel : « Comme Steven sait être poète ! Certains jours, il ressemble à Cocteau : alors je l'appelle méchamment Cocloeil parce qu'il louche quand il ressemble à Cocteau. » (*RM* ; 14) Les deux frères sont présentés d'emblée comme des rivaux, et leur relation est déchirée entre l'amour et la haine, la jalousie et la dérision. Cette forte opposition entre les deux frères est posée dès les premières pages du livre, alors que Steven est le seul Beauchemin qui ne veut pas quitter Saint-Jean-de-Dieu. Si la perspective du départ pour Montréal rend toute la famille très fébrile, Steven, lui, appréhende la nouvelle par une véritable crise :

Pendant dix jours, Steven délira, devint fou, se cacha dans les arbres, ne voulut plus voir la maison, les journaux étendus sur le plancher détuilé, sur la table, sur les chaises, et avec lesquels Maman Dentifrice enveloppait religieusement ce qui restait du set de vaisselle qu'elle avait reçu comme cadeau de mariage. Pendant dix jours, Steven fuya les caisses ouvertes, les rectangles, les losanges, les parallélogrammes ou les cercles jaunes que laissaient les photographies et les calendriers religieux enlevés des murs, les taches grasses derrière les meubles, les coquerelles dans les armoires, enfin toute cette déplorable crasse qui était la nôtre depuis des mois, qui grouillait de morpions, et qui nous poursuivrait sans relâche toute la vie. Steven était pourtant le seul à pleurer cette enfance vomissable qui en ferait un jour le poète de la crasse. (*RM* ; 45)

Attaché aux reliques de l'enfance, qu'il refuse de quitter, Steven est le seul à regretter cette « déplorable crasse » parce qu'il est le seul qui parvient à y déceler de la beauté. Au-delà de la misère et de la pauvreté, il chérit tous les souvenirs et les artefacts du passé, qui revêtent manifestement une grande valeur symbolique dans l'esprit du poète. Alors qu'Abel s'accommode plutôt bien du dépouillement, Steven voit avec horreur son monde imaginaire démantelé pièce par pièce par la vente qu'organise Maman Dentifrice pour réduire la facture du déménagement :

Je n'ai jamais été poète pour deux cennes, si être poète c'était faire comme Steven qui se lamentait de ce qu'on mettait la hache dans ses rêveries d'enfance (pour amortir les frais du déménagement, Maman Dentifrice, deux jours avant notre départ, fit un encan à la ferme, vendit tout ce que nous avions pu rafler dans la cave, le hangar et la grange, ce qui mit Steven en fureur car il s'était créé tout un monde avec les bâtons de dynamite, l'essoreuse déglinguée, les canards de bois et le vieux poste de radio dans lequel il mettait ses noisettes).

- Sommes-nous donc si misérables qu'il faut, pour payer nos déménageurs, vendre tout ça et commettre un tel sacrilège ! (*RM* ; 44)

Abel méprise les lamentations de son frère, dédaigne son attachement à ce bric-à-brac qui ne sera toujours pour lui que le gage pathétique de leur pauvreté, tandis que pour Steven toutes ces babioles renferment en eux la possibilité d'une transmutation. Le poète croit au pouvoir de la littérature de transformer le laid en beau : « Il y a du désespoir dans la famille Beauchemin. Seul Steven croit pouvoir l'enrayer par l'écriture. » (*RM* ; 69) C'est pourquoi « Steven est le seul Beauchemin qui a

des chances de résister à tout ce que nous traînons malgré nous, à notre passé de minables, à notre vulgaire présent, à notre absence d'avenir. S'il est profondément marqué par le milieu, Steven a ce talent de transfigurer la charogne en beauté. » (*RM* ; 75)

Le poète représente ce mouvement de résistance face à tout ce que la famille Beauchemin traîne en termes de médiocrité ; il est celui qui demeure fidèle à ses racines mais qui réussit en même temps à aller de l'avant. À ce chapitre, rien ne peut distinguer plus fortement les deux frères : Steven incarne l'élan, la progression, mais aussi le lien, la continuité ; il est à la fois passé et futur, tandis qu'Abel emplit de tout son être le présent, stagne, s'encroûte, s'y consume tout à fait. Héraut de la transformation positive, Steven cherche constamment la transcendance, se tourne vers le haut – il n'est d'ailleurs pas anodin qu'il se cache dans les arbres pour fuir la réalité immédiate du déménagement – alors qu'Abel préfère le bas monde et le vagabondage dans les ruelles glauques :

C'est le vice dans les ruelles. On pense à ruelles, et on songe tout de suite à poubelles, détritiques, puanteurs, boueurs crottés, chats noirs, ramoneurs de cheminée, bandits, plottes sales qui puent le vieux fromage, spermes. J'aime la vie des ruelles. Les filles y sont toujours faciles, fascinantes. Je ne dis pas belles. Je dis faciles et fascinantes. M'en crisse de leur beauté, de leurs bouches en cul-de-poule, de leurs seins-seins... Ce que j'aime, c'est l'absolu de la cochonnerie. (*RM* ; 72)

Amoncellement de déchets, vapeurs nauséabondes, faune bigarrée, mœurs dissolues, désacralisation de la beauté : les ruelles délimitent le territoire du roman tel que le conçoit Beaulieu, un roman forcément corrompu « dans la mesure où l'impur, le sale, l'informe constituent son contenu¹⁰⁷. » Dès lors, comme le remarque Pierre Nepveu, « tout ce que représente Steven le poète (le beau, le noble, le pur) doit continuer à hanter le romancier ; car c'est cela même qui entretient le rapport du roman à l'impossible et l'entraîne dans une voyageur interminable vers son accomplissement, cette "souveraine" illusion¹⁰⁸. »

Or Abel, qui n'adhère pas entièrement au mirage, voit plutôt l'intérêt de vivre dans le présent, dans la conviction que le futur est nécessairement appelé à le décevoir : « On ne sait jamais : il y a tant de mauvaise eau qui coule sous le pont Pie-IX qu'il faut se méfier de tout avenir. La veine noire de ma destinée¹⁰⁹ romancière pourrait bien éclater, ne me laissant que dans le méchant de mon sang, pour tout remettre écoeuramment dans les mains de Steven. » (*RM* ; 16) Alors que le

¹⁰⁷ Pierre Nepveu, « Abel, Steven et la souveraine poésie », *Études françaises*, vol. 19, n° 1, 1983, p. 40 ; repris dans *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 1988, p. 127-140.

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 40.

¹⁰⁹ Il s'agit d'une expression empruntée à Victor Hugo, que Beaulieu prête aussi à son personnage de Philippe Couture dans *L'Héritage*.

narrateur s'embourbe toujours plus dans l'abjection, laissant le poison de Morial-Mort couler dans ses veines, Steven résiste à cet environnement pathogène, lieu dénué de beauté et de poésie, et se protège de la laideur ambiante en se réfugiant dans les vestiges dorés de l'enfance, où il trouve matière à peaufiner son art :

Je fais des progrès étonnants, paraît-il. Je deviendrai peut-être poète à la fin... Et toi ? Tu n'as pas encore commencé un roman ? Papa Dentifrice dit que tu tourneras mal. Qu'est-ce que tu fais, ces temps-ci ?

- Trois fois rien. Je remplace le concierge en vacances. Comme on m'envoie souvent faire des courses, je flâne dans le quartier, je joue aux boules, je vais au cinéma. Des niaiseries. (*RM* ; 194)

À la fin du roman, Steven assume enfin sa vocation de poète et part pour Paris – haut-lieu de la consécration littéraire, dont la valeur symbolique ne peut être plus à l'opposé de Morial-Mort – où il recevra apparemment son premier prix : « En poésie, il est lancé maintenant : au moins un Beauchemin qui aura réussi. » (*RM* ; 211) Tandis que Steven fait marche avant, lancé sur un chemin gagnant, Abel stagne, se distrait de « niaiseries », erre sans but précis dans la ville, s'échine encore à écrire son roman. Comme le remarque encore Nepveu, l'insistance d'Abel à refuser la poésie dérive d'une position située historiquement, à la base de l'idéologie du joul, et assumée totalement par Abel / Beaulieu,

[...] à savoir que la réalité québécoise est profondément laide et que seule est défendable une écriture qui traverse cette laideur. À partir d'une telle donnée, une certaine poésie ne peut être qu'invalidée, elle représente l'attitude de l'écrivain et de l'intellectuel qui ne veulent pas se salir. « Steven voudrait que j'enrobe le mot cul dans du papier cellophane, comme un bonbon. Il appelle ça la poésie. » (*RM*, 1979, 71) Chez Beaulieu, une telle position polémique représente à la fois une charge contre toute prétention esthétisante, tout universalisme « cultivé », et en même temps une justification du roman comme seule forme littéraire susceptible d'assumer le gâchis que constitue notre réalité¹¹⁰.

Or malgré le persiflage dont il accable le poète, Abel envie la pureté de Steven, sa capacité à s'émouvoir et le noble idéal qui le porte. Le narrateur se dit tout autant que son frère enclin à la rêverie, mais reconnaît ne trouver à l'intérieur de lui-même qu'une « violence stérile » dont il se débarrasse en se vautrant dans la « cochonnerie » et en « écrivant des idioties » (*RM* ; 76). Si Steven est le seul qui paraît pouvoir s'échapper grâce à la poésie, Abel, au contraire, se décompose lentement dans ce monde pourri auquel il ressemble trop bien. Il fait corps avec ce milieu, ne tente nullement de s'y soustraire, au point où il s'y absorbe même tout à fait :

¹¹⁰ Pierre Nepveu, « Abel, Steven et la souveraine poésie », *Études françaises*, vol. 19, n° 1, 1983, p. 36.

- C'est en dedans de toi l'orgie, la débauche, la violence. Je t'aimais mieux avant. Je serai franc, Bibi : il y a de la pourriture en toi.
[...]
- Des fois je me dis que tu n'es qu'une ombre, que tu n'existes pas vraiment, que tu n'es pas de chair et de sang. Si tu mourais, je pense que je convainrais tout le monde que tu n'as pas vécu. (*RM* ; 111)

À la fin du roman, Abel se détache de plus en plus du noyau familial, qu'il décide de quitter pour de bon en s'installant dans une chambre située au cœur même de la ville mutante, près du carré Saint-Louis où les « arbres sont fessus » et « les parcs cannibales » (*RM* ; 211) :

J'ai marché des jours et des jours dans les rues du Grand Morial, incapable de m'arrêter, toute ma vie comme passée dans la folie de Festa, m'imaginant moi aussi prisonnier de Saint-Jean-de-Dieu, au fond d'un cabanon sans lumière, la tête pleine de monstruosité qui me sortaient de la bouche par grandes flopées verdâtres. Ça aurait pu durer des siècles comme ça, moi victime de la grande éviration, tous mes organes sexuels rentrés profonds dans mon ventre. (*RM* ; 203)

Au fil des jours qui durent des siècles, la durée s'éprouve sans logique pour Abel, comme intoxiqué par ses propres pensées, qui perd tout à fait la notion du temps et s'égare encore dans la confusion entre Saint-Jean-de-Dieu l'asile et le village de son enfance. C'est dire que Morial-Mort putréfie littéralement ses habitants : le meilleur exemple de cette nécrose en progression reste le cas du Cardinal, « un garçon squelettique, aux grands yeux rouges et poissonneux, au teint verdâtre, aux joues creusées par la fatigue nerveuse » (*RM* ; 52), déjà si empoisonné par la ville qu'il en vomit du sang. Les ulcères de Papa Dentifrice le font aussi davantage souffrir depuis le déménagement ; il perd ses cheveux et sombre, à la fin du roman, dans la « dépréciation nerveuse » (*RM* ; 179), affliction qui réussit néanmoins à se guérir par un séjour dans le Bas-du-fleuve. Le sort qui attend les autres membres de la famille n'est pas plus enviable s'ils s'obstinent à rester dans le même environnement : Steven est voué à contracter « une bonne chaude-pisse de poète qu'il va cultiver pour mieux en crever » (*RM* ; 58) et la belle Gisabella risque fort bien de « finir syphilitique, ou rongée par la vermine. » (*RM* ; 70)

Abel lui-même n'échappe pas à la gangrène familiale. Papa Dentifrice avait déjà prédit que l'apprenti romancier « tournerait mal » et Maman Dentifrice jure que si la famille était restée dans le Bas-du-Fleuve, une éducation religieuse rigoureuse aurait pu redresser le fils impie :

Si nous étions demeurés à Saint-Jean-de-Dieu, Bibi serait allé au séminaire de Rimouski et peut-être les Capucins l'auraient-ils converti. Pauvre Bibi ! Il s'imagine que je ne sais pas qu'il ne va plus à la messe, le dimanche, qu'il joue aux boules pendant le sermon, qu'il brosse au gros gin, et qu'il est en train de perdre son âme avec une pauvre fille. (*RM* ; 170)

Songeant à l'agonie du faible Félix, aux dangers qui guettent Machine-Gun Jean-Maurice sur le chemin du crime organisé, à Gisabella ensorcelée par le Cardinal, Maman Dentifrice, elle-même « diminuée, sans énergie, enlaidie, yeux cernés au bleu délavé » (*RM* ; 180) conclut que c'était une erreur de quitter la campagne et entreprend d'y rapatrier les plus jeunes de la famille avant qu'il ne soit trop tard. Les autres enfants restent à Morial-Mort, s'abandonnant à la langueur qui enveloppe peu à peu leurs corps contaminés : « Et les jours se mirent à couler, indiscernables les uns des autres ; ils apparaissaient dans les mêmes aubes et s'évanouissaient dans les mêmes obscurités. » (*RM* ; 79) Des images récurrentes d'immobilité viennent rappeler que l'existence elliptique des Beauchemin voit passer « quelques semaines d'une monotonie aberrante » (*RM* ; 179), comme celle des eaux stagnantes de la rivière des Prairies :

Et ça s'est terminé comme toujours : Steven s'est mis à pleurer et nous sommes allés nous promener sur le bord de la rivière des Prairies. Nous n'avons plus parlé, nous contentant de regarder au loin, dans le sombre des eaux, là où meurent les poissons englués dans les détritiques. Nous étions tous les deux fort tristes, mécontents de nous-mêmes, désireux de nous jeter dans les bras l'un de l'autre, mais n'osant pas le faire, impuissants à faire parler en nous notre peu de beauté. (*RM* ; 112)

Rien n'est destiné à évoluer à Morial-Mort, comme l'illustre cette vision des poissons offerts à une lente décomposition dans le cloaque de la rivière des Prairies, image qui renvoie à Abel et Steven, eux-mêmes immobiles, incapables de faire le geste vers l'autre qui les ramènerait vers la beauté, tous deux en train de contempler en quelque sorte leur avenir « au loin, dans le sombre des eaux ».

Dans *Lecture des lieux*, Pierre Nepveu souligne à juste titre comment « Montréal se vit constamment comme dénaturé¹¹¹ » chez les romanciers québécois mettant en scène le thème de l'aliénation urbaine, et en particulier chez Beaulieu qui, renouant avec l'esthétique partipriste, la pousse naturellement à son point limite. Morial-Mort s'étale donc comme une excroissance vile et infectieuse de la métropole, comme une gangrène galopante qui finira par ronger ceux qui y demeurent. Les parallèles dressés tout au long du roman entre Saint-Jean-de-Dieu et Morial-Mort montrent deux mondes qui manquent cruellement de beauté, deux univers qui s'interpénètrent et se répondent l'un l'autre. Mais au-delà des similarités que distribue ce rapprochement entre le pays natal et la terre d'adoption, ces allers-retours constants entre les deux

¹¹¹ Pierre Nepveu, *Lecture des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2004, p. 55. Nepveu partage notamment cette idée avec Alain Médam, qui parle aussi de Montréal comme une « ville dénaturée » dans son ouvrage *Montréal interdite*. (Alain Médam, *Montréal interdite. deuxième édition revue*, Montréal, Liber, 2004 [1978], p. 127.)

lieux, mus par la mémoire chancelante du narrateur, renseignent sur son rapport particulier au temps, conditionné par l’emménagement urbain, qui ne peut plus désormais s’éprouver dans la continuité. Qualité vécue et subjective du temps, non linéaire par essence, la durée intime qui rend compte du parcours d’Abel dans *Morial-Mort* met en relief le sentiment d’une perte fondamentale de continuité, expérience déstabilisée encore davantage par les saouleries du narrateur, qui perd de plus en plus contact avec la réalité. Interprétée comme la défaite du lien filial, comme une fracture irrévocable avec l’univers de la genèse familiale, l’expatriation des Beauchemin marque profondément la conscience du narrateur, qui échoue dès alors à inscrire le fil des jours dans une continuité. Alors que le passé vécu à Saint-Jean-de-Dieu et rapporté par Abel conserve tout de même une certaine chronologie, le monde de *Morial-Mort* se délite en regard de cette « rhétorique de la décomposition ¹¹² » pratiquée par Beaulieu pour évoquer le désastre congénital des Beauchemin. Ce faisant, la trajectoire d’Abel dans la métropole se coordonne avec le temps détraqué qui y sévit, où même la mémoire est associée à une maladie. Malgré l’irruption de flash-backs, rappel d’instant fugitifs et de réminiscences de la vie à Saint-Jean-de-Dieu déclenchés par les relents fétides de la ville ou encore par les mœurs licencieuses d’Abel, ce dernier ne parvient pas à rattacher son existence à des assises solides. Puisque l’histoire ancestrale ne peut être racontée et que l’avenir n’est pas une possibilité, il ne reste que le présent, qu’investit totalement Abel de son moi envahissant. Le futur continue d’obséder le narrateur, fascination alimentée notamment par la rivalité avec son frère Steven, mais ne sera jamais qu’une fausse option : hormis le poète révélé, le reste de la fratrie Beauchemin est condamnée à la putréfaction. C’est ce que confirme aussi l’omniprésence du présage dans le roman – des prédictions jamais réjouissantes, faut-il préciser –, futile manœuvre des Beauchemin pour tenter de se préparer à ce qui les attend. Papa Dentifrice agit en quelque sorte comme le chaman de la famille, s’efforçant de conjecturer le devenir et relayant gravement les prophéties qui lui ont été transmises : « Les deux érables, mon père les avait plantés entre la maison paternelle et la boutique de forge quand j’suis venu au monde, puis quand Phil Deux est venu au monde. Mon père disait : "Quand les érables tomberont, ça voudra dire que vous autres aussi vous allez tomber. " » (*RM* ; 48)

¹¹² Pierre Nepveu, « Abel, Steven et la souveraine poésie », *op. cit.*, p. 38.

LES MOCHETÉS DE LA BANLIEUE

Cette obsession de la laideur qui ordonne l'écriture romanesque se structure par l'opposition entre le vieux et le neuf, par l'espace infiniment vivant de la nature ancienne, et la nouvelle ville toujours déjà morte. Cette division est emblématique chez Ferron, qui ne cesse de jouer sur une telle opposition, alors que la laideur constitue toujours l'événement par lequel le roman s'invente, comme un choc qui peut se répéter à l'infini. Tel est le motif au centre de *L'Amélanchier* (1970), alors que la jeune narratrice, Tinamer de Portanqueu, s'introduit de la sorte : « Je ne suis pas fille de nomades ou de rabouins, mon enfance fut fantasque mais sédentaire de sorte qu'elle subsiste autant par ma mémoire que par la topographie des lieux où je l'ai passée, en moi et hors de moi. Je ne saurais me dissocier de ces lieux sans perdre une part de moi-même¹¹³. » Ces lieux, ce sont ceux qui bordent la maison familiale de Longueuil et que son père, Léon de Portanqueu, a partagés en deux : le bon côté des choses, c'est le sous-bois derrière la maison où fleurit chaque année l'amélanchier, se transformant l'espace d'une courte saison en feu d'artifice de couleurs ; et de l'autre, le monstrueux boulevard et ses gratte-ciels :

Par-devant la maison, du mauvais côté des choses, passait la rue comme ailleurs, rivière grise et morte d'asphalte refroidi dont la coulée remontait à l'ère tertiaire, époque où ma pauvre mère avait été fillette dans le quartier Hochelaga, et au volcan semblable à celui de l'Etna, qu'avait été alors le mont Royal, depuis éteint, rapetissé, ratatiné, tellement enfoncé par les grands buildings qu'il avait peut-être disparu [...]¹¹⁴

Dans le refuge du boisé profond, où la nature a encore tous ses droits, l'enfant est protégée de « ce progrès, cette propreté malsaine, cette asepsie policière, cette hygiène officielle du monoxyde de carbone¹¹⁵ », qui affectent la ville. Mais la modernisation avance et menace de gruger la savane, d'abolir par l'uniformisation la magie de cet espace encore intact : « l'asphalte, le béton, le civisme et la moralité, les gros investissements, les ristournes et le saint bidou béni des Franciscains descendent parmi nous, chassant toute poussière, remplaçant le burlesque, le saugrenu et la fantaisie par le pareil au même de la banalité urbaine, suburbaine, pétrolière et américaine. [...]¹¹⁶ ». La banlieue, dans le monde manichéen de *L'Amélanchier*, figure comme une zone de transit entre la campagne et la ville, ni l'une ni l'autre mais les deux à la fois, un espace tiers, standardisé,

¹¹³ Jacques Ferron, *L'Amélanchier*, Montréal, Éditions du jour, 1970, p. 19.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 34.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹¹⁶ *Ibid.*

qui devient le lieu par excellence de la routine. Devant l'excès d'ordre, d'uniformité, qui s'impose ainsi, on regrette tout à coup un monde révolu, grouillant de vie parce que connecté au règne de l'instinct, des pulsions animales. À l'ère contemporaine, un retournement inattendu se produit : c'est la propreté qui devient « malsaine », signe d'un progrès qui menace de rompre le charme et l'exubérance du désordre, tandis que la laideur ancienne est valorisée, rappelée avec nostalgie.

Pour Daniel Laforest, la figure dominante de la banlieue en littérature se découvre comme un espace-temps paradoxal, qui n'appartient à aucune histoire :

Le Québec oscille entre un passé hyperboliquement rural et le sentiment que ce dernier a subi un effondrement symbolique à la suite de la Révolution tranquille. Entre ces deux pôles, la vie rapidement croissante de la périphérie urbaine, avec son historicité refoulée, l'influence de son univers matériel sur les sensibilités, et les rapports sociaux qui s'y sont retrouvés sous un éclairage distinct, apparaît comme un chaînon manquant¹¹⁷.

À cause de son expansion rapide, de son allure désincarnée, la zone suburbaine échappe à l'Histoire en s'offrant comme l'interstice de deux mondes qui se chevauchent et s'entrechoquent malaisément. Protubérance improbable, se rattachant assez mal à la ville, elle s'affiche aussi comme un espace exempt de beauté où le kitsch, la médiocrité et le conformisme règnent, se profilant dans le relief insipide des bungalows.

Né dans les années 1950 d'un besoin de loger rapidement et à prix abordable les baby-boomers, le bungalow s'impose de façon massive sur le territoire nord-américain, jusqu'à dominer le paysage construit au Québec. Lucie K. Morisset et Luc Noppen, dans un article en deux parties intitulé « Le bungalow québécois, monument vernaculaire¹¹⁸ », retracent l'évolution de ce pavillon unifamilial, composante incontournable de l'identité territoriale nord-américaine et « paragon d'un "étalement urbain" dorénavant honni¹¹⁹ ». Leur étude, exemplaire en ce qu'elle comble une lacune de la littérature scientifique sur cette question, retrace l'histoire du bungalow et sonde son lien inextricable avec la banlieue. Déprécié pour son manque de charme, le bungalow est renié également pour le rôle qu'il joue dans la transformation des mœurs et le recul de plusieurs traditions

¹¹⁷ Daniel Laforest, « L'âge de plastique », *Spirale*, n° 220, 2008, p. 49.

¹¹⁸ Le premier, sous-titré « La naissance d'un nouveau type », s'intéresse à la naissance du bungalow canadien et le contexte de son apparition depuis la Première Guerre mondiale. Le second article, « De l'espace urbain à l'identité domestique », explore la « québéçisation » du bungalow, depuis les années 1950, en examinant les clés de son succès et de sa vaste diffusion à la lumière du corpus de ses représentations.

¹¹⁹ Lucie K. Morisset et Luc Noppen, « Le bungalow québécois, monument vernaculaire : La naissance d'un nouveau type », *Cahiers de Géographie du Québec*, Volume 48, numéro 133, avril 2004, p. 8.

associées au foyer ancestral québécois¹²⁰. Si peu de spécialistes se sont en effet penchés sur sa nature spécifique et l'histoire de son expansion, cela n'a pas freiné la mauvaise presse qui accable encore aujourd'hui le bungalow dans l'imaginaire collectif. Conçu par des contracteurs plutôt que par des architectes, le bungalow est pensé pour sa commodité et son accessibilité plutôt que pour son design. Jadis symbole de l'accès à la propriété, le bungalow, à partir des années 1970, se voit accusé par une avant-garde nationaliste et francophone de contribuer à « l'américanisation » de la société québécoise. Comme le soulignent Morisset et Noppen, l'idée derrière cette forme de logement s'oppose d'abord à une tradition architecturale française – dont une partie de la population voudrait se réclamer – qui accusait déjà dans les années 1920 ce « mode de construction [d'avoir] fait tant de laideurs¹²¹ ». Type d'habitation présumée « de mauvaise qualité » en raison de sa fabrication usinée, le bungalow souffre aussi de l'association avec une américanité honnie qu'il contribuerait à introduire dans le paysage québécois¹²². Un préjugé qui a pu donner naissance, dans la culture populaire, à la figure repoussoir d'Elvis Gratton¹²³, garagiste de banlieue et modèle caricatural du colonisé endossant les valeurs de la culture dominante, cherchant à émuler la mentalité *think big* de nos voisins du Sud – « Ils l'ont tu l'affaire, les *Amaricains!* ».

Petite maison d'un seul étage (le rez-de-chaussée, pour faciliter l'accès de la ménagère à toutes les pièces), et d'un sous-sol, ornée d'un terrain gazonné, le bungalow est né et a grandi avec les Québécois du XX^e siècle. Au moment même où la flambée des prix des matériaux de construction met en péril l'atteinte du rêve, pour chacun, d'un pavillon unifamilial, le bungalow offre une solution de rechange puisque la préfabrication de ses composantes architecturales et la standardisation de ses formes en réduisent les coûts. C'est ce relief uniformisé qui caractérise la laideur des banlieues, une laideur qui tend à s'étaler, tant le territoire périurbain ne cesse de s'agrandir encore aujourd'hui. Un tel espace, sans identité claire, a été maintes fois représenté dans

¹²⁰ Michel Lessard et Huguette Marquis ont accusé le bungalow d'avoir dénaturé le mode de vie traditionnel, puisque ses dimensions restreintes auraient imposé, plutôt qu'au « foyer », la tenue des mariages dans les salles d'hôtel et l'exposition des morts dans des salons funéraires : « Finis, le mode de vie ancestral, les veillées du bon vieux temps. L'architecture des maisons jouera un rôle prépondérant sur les transformations sociales de notre peuple. » Voir *Encyclopédie de la maison québécoise. 3 siècles d'habitations*, Montréal, Les Éditions de l'homme, 1972, p. 468.

¹²¹ Guy de Brummel, « Du plain-pied traditionnel au bungalow moderne », *Vie à la campagne*, vol. LII, 15 août 1928, p. 3. Cité dans Lucie K. Morisset et Luc Noppen, « Le bungalow québécois, monument vernaculaire. De l'espace urbain à l'identité domestique », p. 146.

¹²² En réalité, Lucie K. Morisset et Luc Noppen montrent bien la spécificité du bungalow québécois comme résultant d'un processus d'appropriation spécifique par rapport au modèle étatsunien : agrandissement de la cuisine qui devient la pièce centrale de la maison, ajout d'un sous-sol habitable, d'un abri d'auto – *carport* –, et d'un cabanon.

¹²³ Personnage créé par Pierre Falardeau, Elvis Gratton est le sujet de plusieurs films ainsi que d'une télésérie. Porte-étendard du fédéralisme canadien, Elvis Gratton incarne plus largement l'adhésion aveugle à la culture et à l'idéologie américaines.

la littérature contemporaine québécoise, mais son symbolisme quelque peu banal a été relativement peu étudié jusqu'ici. Largement reconnue comme un milieu de vie paisible et *sans histoire*, la banlieue, qui semble exclure toute forme d'événement, se donne même, comme le suggère Laforest, comme espace « impropre au récit¹²⁴ ».

En suivant ici l'évolution de ce lieu à la fois générique, a-historique, et éminemment personnel dans quelques romans s'échelonnant de la fin des années 1970 jusqu'à tout récemment, nous chercherons à dégager le sens de la laideur non spectaculaire de la banlieue. Pour ce faire, nous partons de l'analyse des modèles d'habitation typiques du paysage périurbain, repérés dans les textes. Chez Victor-Lévy Beaulieu, le bungalow est encore imaginé à travers l'opposition entre la campagne traditionnelle, remémorée avec nostalgie, et la ville moderne, à laquelle se rattache spontanément la banlieue. Dans *Don Quichotte de la démanche*, l'espace viable se rétrécit toujours plus autour d'Abel, alors que celui-ci voit sans cesse en rêve la maison de son grand-père magiquement montée sur roues, symbole de l'itinérance à laquelle est condamnée la famille Beauchemin, incapable de renouer avec l'héritage ancestral laissé derrière. Avec le roman plus récent, il n'en va pas de même : très vite, le paysage périurbain se transforme et semble oublier tout ce qui le rattache au passé, y compris la vieille opposition entre ville et campagne, n'étant plus que le symptôme d'une américanité passive, plus ou moins consentie, toujours un peu honteuse de son confort bourgeois. Ainsi, dans le roman *Dée* de Michael Delisle, le personnage éponyme, fille-mère sans éducation, coincée dans un mariage malheureux, s'emmure dans sa maison préfabriquée, dans un quartier tout neuf, où la laideur se joue dans le trop lisse, le trop propre et le trop civilisé, révélant rapidement les fausses promesses de bonheur de la modernité. De la même façon, dans *Le ciel de Bay City* de Catherine Mavrikakis, la maison de tôle dans laquelle vivent Amy et sa famille est comparée à une tumeur déformant le paysage locatif de leur petite ville du Midwest, ou encore à un bunker métallique, produit d'une époque qui a appris à redouter la menace nucléaire. Dans les trois exemples étudiés ici, la banlieue est américaine, et semble avoir perdu définitivement contact avec l'Europe, avec le monde d'avant. La banlieue, arrachée de l'Histoire, n'offre aucun point de comparaison, et sa laideur n'a ni grandeur ni singularité. C'est aussi une laideur qui s'ignore, qui témoigne des aspirations de la classe moyenne qui vit dans un monde inauthentique où règnent le toc, le faux et le consensuel.

¹²⁴ Daniel Laforest, *L'âge de plastique*, *op. cit.*, p. 47.

Le bungalow de Terrebonne

Même si l'écriture de Victor-Lévy Beaulieu est dédiée tout entière à l'appropriation du pays, elle n'en demeure pas moins profondément déracinée, en quête désespérée d'un ancrage dans le territoire. Entre la campagne, lieu des origines, et la ville excentrée, qui contribue à l'éclatement de la cellule familiale et à la déroute de l'écrivain, *Don Quichotte de la démanche*¹²⁵ (1974) propose un espace intermédiaire, celui d'une banlieue de la rive nord de Montréal. Logé dans un « petit et pitoyable bungalow perché comme une dinde malade dans l'arbre de Terrebonne » (*DQD* ; 107), Abel, en panne d'écriture, délaissé par sa conjointe Judith, sombre dans un délire psychotique où les mots deviennent des entités menaçantes. Tandis que *Race de monde* annonçait le début de la carrière de romancier d'Abel, *Don Quichotte de la démanche* énonce l'impossibilité de l'écriture dans un espace périphérique menacé par « l'aigle colonisateur¹²⁶ », comme le fait aussi remarquer Lucille Ryckebusch, dans son article « L'écriture inhabitable dans *Don Quichotte de la Démanche*. Entre fascination et errance¹²⁷ ».

Car cet espace qu'habite Abel, c'est avant tout celui d'une « banlieue américaine » (*DQD* ; 257) banale, avec ses « gazons ras, presque artificiels dans leur perfection, [...] avec les petits arbres feuillant mal malgré les engrais, et les bouquets de fleurs le long des solages » (*DQD* ; 57). À ce propos, Ryckebusch note : « Lieu par excellence du conformisme et de la standardisation, le bungalow synthétise, de par l'imaginaire collectif qu'il convoque, le colonialisme culturel étatsunien et problématise les enjeux identitaires d'une nation en quête de souveraineté¹²⁸. » Dans la perspective beaulieusienne, la présence américaine qui infiltre et dénature l'espace national fait du Québec un pays équivoque, sans racines solides, comme le révèle le chevalier à la triste figure dans une longue tirade à la fin du roman, exhortant Abel au refus de l'Amérique et à la reconquête du territoire, délivrant par la même occasion un message d'espoir : « vous avez le lieu [...] il ne vous reste plus qu'à découvrir la direction. » (*DQ* ; 258)

Situé dans une « espèce d'impasse de la rue Kennedy » (*DQD* ; 57), le bungalow symbolise bien le cul-de-sac américanisé dans lequel le narrateur est embourbé, rendu manifeste par la

¹²⁵ Victor-Lévy Beaulieu, *Don Quichotte de la démanche*, Éditions de l'Aurore, 1974. Désormais, tous les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par le sigle *DQD* ; suivi du numéro de la page.

¹²⁶ Victor-Lévy Beaulieu, *Monsieur Melville*, Montréal, Boréal, 2011 [1997], p. 460.

¹²⁷ Lucille Ryckebusch, « L'écriture inhabitable dans *Don Quichotte de la Démanche*. Entre fascination et errance », *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, n°6, 2018, p. 53-79.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 56-57.

référence au nom d'un célèbre président des États-Unis. Il y a quelque chose de suspect dans ce déploiement de maisons déclinées à l'identique, composant le genre de tableau léché propre aux films américains – la rue Kennedy, dira Abel, est « fausse comme un décor de théâtre, fausse comme un décor de cinéma, fausse, fausse ! » (*DQD* ; 98). Baignée par la lumière du soleil déclinant, la banlieue perd son aspect hostile, devient plus humaine, mais cette beauté demeure artificielle et temporaire, rappelle l'écrivain, appelée à disparaître avec la tombée de la nuit :

Tout l'orient de Terrebonne était d'un rouge crémeux, modifiait le paysage, défaisait tout ce qu'il pouvait y avoir d'hostile dedans, transfigurant la tristesse uniforme des bungalows, multipliant subtilement les rangées des petits arbustes qu'on avait plantés le long des fondations pour oublier à quel point elles avaient quelque chose de grotesque et de friable. Ce soleil qui se couchait humanisait les bungalows, les départissait de leur aspect artificiel de décor cinématographique. La rue Kennedy. Un acte de création éphémère qui disparaîtrait avec la nuit venue. Au fond, il n'y avait rien à abolir et rien à oublier. Tout cela n'avait jamais existé. C'était simplement le soleil qui tombait comme tous les soirs derrière la chaîne de magasins du boulevard des Seigneurs (*DQ* ; 200).

À la manière d'un décor hollywoodien, tout est de l'ordre de la façade, du maquillage. Même « les grands bois cédrés et sapinés » (*DQD* ; 68) qui composent « la savane derrière le bungalow » (*DQD* ; 147) – espace qui n'est pas sans rappeler le boisé merveilleux de *L'Amélanchier* – ne peuvent faire oublier les « odeurs pourrissantes » (*DQD* ; 168) émanant de la rivière des Prairies. L'atmosphère est d'emblée pervertie, polluée, et les « roses se fanent toutes seules dans le jardin » (*DQD* ; 100). Cette impression de fausseté et de perversion est accentuée encore par l'alcoolisme d'Abel qui altère sa perception du bungalow, l'imaginant envahi de bestioles grouillantes, et dont la configuration change sans arrêt, provoquant sa désorientation :

Alors, levant les yeux, il vit que la chambre-bureau s'était curieusement modifiée tandis qu'il ingurgitait le gin. À moins, pensa-t-il, qu'elle ait toujours été comme ça et que je ne m'en sois pas aperçu. Il y avait maintenant un foyer au bout de la pièce. Les bûches flambaient, éclairant tout le souterrain de leurs fauves, dénaturant la couleur des deux divans qu'il y avait de chaque côté. À la place de la bibliothèque une porte venait d'apparaître. » (*DQD* ; 239)

Tandis qu'Abel laisse sa propre vie aller à vau-l'eau, le bungalow, faute d'entretien, se dégrade considérablement : les murs s'effritent, les papiers-peints se décollent, la poussière et la pourriture prolifèrent. Complètement dépassé devant ce « fabuleux désordre » (*DQD* ; 65), Abel ne traite plus ses références littéraires avec son habituelle révérence, alors que les livres empilés pêle-mêle dans le corridor découvrent « Balzac sur le dos, Hugo entrouvert et grotesque devant la chambre de bains » (*DQD* ; 65). Aucune idole n'est à l'abri dans ce temple déchu : les « grands posters de Guevara, Hemingway et Abraham Lincoln étaient tombés sur le tapis dans le salon et les chats les

avaient maculés de boue en marchant dessus avec leurs pattes mouillées. » (*DQD* ; 65) De même, la cuisine, négligée, se couvre d'une saleté infecte :

Les taches de graisse marbraient le plancher, des morceaux de pelures d'orange avaient bleui et séché dans la poussière. Les capsules de bouteilles de 7-Up roulant sous le comptoir où Pollux, couché sur le dos, essayait de les reprendre au monde épais de la poussière. Quand donc la grosse patate jaune avait-elle glissé le long de la cuisinière, pour pourrir sur le prélat, n'y laissant qu'une tache brunâtre, comme un immonde caillot de sang ? – Que de coulisses sur les panneaux de mes armoires, ô mon Abel ! (*DQD* ; 66)

L'endroit contaminé que continue d'habiter Abel ressemble de plus en plus à une sorte de caricature terrifiante de l'écrivain diminué par la poliomyélite : « J'habite une maison infirme dont le pignon est aveugle. J'habite une maison dont le grand cèdre à côté du trottoir de ciment pue la mort. Ses branches plaquées de rouge. Desséché dans la force de son âge d'arbre. » (*DQD* ; 57-58) L'arbre qui trône devant le bungalow suggère que tout est condamné à mourir avant l'heure dans cet espace qui prend, à bien des égards, l'aspect d'un corps malade.

Le bungalow s'apparente en effet à un organisme vivant, susceptible d'être blessé, dont les parois saignent lorsqu'elles sont entaillées : « Le crochet de fer, à son poignet gauche, fit une profonde éraflure sur le mur. Un flot de sang en jaillit » (*DQD* ; 243). Tout y prend l'apparence d'un corps moite et suintant : dans la « chambre du Sud humide comme une aisselle » (*DQ* ; 265), les tâches brunâtres qui pullulent sur le rideau de jute sont « [d]e vieux poumons étampés sur le mur. Du foie de veau pourrissant. » (*DQD* ; 101) Dans le souterrain, « ce lieu silencieux qui ressemble à une bouche inconfortable » (*DQD* ; 186), Abel a beau se lamenter sur la moisissure qui attaque ses livres, il ne fait rien pour y remédier et, en proie à ses démons, s'en remet tout entier au « monde cauchemardesque de ses obsessions » (*DQD* ; 67). Dans « le ventre du bungalow » (*DQD* ; 122), la chambre-bureau, où Abel travaille, fait office d'utérus dans lequel les œuvres en gestation attendent d'être pondues mais sont le plus souvent avortées : « comme si les murs s'étaient métamorphosés en éponges, avalant les vieux encadrements, les bibliothèques, les meubles, la table de travail malpropre dont l'Œuf cosmique, dessiné au stylo-feutre, finirait par se briser, éjectant le fœtus qui roulait dans les eaux jaunes maternelles » (*DQD* ; 239).

Abel subsiste « dans un monde en ruine que guette l'apocalypse¹²⁹ », alors que le souterrain du bungalow se creuse toujours plus jusqu'à devenir une fosse béante conçue pour l'ensevelir. Dans

¹²⁹ Lucille Ryckebusch, « L'écriture inhabitable dans *Don Quichotte de la Démonche*. Entre fascination et errance », *art.cit.*, p. 60. Le destin même d'Abel est placé sous le signe de l'apocalypse, en raison de sa mise au monde mouvementée durant un jour d'orage : « il y avait dans cette naissance se passant dans le déchaînement des temps quelque sombre augure – une vie tourmentée, tumultueuse comme la petite rivière faisant des bonds prodigieux parmi les roches,

la chambre du sud qui ressemble à « un salon funèbre » (*DQD* : 197), l'écrivain solitaire craint que ce lieu morbide et moite ne devienne son tombeau : « (Si je mourrais, je ne voudrais pas qu'on retrouve mon cadavre trente jours après, moitié mangé par les vers et les rats, à moitié décomposé dans le kimono rouge.) Cancer du duodénum. » (*DQD* ; 62) Une ombre funeste suit Abel et le cerne de toutes parts : outre le « cèdre mort devant le bungalow » (*DQD* : 142), les arbres de la savane « se transforme[nt] en autant de cercueils noirs [...] » (*DQD* ; 165) et l'ambulance qui le conduit à l'hôpital « n'était au fond qu'un corbillard déguisé » (*DQD* ; 27). Même le bras atrophié d'Abel, qui garde les séquelles de sa poliomyélite, l'entraîne déjà à moitié dans la tombe : « Plus de biceps [*sic*], plus de tendons, mangés par l'intérieur, tout le côté gauche comme un os saillant, fragile et douloureux, tout le côté gauche mort, enterré déjà et bientôt pourrissant. » (*DQD* ; 185-186)

Après son cheval Goulatromba « [p]ourrissant sous le plancher de ciment du souterrain » (*DQD* ; 107), Abel doit encore enterrer l'un de ses chats, la mère Castor, lorsque celle-ci revient fatalement blessée d'une expédition dans la forêt. Le monument sépulcral qui lui est dédié s'ajoute à celui qui se trouve déjà devant le bungalow : « La butte de terre à côté de la galerie était comme un calvaire. Au sommet du Gotha¹³⁰, les trois bouleaux nains avaient l'air fou. Les vers devaient ronger les racines dans la terre trop meuble. [Jim] était venu une nuit que tout le monde dormait et avait planté sur le Gotha un Christ de plâtre, noir de suie, effrayant avec son nez cassé. » (*DQD* ; 58) Dépouillé de son aura symbolique, ce Christ magané semble toujours retrouver son chemin jusqu'à Abel, même après avoir « été jeté aux ordures » (*DQD* ; 173) : « Il tâta la terre sous les feuilles et c'est ainsi qu'il trouva le crucifix de Jim – cette vieille chose défigurée, sale et mutilée que par deux fois il avait jeté dans la savane. Le sang coulait toujours dans les plaies des mains. Les deux pieds manquaient, de même qu'une bonne partie du torse » (*DQD* ; 172). De mauvais augure, la présence de l'idole dénaturée altère l'espace du bungalow :

Abel avait vu le Christ sur la butte de terre, et il avait compris brusquement que désormais le bungalow était piégé, rendu calamiteux par ces grands bras écartés, par ces clous dans les mains et ces gouttes de sang qui tombaient par terre. [...] Christ enterré sous les feuilles, verdissant dans son plâtre quelque part sous les arbres de la savane, Christ saoul sous les arbres de la savane que Patin, le chien d'Abel, trouverait prendrait dans sa gueule et viendrait déposer devant la porte, frétilant de la queue, content comme peut l'être un chien découvrant un Christ saoul dans les arbres de la savane. (*DQD* ; 58-59)

sauvage comme le pays, remplie de chardons, de pissenlits et, au milieu de l'été, devenant sèche et brûlée comme l'herbe et les feuilles mangées par les chenilles. » (*DQD* ; 16)

¹³⁰ Par référence sans doute au « Golgotha » ou mont du Calvaire, une colline autrefois située à l'extrémité de Jérusalem, sur laquelle les Romains de l'Antiquité crucifiaient les condamnés à mort. Il s'agirait donc du lieu de la crucifixion du Christ. Dans la même veine, les trois bouleaux nains réfèrent aux croix de Jésus et des deux criminels suppliciés à ses côtés.

Pourtant Abel y reste cloîtré, redoutant les sorties parce que « ce petit bungalow de Terrebonne où il se confinait » (*DQD* ; 140) agit aussi comme un refuge contre les agressions venues du monde extérieur, une forteresse qu'il investit de toutes sortes de dispositifs de surveillance et de sécurité mis en place pour se protéger « des bandits de Terrebonne¹³¹ » (*DQD* ; 61). Le système des « fenêtres-meurtrières », par exemple, condamnées par des voiles opaques qui ne laissent pas pénétrer la lumière à l'intérieur, se destine notamment à empêcher les papillons hallucinés d'envahir l'espace. Or le monde extérieur infiltre malgré tout le bungalow, prenant forme à travers les visites imprévisibles que reçoit Abel. Surtout, c'est le lieu lui-même qui paraît néfaste, se transformant en prison cauchemardesque dont il ne peut s'extraire : « Abel se laissa faire, persuadé que le piège s'était refermé sur lui et [...] que c'était plutôt tout l'étage au-dessus qui, comme un pot de miel, s'était renversé et venait au-devant d'eux, modifiant une autre fois le souterrain » (*DQD* ; 265). Dans son article, Ryckebusch conclut : « l'habitabilité du bungalow est donc incertaine : s'il permet d'échapper aux dangers qui menacent à l'extérieur, il présente des anomalies qui le rendent vicieux, voire monstrueux¹³². »

Comme le fait remarquer Daniel Laforest, à la différence du mythe américain de la banlieue qui envisage celle-ci comme « un espace absolument fixe », le « mythe québécois de la banlieue produit au contraire un environnement absolument mobile : le chantier¹³³ ». Même si le récit de *Don Quichotte de la Démanche* est campé dans l'environnement le plus monotone qui soit, celui-ci semble en perpétuel changement, toujours à risque d'une reconfiguration dramatique. L'espace extérieur, celui que perçoit Abel depuis son poste d'observation, est un espace en friche marqué par l'inachèvement, tout comme le restera son projet d'écriture. Comme le fait remarquer Ryckebusch, « le seul repère fixe, c'est celui de la chambre-bureau située à l'extrême nord du souterrain, vers laquelle le narrateur est inlassablement ramené comme vers un centre¹³⁴ ». Sous

¹³¹ Montréal aussi est vue comme une région dangereuse, remplie de truands : « Le grand Morial, ville des pyromaniaques, ville aux cent incendies. » (*DQ* ; 64)

¹³² Lucille Ryckebusch, « L'écriture inhabitable dans *Don Quichotte de la Démanche*. Entre fascination et errance », *art.cit.*, p. 70.

¹³³ Daniel Laforest, *L'âge de plastique. Lire la ville contemporaine au Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2016, p. 89.

¹³⁴ Lucille Ryckebusch, « L'écriture inhabitable dans *Don Quichotte de la Démanche*. Entre fascination et errance », *art.cit.*, p. 74.

cet angle, les pièces du bungalow forment un réseau circulaire¹³⁵ qui s'enroule autour du point central que constitue la chambre-bureau tout en s'en écartant selon un mouvement « spiraloïde ». La spirale, forme omniprésente dans l'œuvre de Beaulieu¹³⁶, se donne aussi comme figure à l'appui du temps suspendu qui règne dans le bungalow, aggravé encore par la stagnation du projet d'écriture et la réclusion d'Abel dans l'obscurité du souterrain, où se confondent le jour et la nuit. Spirale ou labyrinthe, le souterrain est d'ailleurs décrit comme le « repaire où le Minotaure (Abel), toutes les nuits, avait des crises nerveuses de plus en plus épiques » (*DQD* ; 122). L'origine de cette errance constitutive de l'écrivain est à chercher dans le mouvement migratoire sans cesse renouvelé du clan Beauchemin, par leur manque d'attache à un espace en particulier, symbolisé par l'image de la maison ancestrale montée sur roues, aperçue dans un rêve :

la maison du grand-père Antoine roulait sur de grandes roues de bois, elle avait quitté la rue Vézina des Trois-Pistoles, elle montait la Grande Côte du Deuxième Rang et, comme un long cheval lancé à l'épouvante, elle défonçait ainsi l'espace jusqu'au Rang Rallonge. (Quel était le sens de ce voyage entrepris par la maison du grand-père ? Pourquoi celle du père ne pouvait-elle suffire dans le rêve d'Abel ? Était-ce que le père n'avait point de maison qui lui fût propre et grâce à laquelle [*sic*] ses enfants eussent pu se reconnaître dans son paysage ?) » (*DQD* ; 29)

Cette figure de la maison roulante donne aussi sens à l'exergue du roman, tiré de Malcom Lowry : « On dit que la terre tourne, alors j'attends que ma maison passe par ici ». Les maisons, dans l'œuvre de Beaulieu, sont des lieux dénaturés, qui perdent leur fonction symbolique, qui ne permettent plus aucun ancrage solide, et c'est pourquoi dans ce rêve récurrent d'Abel la maison mobile du grand-père Toine finit par « s'arrêt[er] dans la swampe, ses grosses roues blanches calées jusqu'aux essieux dans la boue » (*DQD* ; 30). De la même façon, le bungalow de Terrebonne, dont l'état lamentable est attribué en large partie à Abel, comme le lui reproche Judith – « Tu la gruges, les cloisons éclatent, et ces lézardes sur les murs ! » (*DQD* ; 100) – ne peut plus assurer la réussite du projet d'écriture.

¹³⁵ La structure narrative du roman accentue cette impression de procession circulaire : le roman se termine comme il commence (par une crise qui conduit Abel à l'hôpital).

¹³⁶ La spirale se retrouve notamment dans *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel...*, alors que le narrateur, Abel, s'en sert comme illustration du présent absolu dans l'œuvre, qui s'étire en circonvolutions sans fin prévue, et comme métaphore du pays insaisissable et fuyant : « CE PAYS DE FOU, exigeant jusqu'à l'absurde et ne sachant pas les qualités de ses exigences, en changeant sans cesse, dans une schizophrénie spiraloïde et dans une méconnaissance affligeante de ses forces vives, brûlant aujourd'hui ce qu'on adulait hier tout simplement par ignorance de ce qu'était cet hier et peu désireux de le savoir. » (*NEP* ; 111) Et encore : d'où le refoulement de la vague sans limite, spirale inusable et hybride se reprenant toujours, mais rien de plus, créant de la fatigue molle, de sorte que ç'a toujours l'impression de tourner en rond, dans sa place même et incertain de tout travail, à remettre toujours en cause, et pour cause, mais rien de plus, comme s'il n'y avait pas d'issues autres que le chantage et tous les terrorismes, mais rien de plus. Cette grande noirceur mais rien de plus. (*NEP* ; 58)

Jacques Pelletier souligne que, pour Beaulieu, l'écriture se vit toujours comme une forme d'isolement, qui implique de :

s'enfoncer dans le désert, dans un décor lunaire, dans un lieu inhabité et inhabitable où l'on ne rencontre que des fantômes, que des projections hallucinées de soi et d'où l'on revient, au mieux, avec un manuscrit qui témoigne de ce passage, de cette traversée solitaire, sans guide ni boussole, et dont rien ne garantit qu'il se révélera un pont permettant de rejoindre l'autre¹³⁷.

À la suite de Ryckebusch, nous dirons que la crise existentielle qui secoue Abel dans le bungalow de Terrebonne « confirme l'impossibilité de l'écriture dans un lieu périphérique informe, qui ne peut plus soutenir aucun récit¹³⁸ », ce qu'affirme aussi Daniel Laforest lorsqu'il suggère que l'espace informe découvert par l'imaginaire de la banlieue conduit à une perte des capacités narratives : « Le désir de récit, anthropologique s'il en est un, est voué à l'échec en présence d'un espace sans forme¹³⁹ ». La laideur du bungalow, toujours en attente de l'événement, est le signe d'une transformation qui n'en finit jamais, d'un éternel recommencement, à l'image du roman lui-même qui ne cesse de replonger dans une laideur originelle, de refonder le territoire, de planter toujours ailleurs la maison des ancêtres. La déchéance d'Abel était à prévoir, mais pour l'écriture de Victor-Lévy Beaulieu, qui s'alimente de l'échec et en fait le cœur de ses romans, la laideur et la dégénérescence constituent de puissants combustibles.

Le dépotoir de Dée¹⁴⁰

Ce roman de Michael Delisle présente le destin de Dée, alias Andrée Provost, dans un Québec séduit par l'*American way of life* et à la frontière de deux époques, alors que les fermes et les terrains vagues qui bornent les grandes agglomérations urbaines sont peu à peu remplacés par des rues asphaltées et des maisons propres. Delisle dépeint, dans une prose minimaliste et sans apitoiement, les transformations rapides qui bouleversent le paysage de Longueuil, l'ancienne ville de Jacques-Cartier, au cours des années 1950. Alors que toutes les dépendances fermières doivent être démolies et les maisons, reculées, hissées sur un solage neuf, les Provost, réfractaires à ce virage

¹³⁷ Jacques Pelletier, *Victor-Lévy Beaulieu : l'homme-écriture*, op. cit., p. 136.

¹³⁸ Lucille Ryckebusch, « L'écriture inhabitable dans *Don Quichotte de la Démanche*. Entre fascination et errance », op. cit., p. 56.

¹³⁹ Daniel Laforest, *L'âge de plastique. Lire la ville contemporaine au Québec*, op. cit., p. 36.

¹⁴⁰ Michael Delisle, *Dée*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2007 [2002]. Désormais, tous les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par le sigle *D* ; suivi du numéro de la page.

forcé dans la modernité, perdent la bataille contre le futur. Le père de Dée se voit donc contraint par la municipalité de démanteler sa porcherie, l'entreprise familiale, pour faire place à la construction d'un quartier résidentiel moderne. Pour accélérer le processus, des hommes s'introduisent durant la nuit dans la soue et égorgent trois truies : « *It was written* » (*D* ; 41), décrète solennellement la mère anglophone, rappelant le caractère inéluctable de la modernité en marche. Nous sommes en plein été, des « milliers de mouches vertes tournoient follement, excitées par le purin qui sèche dans la cour » (*D* ; 11), et le monde de Dée est sur le point de changer.

Le futur époux de la jeune fille, Sarto Richer, contraint de l'épouser en raison d'une grossesse accidentelle, est l'apôtre de cette modernisation : en visite chez les Provost, il ne peut s'empêcher de juger leur « maison pas finie, à moitié en papier noir, bricolée avec des vidanges d'école¹⁴¹ » (*D* ; 49), produit d'un recyclage hétéroclite de débris qui n'a plus lieu d'être dans le monde moderne. La nouvelle répartition topographique préconise une uniformité déjà présente aux États-Unis, comme essaie de faire valoir Sarto à son beau-père : « – Tout le Domaine Chantilly, explique-t-il, va avoir le même modèle de terrassement. Tout va être délimité. C'est américain. » (*D* ; 71) Paradoxalement, cette uniformité vécue dans la délimitation – où le terrain de chacun est rigoureusement encadré – signe aussi la mort du projet communautaire¹⁴² et le début de la grande ère de l'individualisme. Rien pour réjouir la mère de Dée, qui redoute le rapprochement anticipé avec leurs voisins : « *It's like...* dit-elle en cherchant une image pour exprimer son dégoût, *it's like we're all connected.* » (*D* ; 47) Les parents Provost déménageront finalement à Handfield, « où la terre est grande, le puits est bon et le voisin est loin » (*D* ; 49), n'ayant jamais réussi à trouver leur place sur la rue Fournier, devenue « respectable » (*D* ; 32). Alors que la mère se ridiculise en étrennant un manteau de fourrure en plein septembre et en se dotant d'un faux accent britannique pour avoir l'air plus distingué, le père, au volant d'une voiture flambant neuve, ne parvient pas à assumer son statut de nouveau riche : « Visiblement inconfortable dans ses vêtements de ville, il s'étire le cou, rentre un doigt sous sa ceinture qui l'étrangle. » (*D* ; 73)

Ces attitudes malaisées s'expliquent en regard de la dynamique familiale douteuse dans laquelle grandit Dée : le père, fortement alcoolique, rudoie sa femme, et celle-ci, confinée à son domicile, passe ses journées à haranguer son mari et à abattre des mouches, contemplant l'héritage dérisoire qu'elle passera à ses enfants : « Elle examine la tapette de caoutchouc turquoise, gommée

¹⁴¹ Une maison que le père construisait, depuis plus de 15 ans, avec les débris d'une ancienne école rasée.

¹⁴² Michael Delisle, « Mort en banlieue. Entretien de Caroline Montpetit avec Michael Delisle », *Le Devoir*, septembre 2002, <https://www.ledevoir.com/lire/9065/michael-delisle-mort-en-banlieue>.

de purée jaune et d'ailes brillantes. *Someday*, dit-elle à Dée, *this will be yours.* » (*D* ; 15) La famille est nourrie aux abats que le père avare¹⁴³ récolte pour un rien à la boucherie, tandis que ses cochons – il est intéressant de le noter – ont droit à de la moulée achetée. Les adultes ferment les yeux sur les inconduites sexuelles du vétérinaire Doc, de Sarto et de la tante Esther, ayant pour résultat que les relations entre tous les personnages sont teintées d'une sexualité précoce, de désirs impropres, de pulsions malsaines.

Dans le vaste champ derrière la maison se trouve une « dompe », où la fillette passe ses journées à collectionner de menus déchets parmi les carcasses de chiens errants, qu'on abat pour quelques sous. Durant ces aventures quotidiennes, où s'entrelacent l'excitation et le dégoût, Dée s'habitue à côtoyer la laideur de son environnement : « Elle pense ensuite aux chiens morts à la dompe. Elle imagine sa prochaine visite au dépotoir. Elle anticipe des images de tuerie. Des chiens abattus aux jambes raides. Le pelage cotonneux qui reste mouillé. Le sang sec autour des oreilles tranchées. Elle est troublée. L'horreur se mêle à la hâte. » (*D* ; 30) Le plaisir qu'elle retire à arpenter ce tas d'immondices, qui constitue, outre les randonnées ponctuelles avec Doc, sa seule source de divertissement, préfigure sombrement le futur de la jeune fille où, toujours laissée à elle-même, elle se condamne à vivre parmi les détritrus.

Au terme d'une enfance marquée du sceau de la promiscuité et d'abus de toutes sortes, elle tombe enceinte à 15 ans de Sarto, qui se lasse très vite d'elle. Une fois marié, le couple attend la fin des travaux de leur maison au Domaine Chantilly, où la propreté est associée pour Dée à des « odeurs d'huile et d'essence. » (*D* ; 75-76) Grisée par sa nouvelle condition de propriétaire, la jeune fille s'accroche à ses possessions à défaut d'avoir le contrôle sur le reste de sa vie :

Elle va dans le passage et se roule contre le mur, comme une fillette qui jouit de l'herbe avec son corps. Et elle reste longtemps la joue collée contre la fraîcheur du mur de plâtre à caresser les surfaces de sa main ouverte. Elle pense : "C'est à moi. Tout est moi" et elle dit tout haut : "*I could burn down the darn house if I wanted... I could. It's mine...*" Elle roule son front contre le mur, respire fort l'odeur de sable de la peinture sèche. (*D* ; 109)

Même si « [elle] se réjouit à penser qu'elle est la première à toucher la surface neuve, la première au monde à mettre ses doigts sur ce mur-là, à cet endroit précis » (*D* ; 75-76), elle demeure craintive en l'absence de son mari, gênée par ses dents cariées, et ses relations avec autrui, malgré de bonnes intentions, sont teintées de malaise. Voulant sympathiser avec le voisin, elle lui demande

¹⁴³ La précarité des Provost est volontaire. Le père « refuse de payer s'il a moyen de "prendre gratis" et il trouve toujours le moyen. Sauf quand c'est le temps de jouer. Alors il est riche. Ou pour boire. Ou pour coucher. Le père a toujours de l'argent pour du rye et une petite barbote. Un petit poker. Une fille. » (*D* ; 50)

spontanément de retirer son dentier, croyant partager avec lui la honte des gencives mises à nu. La candeur de Dée n'est rien d'autre que son ignorance des codes sociaux, que personne dans sa famille n'a jugé bon de lui apprendre. Désinhibée sur tous les plans, la jeune fille ne peut simplement pas comprendre qu'il y a des choses qu'il vaut mieux ne pas montrer, ne pas évoquer. Dée reste donc cloîtrée chez elle, épiant les livreurs à travers les rideaux du salon. Du reste, la mère Provost n'avait pas tort, la proximité avec autrui excite la curiosité, et du poste d'observation où Dée peut lorgner à son gré les voisins, elle n'ignore pas que la surveillance est réciproque : « elle sait qu'en face, monsieur ou madame Czerwinsky regardent ou ne regardent pas, ce qui revient au même parce qu'ils sont là, quelque part, en face. » (*D* ; 101) Avec Sarto toujours sur la route, occupé par des magouilles de petite envergure, ses seules interactions se limitent à des saluts et des sourires lancés timidement à l'endroit de ses voisins. Oisive, elle se divertit en feuilletant les revues froissées invendables ou les erreurs de commande que lui livre Beau-Blanc, le jeune camelot, pour la remercier des faveurs sexuelles qu'elle lui accorde : « Dée passe ses journées à éplucher des *Photoplay* et des *Modern Screen* à la recherche de trucs pour crayonner ses sourcils ou laquer ses ongles, à lire avec une grimace qui lui échappe des magazines de décoration, des *National Geographic*. » (*D* ; 63) Le monde que découvre le roman de Delisle se présente ainsi comme une sorte de Québec avant le Québec, dans la brèche d'une culture à faire émerger, entre l'Europe oubliée et les États-Unis qu'on idéalise. L'onomastique des lieux – la rue Fragonard, le domaine Chantilly – renvoie à une origine française un peu pompeuse, tandis que le bagage culturel de Dée, essentiellement anglophone sous l'influence maternelle, est fortement teinté par l'Amérique, dont elle tire la plupart de ses (maigres) références. Au milieu des pelouses artificielles et des clôtures impeccablement blanches, tout est trop neuf, trop parfait, et la vie du Domaine Chantilly semble calquée sur les pages d'un catalogue de décoration :

Elle sourit à des fillettes qui prennent le thé avec des tasses imaginaires, assises dans le vert vibrant d'une pelouse qui a bien pris. La petite clôture blanche est immaculée, neuve. Les odeurs se succèdent, d'une maison à l'autre, gâteau chaud, steak au beurre, bouillon de poulet... Elle entend des batteurs électriques, des portes de frigidaires. Elle passe distraitemment sa main sur une haie taillée dont les coins tombent droit comme un fil à plomb. Le temps est un peu frais. La lumière est violente. La lumière est toujours violente. (*D* ; 102)

Même la prétendue diversité de ce quartier résidentiel – « dans la rue Fragonard, on voit une maison canadienne, un split-level floridien, un bungalow rendu espagnol par un élément de fer forgé, un cottage peut-être suisse à cause des traverses foncées sur le fond de stuc » (*D* ; 71 – n'est qu'un leurre, puisque chaque lotissement fait à peu près la même superficie et la division interne

de chacun semble épouser un modèle unique : « Elle s'étonne de voir que ses voisins semblent avoir, à l'intérieur, le même plan que chez elle, le même escalier, les mêmes armoires. Tout est pareil. Sauf les couleurs. Et puis l'odeur. » (*D* ; 91) En visitant la maison si vivante de sa voisine, Dée devient triste sans trop comprendre pourquoi : « La cuisine des Czerwinsky, qui mêle des odeurs de ragoût et de savon, lui donne envie de pleurer. » (*D* ; 91) Le logis de Dée, lui, sent l'urine de chiot :

La vaisselle sale déborde de l'évier, rend des odeurs tantôt ferreuses, tantôt rances. Dans un coin, derrière des assiettes sales, une pinte de lait a tourné, le gras blanc flottant comme une éponge au-dessus d'une eau trouble. Par terre, les ordures ont traversé le sac de papier ciré, et ont fini par gagner, avec le temps, le bas du mur qui se délite à force d'humidité. Dans ce coin-là se dégage une odeur de faisandage, pénétrante. La gazette du chien est une croûte raide d'un ocre foncé, sillonnée des sels de l'urine. (*D* ; 126-127)

La maison se dégrade, gagnée rapidement par le désordre, la crasse, le manque d'entretien. Le buffet croule sous la paperasse que Dée, même désœuvrée, a la flemme de ranger : « la tâche l'ennuie tout de suite et elle brasse et rebrasse la pile pour remettre les papiers en désordre. « Ça donne rien... », dit-elle en regardant le bout de crayon rouler par terre. » (*D* ; 92-93) Gamine ignare, Dée devient une épouse malheureuse et une vieille femme avant même d'avoir dépassé la vingtaine. Gavée de pilules, elle dépérit dans une fausse idylle de plâtre frais, emmurée littéralement¹⁴⁴ dans une maison flambant neuve qui devient pourtant insalubre en peu de temps. Le manque d'entretien et la détérioration gagnent la cour avant, menaçant de ternir l'image soignée du quartier huppé, comme le voisin de Dée le lui reproche :

Le terrain de Dée est couvert de pissenlits, ça prolifère, ça infeste les terrains voisins ; personne n'en vient à bout. Passe encore que son parterre soit troué de zones sèches, que ses buttes virent en chiendent, mais elle doit absolument s'occuper de la mauvaise herbe qui monte en graines. Il pointe du doigt la verdure qui grimpe, qui va finir par crevasser son solage, ajoutez-il en regardant des faucheux courir sur la brique. (*D* ; 126-127)

Tout se passe comme si la laideur regagnait ses droits avec le temps, réclamait le territoire perdu. Dée est fille de la dompe où elle jouait enfant, elle s'exprime dans le seul langage qu'elle a toujours connu, celui d'une sexualité malsaine et ambiguë, reproduisant sur son fils les sévices qu'elle a connus enfant. Dépourvue d'ambition, incapable de se projeter dans l'avenir, elle ne semble pas avoir davantage de mémoire, ni la combativité nécessaire pour s'extraire de sa condition.

¹⁴⁴ La poignée de porte, qui se brise à un moment dans le roman, n'est jamais réparée, forçant Dée à se servir d'un tournevis pour actionner le mécanisme et ouvrir la porte, accentuant encore davantage son isolement.

Le roman montre l'immutabilité de la misère sociale, le manque d'éducation, à travers des images terribles d'une détresse enterrée par le confort domestique. Étendue liminaire et hors du temps, la banlieue figure ainsi comme un lieu débarrassé du passé, sans mémoire et sans attrait. C'est par l'absence de charme (des lieux, de la langue, de la femme) que se définit alors la laideur, qui trahit une sorte de manque à être, d'inaptitude à vivre. Tout devient affaire de perspective : la laideur ne s'exhibe plus violemment comme dans les romans de Victor-Lévy Beaulieu ou de Gilbert La Rocque, mais elle prend forme dans le vernis qui craque ou les pelouses envahies de pissenlits. La poussée fulgurante de la banlieue donne l'impression que celle-ci, après avoir atteint assez vite les limites de son expansion, ne se présente plus désormais que comme une fin en soi, comme un espace « universellement rejeté par notre imaginaire comme lieu où les récits viennent mourir dans le confort banal et lisse du quotidien¹⁴⁵. » Dans ce contexte, la banlieue apparaît, tel que le souligne Michel Biron, comme « l'endroit par excellence où il ne passe rien, où le romanesque est exclu d'avance, annulé par les pelouses bien entretenues, les rues vides et propres, le confort matériel général, les bungalows génériques, la vie de famille, l'individualisme serein et l'effarante absence de conflit¹⁴⁶ ». En effet, le romanesque prend difficilement corps dans ce récit dont le fil narratif met en parallèle l'édification d'un nouvel espace emblématique de la modernité et la dégradation d'une vie, gâchée par la négligence et l'isolement. Dans la tension alimentée par ces deux mouvements contraires, la banlieue, synthétisant l'idéal d'une époque se résumant à « du beau gazon vert avec une clôture blanche » (*D* ; 17), anticipe sa propre dégradation, comme si derrière les façades lisses se devinait la ruine à venir. L'obsession de l'ordre et de la propreté, qui définit la banlieue, suppose aussi une phobie de la laideur, qu'on rejette comme une plaie du passé. Pour oublier, on tente de recouvrir le tout par du neuf, du moderne, du « dernier cri », mais le résultat n'est jamais que le pastiche d'un style de vie petit-bourgeois, condamné à se démoder ou à se détériorer. Ainsi, laideur assure sa victoire dans la durée, impose sa loi dans les ravages du temps.

¹⁴⁵ Mathieu Arsenault, « La banlieue chavirée », *Spirale*, n° 229, 2009, p. 45-46.

¹⁴⁶ Michel Biron, « L'intérêt romanesque de la banlieue chez Michael Delisle », *Études littéraires*, Vol. 45, n°2, Été 2014, p. 41.

Un bunker pour la fin du monde

Ici aussi, comme dans *L'Amélanchier* ou dans *Dée*, la laideur est liée à une transformation subite. Le paysage se modifie à toute vitesse, comme sous l'effet d'une défiguration, de sorte que les époques se télescopent : l'ancien et le nouveau se percutent, produisant un amalgame bizarre, non-naturel, presque terrifiant. Tout apparaît précipité, et l'individu se trouve condamné à devoir s'adapter à un environnement imposé, à une modernité qui ne lui ressemble pas. La honte, qui sous-tend la plupart des exemples abordés, devient de plus en plus évidente, que ce soit la honte d'habiter des lieux aussi dépourvus de charme ou la honte du passé que l'on se sent forcé de cacher. Dans *Le ciel de Bay City*¹⁴⁷ de Catherine Mavrikakis, un secret familial que l'on croyait enterré pour de bon ressurgit dans le présent des personnages, s'incruste dans le relief d'une banlieue américaine, composée de « maisons de tôle clonées les unes sur les autres et décorées de petits arbres riquiqui, plantés la veille » (CBC ; 9). Le paysage subit une métamorphose rapide, alors que les boisés qui subsistaient encore entre les quartiers « se transformaient petit à petit en parking, phagocytés par le K-Mart, le Kentucky Fried Chicken et le Taco Bell. » (CBC ; 95) La narratrice, Amy, essaie de fuir le ciel mauve qui surplombe cette banlieue du Michigan, charriant les exhalaisons toxiques des usines de voitures avoisinantes. Il lui arrive aussi de voir dans le ciel de Bay City retomber les cendres grises d'Auschwitz, suie asphyxiante d'une histoire dont elle est malgré elle la dépositaire. Envahie par des visions où des masses de gens périssent dans d'atroces souffrances et hantée la nuit par des images de sa sœur mort-née, « embryon décomposé [au] visage rongé par l'informe » (CBC ; 28), Amy ne parvient pas à se détacher des legs paralysants du passé familial. Le point pivot du roman survient le jour où elle découvre ses grands-parents maternels, morts à Auschwitz, qui subsistent à l'état fantomatique dans un réduit. Pour faire contraste à la maison entretenue avec un soin maladif par Babette, la tante obsédée par la propreté, le cagibi est d'une saleté repoussante :

Dans la maison de tôle tout est toujours si propre. Bay City est une ville si astiquée, si nette. L'Amérique se veut si rutilante en sa surface. Je ne connais pas une telle saleté et cela me rappelle instinctivement quelque chose de l'Europe, des poussières et des débris accumulés de l'histoire. Comment ma tante, la reine du foyer, accepte-t-elle de faire vivre ces gens qui vraisemblablement se cachent dans un lieu aussi insalubre, où le plancher est couvert de déjections, où le pot de chambre est plein et nauséabond, où aucune lumière ne pénètre quand la porte est fermée et où la paillasse sale est éventrée ? (CBC ; 81-82)

¹⁴⁷ Catherine Mavrikakis, *Le ciel de Bay City*, Montréal, HélioTropé, 2008. Désormais, tous les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par le sigle CBC ; suivi du numéro de la page.

Dans cette modernité d'apparat, la laideur est dissimulée comme une faute honteuse, mais n'est jamais complètement neutralisée, à la manière de la poussière que l'on balaie sous le tapis juste avant l'arrivée des invités. Elle n'est plus brandie effrontément à la vue de tous comme c'était le cas quelques décennies plus tôt, mais s'assimile à un refoulé appelé à réapparaître, à resurgir de façon impromptue. La tante et la mère d'Amy, filles de l'Holocauste, ont échappé de justesse aux camps d'extermination et ont voulu enfouir les horreurs du passé sous le lustre d'une Amérique rutilante. Elles ont rêvé du Nouveau Monde comme d'une terre propice aux recommencements, et ont vu dans une banlieue du Midwest l'incarnation de ce mythe moderne. Et pourtant, le texte de Mavrikakis assimile cette agglomération peuplée de maisons préfabriquées à une infection galopante : « [a]vec le temps, d'autres tumeurs de fer-blanc jonchèrent notre rue. Le cancer de la domesticité se généralisa, il devint notre environnement, notre fléau tout confort. » (*CBC* ; 12) De fait, dans « ce fibrome¹⁴⁸ bleu au bout de Veronica Lane » (*CBC* ; 12), tout est de l'ordre de la façade : on cherche à camoufler la laideur des structures usinées avec un mauvais goût équivalent, on plante des arbrisseaux chétifs et autres artifices pour agrémenter la demeure métallique à l'apparence de bunker, qui donne davantage l'impression d'être « les vestiges d'une quelconque apocalypse qu'une promesse gonflée d'avenir » (*CBC* ; 12). La vision qui domine est celle d'un monde d'après la catastrophe, davantage tourné vers le passé que vers le futur. De fait, malgré le vaporisateur *Glad* dont Babette asperge copieusement l'air ambiant, un remugle persistant imprègne le *basement*, relent de l'horreur qui s'y dissimule, un « parfum de moisi » (*CBC* ; 12) qui ne permet pas d'oublier que sous le neuf et le clinquant les plaies anciennes suppurent.

C'est que dans *Le ciel de Bay City*, deux époques pèsent de tout leur poids sur Amy, infectée tant par l'air chargé de vapeurs toxiques de l'ère contemporaine que par la poussière des morts de la Shoah : « Au-dessus de nos têtes, les cadavres planent, les esprits voltigent et mêlent leurs corps éthérés, souffrants, hargneux aux gaz toxiques et chauds des usines essoufflées du Michigan. » (*CBC* ; 36) Au sortir d'« une enfance allergique, bronchitique, d'années suffoquées, étranglées » (*CBC* ; 14), où sa survie était elle-même plus qu'incertaine, Amy a finalement développé les anticorps qui lui permettent de survivre dans cette ambiance corrosive :

Les nuages pollués ont pénétré dans mes poumons et ont fait virer ma peau au vert. Je donne le change. Je sens le parfum en vaporisateur à l'odeur de poudre pour bébés, le Tampax déodorant, le rince-bouche à la menthe verte. J'exhale par tous mes pores l'odeur de produits

¹⁴⁸ Le fibrome est une tumeur (bénigne) de l'utérus.

chimiques. Je suis une Américaine. Une poupée gonflable dont l'intérieur est toxique. Tout en moi est nocif. (*CBC* ; 138)

À l'inverse de l'Amérique moderne, bien-portante en surface mais saturée d'effluves toxiques, l'Europe est « putride », semblable à un cadavre en voie de décomposition, gonflé de tous les morts que le XX^e siècle a laissés sur les champs de bataille. Les deux continents, pourtant, sont intrinsèquement liés : l'industrialisation américaine a permis, à partir du concept des lignes de montage de Ford, eux-mêmes inspirés des abattoirs de Chicago, de raffiner les techniques d'élimination de masse, et est jugée par conséquent en partie coupable des crimes de l'Europe. Dans le roman, la rencontre entre ces deux époques se déroule, de manière tout à fait improbable, dans un *K-Mart*. Sous l'éclairage agressif des fluorescents, les grands-parents maternels d'Amy, amaigris par la torture nazie et vêtus de haillons, paraissent minuscules devant la machine capitaliste :

Ils sont terrifiés par la lumière infernale des néons et ont trouvé refuge dans le rayon des vêtements pour enfants où les étalages monstrueux des soldes les engloutissent tout à fait. J'ai le cœur serré en les voyant ainsi perdus dans le magasin, s'égarant parmi les produits de toutes sortes. Ce monde qu'ils n'ont pas pu connaître ne leur apportera aucun réconfort. C'est un lieu pour ceux qui n'ont aucune mémoire, où le passé n'est inscrit nulle part. Nous sommes en 1979. Tout commence aujourd'hui, dans le K-Mart, dans le rayon des chaussures ou des disques de la semaine. (*CBC* ; 196)

En effet, tout commence en ce jour particulier, lorsqu'Amy, dans une tentative de libérer Georges Rosenberg et Elsa Rozenweig, ses grands-parents, de leur captivité terrestre, projette d'embraser toute la maisonnée, décidée à entraîner sa famille en entier dans une mort qui viendrait à bout des fantômes du passé. Si le roman avait déjà pris un tournant surnaturel avec l'apparition de ces deux spectres, dont la consistance se trouve à mi-chemin entre la vie et la mort, la vraisemblance du récit est encore compromise lorsqu'il est question de cet événement lourd de conséquences : l'incendie dans lequel succombe toute la famille Duschenay a-t-il été allumé par la jeune femme ou produit accidentellement par les braises d'un barbecue, comme le croient les enquêteurs ? Amy a beau clamer qu'elle est l'instigatrice du feu et donc revendiquer le statut de meurtrière de sa famille, les services sociaux la jugent mentalement instable et ne lui laissent pas expier sa faute, sa propre tache de laideur qu'elle devra dès lors porter toute sa vie. C'est pour cette raison, souligne Mathieu Arsenault, « qu'elle entre alors dans l'errance toute américaine du deuil impossible, dans cet entre-deux imaginaire où la mémoire s'accumule, et acquiert une présence irréductible à toute réalité et

pourtant plus réelle que tout le visible, une présence à partir de laquelle le visible se renverse, perd de sa consistance¹⁴⁹. »

Pour se « nettoyer du passé » (*CBC* ; 153), Amy s'adonnera, une fois adulte, à une séance de purification dans le Gange, où elle se rase intégralement pour faire disparaître de son corps ce qui l'attache au passage du temps : « J'ai effacé de moi toutes les traces de l'histoire. Tous mes poils, tous mes cheveux, tout ce qui sur moi se souvenait du passé est allé dans le Gange boueux, souillé des excréments des millions de vivants et de morts, mais pur, extrêmement pur, sacré. » (*CBC* ; 153-154) Dans « l'égout géant et sacré qu'est le Gange » (*CBC* ; 158), où les Indiens accomplissent leurs ablutions parmi les cadavres glissant à la surface des eaux, Amy tâche d'envisager une nouvelle façon d'appréhender la mort, dégagée de la peur et du dégoût qu'elle est prompte à susciter : « Des corps ondoyaient dans le Gange et je vis clairement le cadavre d'un nouveau-né flotter sur le ventre sereinement et venir vers moi. » (*CBC* ; 155) C'est à une seconde venue au monde qu'aspire Amy, « travers[ant] tendrement tous les cadavres dans le Gange » (*CBC* ; 159) pour naître enfin à elle-même au terme d'une fièvre, certainement provoquée par la baignade dans le bouillon fétide. L'Inde tendre et sereine contemple le spectacle d'un bûcher en n'y voyant que l'envol tranquille des âmes des morts vers le nirvana, alors qu'Amy trouve insoutenable « le bruit des chairs qui crépitaient et qui répandaient une odeur terrible, une odeur de camps de concentration [...]. Les gens priaient et chantaient et ne semblaient pas incommodés par la fumée âcre et grasseuse qui sortait des cadavres. » (*CBC* ; 40) Cette paix avec laquelle est acceptée le trépas des corps lui inspire le désir de se faire incinérer là, à Bénarès, pour retourner par les flammes à l'état de poussière, rejouant le scénario manqué dans lequel elle aurait dû périr, le soir du 4 juillet, dans l'incendie de la maison familiale.

Par sa mort, Amy espère faire taire toutes les morts qu'elle porte en elle – les assassinés d'Auschwitz, l'embryon de sa sœur mort-née « ravagée par la mort et la putréfaction » (*CBC* ; 28), les corps carbonisés des membres de sa famille –, redoutant que les liens du sang n'entraînent tout de même sa fille Heaven dans l'engrenage d'une mémoire dont elle ne pourra jamais s'acquitter :

Les morts continuent leur existence. Et c'est bien là toute la tragédie des vivants, ne pas pouvoir vivre dans l'ignorance de ceux qui sont venus avant eux. Sauf accepter de les entendre se plaindre et hurler. Quand cela finira-t-il ? Et comment empêcher ma fille de porter en elle les morts qui ne se décomposent pas ? Comment faire en sorte que les générations qui viennent puissent ne pas succomber sous le poids des horreurs commises ? (*CBC* ; 52-53)

¹⁴⁹ Mathieu Arsenault, « La banlieue chavirée », *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, n° 229, 2009, p. 45.

Dans la scène finale du roman, Amy découvre avec horreur que tous les morts de sa famille ont trouvé refuge avec Heaven, réalisant que sur cette terre américaine, « territoire hanté par les morts d'ici ou d'ailleurs » (*CBC* ; 53), ils ne trouveront jamais le répit. Comme le note Martine-Emmanuelle Lapointe, « [si] Amy échappe au temps, si elle n'arrive pas à s'enraciner dans un lieu, c'est bien parce qu'elle est l'héritière d'une double histoire, celle de l'Europe, qui conserve et qui commémore, et celle de l'Amérique qui souhaite oublier pour mieux se refonder¹⁵⁰. » Amy représente bien le croisement de ces attitudes. Elle traîne une culpabilité impossible à effacer, qu'elle tente d'apaiser par une diète végétarienne, incapable d'avalier la viande qui lui semble trop proche des brasiers d'Auschwitz, mais le seul fait de se nourrir lui rappelle qu'elle est toujours du côté des vivants : « Mastiquer est honteux et seuls les corps dans les camps de concentration me semblent réels. Je sais bien que je répète le passé, qu'il s'inscrit dans mon corps, à même ma chair. Je rejoue lamentablement l'holocauste. » (*CBC* ; 252) L'anorexie se nourrit de la honte, une façon pour Amy de garder la blessure vivante et d'abolir en même temps ce corps qui la rattache au monde. C'est peut-être là sa seule forme de résistance face à l'Amérique post-moderne, enflée par la démocratisation du capital et la croissance massive de ses industries, une contrée qui produit des enfants vigoureux gavés aux bêtes d'élevage¹⁵¹. Sans adhérer au culte du régime qui obsède les femmes étatsuniennes, un autre paradoxe de l'Occident, Amy choisit, elle, d'aller du côté de la « maigreur apocalyptique » (*CBC* ; 82) de ses ancêtres, refusant de se faire complice d'un autre massacre. Elle rejoint en cela la laideur stérile de Bérénice, pour qui le jeûne était également idéologique, dont l'amaigrissement devenait aussi une façon d'orchestrer sa propre fin. Dans le projet de dépérir pour se rapprocher le plus possible de la mort, de renoncer à la vie dans tout ce qu'elle a d'organique, la laideur apparaît comme l'ultime protestation dans un monde hanté par l'imaginaire de la fin (et de la faim). La maigreur est le refus par excellence de tout ce dont hérite Amy. Elle est apocalyptique en ce sens qu'elle est l'événement final d'une conscience infiniment coupable : elle lui permet de retrouver l'Histoire, la souffrance imprimée dans la chair de ses ancêtres, mais aussi d'y mettre un point final, de se délester du poids du passé jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien à expier.

¹⁵⁰ Martine-Emmanuelle Lapointe, « Sous le ciel », *Voix et Images*, vol. 34, n°2, (101) 2009, p. 147.

¹⁵¹ Le choc des pays est représenté par cette confrontation entre Amy et sa tante : « Je suis une Américaine, nourrie au steak de bœuf. Je suis bien plus solide que la Babette rondelette, qui a été élevée dans la misère européenne durant la guerre et qui ne s'entraîne pas au baseball comme moi depuis sa plus tendre enfance. » (*CBC* ; 83)

* * *

Dans la période contemporaine, la laideur ne passe donc plus par le laideron – même amaigries et dépérissantes, Dée et Amy n’ont pas le profil type –, ni par le joual – l’oralité chez Victor-Lévy Beaulieu s’écrit autrement, non plus en incarnant la blessure identitaire, mais en inventant de nouvelles manières de dire, en imitant moins les écrivains partipristes que le Joyce de *Finnegans’ Wake*¹⁵² –, mais bien par ce que le lieu révèle de soi, de ses horreurs intimes. Le lieu n’a dès lors plus rien d’un espace « naturel », que ce soit le bungalow vicié de Beaulieu, la banlieue proprette de Delisle ou le bunker moderne de Mavrikakis. De la même façon, Montréal, ville inhabitable dans le roman du terroir, ne semble jamais vraiment se défaire des clivages sociaux et linguistiques qui organisent son espace. La métropole est ainsi travaillée par une mémoire de l’oppression, une mémoire de la honte, qui empêche de se sentir complètement chez soi. L’Histoire laisse des « taches » comme le rappelle Mille Milles dans *Le Nez qui voque* : « Ils sont en train de refaire le dôme du marché Bon-Secours. Ils sont en train de restaurer les lucarnes de la maison Papineau. Ils ont des tâches historiques. Sans accent circonflexe, nous obtiendrons : ils ont des tâches historiques (*NQV* ; 10). La ville, comme l’Histoire, exige un entretien constant faute de quoi elle se délabre, et ses fêlures prennent l’apparence de cicatrices.

De la même façon, l’image du corps en décomposition, qui traverse l’ensemble des représentations, ramène constamment à l’idée de fin. La mort est une obsession, portée par de nombreux personnages : les narrateurs de Gilbert La Rocque sont incapables de s’affranchir de cette étrange fascination ; Abel en développe une hantise, isolé dans son bungalow ; et Amy dans *Le ciel de Bay City* n’a « que la mort dans l’âme » (*CBC* ; 34) et la voit partout¹⁵³. Dans ces romans, le deuil semble impossible et même la vision du corps en train de pourrir ne parvient pas à convaincre de son trépas. L’obsession reste. Les cadavres s’amoncellent tandis que les spectres circulent parmi les vivants.

Plus encore, le corps se donne à voir à travers les manifestations de son fonctionnement

¹⁵² Comme on peut l’observer par exemple dans *James Joyce, l’Irlande, le Québec, les mots. Essai hilare*, paru en 2008 aux Éditions Trois-Pistoles.

¹⁵³ « Je me rêve pendue, découpée en morceaux, ou encore je me prends pour une ophélie verte, chancie, retrouvée noyée au fond de la piscine bleue de ma tante. J’imagine mes suicides. J’invente mes morts. Il y en aura eu tant pendant ces dix-huit années passées à Bay City. » (*CBC* ; 34)

organique, dégageant des odeurs et des substances écœurantes, et la sexualité évoque presque toujours une souillure : l'exemple de Mille Milles, au chapitre précédent, n'était pas un cas d'espèce, comme le montre l'exemple plus récent de Dée. La représentation du corps, longtemps sous le couperet de la censure, devient de plus en plus manifeste dans le roman québécois à partir des années 1970, où le corps n'est plus seulement timidement déshabillé mais bel et bien exhibé. À ce sujet, les exemples se multiplient. Les premières menstruations de Dée font ainsi l'objet d'un spectacle public, alors qu'elle est dénudée au milieu de la cuisine devant parents et amis, et les règles de l'hygiène féminine lui sont dictées par une tante qui procède à sa toilette en s'autorisant tous les attouchements. Dans *Le ciel de Bay City*, Amy avoue candidement « faire bouffer son sang » à ses petits copains pour le plaisir de les voir dégoûtés. Les écrivains contemporains abolissent les derniers tabous dans la représentation du corps, et succombent volontiers au désir de déranger en montrant les aspects les moins reluisants, les plus cachés, de celui-ci. La représentation du corps sexué se banalise, comme en témoignent également les romans de Nelly Arcan, où la ville interfère dans la relation que les personnages féminins entretiennent vis-à-vis de leurs corps, tour à tour perçu comme un moyen d'affirmation et une prison – une burqa de chair. Dans les premières pages de *Putain*, la narratrice décrit son désir de déménager à Montréal, loin de son village natal où elle précise avoir reçu une éducation religieuse, comme un choix naturel dans son processus d'affranchissement : « j'ai voulu comme tout le monde quitter la campagne pour habiter la ville [...] »¹⁵⁴ (*P* ; 7). *Folle* ou *Putain*, tout particulièrement, perpétuent une vision somme toute classique de la ville comme lieu où fleurit le vice, tandis que chez Lise Tremblay, l'obèse trouve naturellement sa place dans la métropole sale et grouillante, dont les rues bondées de restaurants diffusent en permanence des odeurs grasses ou sucrées.

Si la laideur est encore associée aux villes industrielles et aux banlieues en expansion, honnies comme symbole d'une modernité déshumanisante, elle fait signe aussi dans la projection d'un passé devenu honteux. Cette géographie de la laideur débouche donc sur une conscience

¹⁵⁴ C'est également ce que retient Gilles Dupuis : « Montréal est signifié, plus que représenté, par des espaces privés et semi-publics, le plus souvent clandestins ou *underground*, fréquentés par des vieux en manque de sexe ou des jeunes en mal d'amour : deux clientèles distinctes, certes, mais qui se rejoignent dans leur marchandage de ce qui les élude. À part les lieux de refuge, abris psychologiques précaires que constituent les appartements temporaires de la narratrice et de ses partenaires, c'est une métropole tour à tour sordide et branchée que l'auteure met en scène dans ses romans où prime l'autoreprésentation (de soi, mais aussi de la ville) : le centre-ville des hôtels de passe et des chambres louées à l'ouest, dans *Putain* ; la ville des bars et des lofts techno, entre le Quartier latin et le Plateau, dans *Folle*. Les deux univers se complètent et se reflètent l'un l'autre, brossant un tableau désolant pour certains, complaisant pour d'autres, d'un Montréal désirable mais impossible à aimer. » (Gilles Dupuis, « Arcanes de Montréal : la métropole dans les romans de Nelly Arcan », *Études littéraires*, vol. 45, numéro 2 (été 2014), p. 280)

historique paradoxale, alors que le passé fait retour sans cesse dans le présent sous la forme de ruines, de souvenirs inavouables, de spectres qui planent. Dans les romans étudiés, le temps s'incruste dans l'espace donné – une métropole oppressante ou une banlieue qui manque cruellement de charme – et la mémoire s'accumule dans le silence de ces lieux chargés, traversés par plusieurs générations, parfois le siège de traumatismes majeurs. Or cette mémoire qui fait surface, même si elle renvoie parfois à un épisode douloureux de l'histoire collective, n'est que rarement rassembleuse : il s'agit toujours d'une mémoire privée, familiale, car la laideur a partie liée avec la honte, et celle-ci est forcément intime. C'est pourquoi la maison n'est jamais un lieu de refuge dans les exemples abordés : la demeure familiale de Serge, hantée d'une présence inquiétante, l'enchaîne malgré lui à cet espace gonflé de souvenirs, et Amy se fait également le support d'une mémoire qui la précède, dissimulée dans les profondeurs de son bunker moderne. Serge et Amy ont tous deux le projet d'éliminer leur domicile par le feu pour en dissoudre la honte résiduelle, pour se libérer une fois pour toutes des horreurs du passé.

C'est le cas aussi du roman *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (1998) de Gaétan Soucy, dans lequel la narratrice, Alice Soissons de Coëtherland, et son frère idiot vivaient sous le régime autoritaire de leur père dans un manoir détérioré, au milieu des madriers de bois pourri et des courants d'air qui pénètrent par les carreaux cassés, dans « la décrépitude ambiante¹⁵⁵ ». « J'ai passé ma vie dans la crotte et la bouette¹⁵⁶ », raconte Alice, nostalgique d'un temps qu'elle n'a pas connu et qu'elle désigne comme « la splendeur d'avant notre terrestre séjour¹⁵⁷ ». Le roman s'ouvre avec la découverte du cadavre du père, marquant pour Alice et son frère le début d'une nouvelle ère. Elle révèle alors peu à peu les détails sordides de leur existence et du drame à l'origine de la folie de leur père, soit l'incendie provoqué par sa sœur jumelle, Ariane, la fillette qui aimait trop les allumettes. La narratrice ne conserve de l'incident que des bribes de souvenirs mais elle en cultive malgré tout la mémoire en visitant, à la suite du père, le hangar du domaine. Aussi appelé « le caveau », cet endroit contient la dépouille de sa mère, gisant dans une cage en verre, et surtout le « Juste Châtiment », le nom qu'Alice retient pour désigner sa sœur jumelle, rescapée de l'incendie mais horriblement brûlée, privée de parole tout comme de l'usage de ses jambes, enchaînée dans cet état en guise de punition pour le drame qu'elle a causé. Enrobée de bandelettes de gaze, le Juste Châtiment est littéralement une momie vivante qui vient, tout comme les restes de la mère exposés

¹⁵⁵ Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 2000 [1998], p. 113.

¹⁵⁶ *Ibid.* p. 74.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 99.

dans un cercueil transparent, brouiller les frontières entre passé et présent, et rappeler que les morts subsistent malgré tout parmi les vivants. Dans ce roman comme dans *Le ciel de Bay City*, la laideur impose une vision apocalyptique, se répand sur un monde en ruines qui a connu la catastrophe et qui ne s'en est pas vraiment remis.

L'événement *a eu lieu*, laissant les personnages paralysés, incapables d'habiter réellement une époque dans laquelle ils n'ont aucun repère, incapables aussi d'établir une réelle connexion avec les autres. Montréal est jugée surpeuplée, étouffante, dans les romans de Gilbert La Rocque, et pourtant les narrateurs y sont incroyablement seuls, occupés à recoudre le fil de leur histoire, à mettre en récit un passé qui se présente en pièces détachées. Victor-Lévy Beaulieu renoue avec le *topos* de « l'arrivée en ville », alors que c'est le déménagement à Rivière-des-Prairies qui déclenche le romanesque sous la plume d'Abel. Néanmoins, celui-ci ne peut produire qu'un roman déginglé, qui se démantèle progressivement, soutenu par une mémoire effilochée et la conviction que l'avenir n'apportera rien de bon. Là aussi, l'événement a déjà eu lieu, puisque la famille Beauchemin est présentée comme un clan maudit, voué au malheur et déshérité de la gloire de leurs ancêtres. Le temps est encore lié à la décomposition dans *Don Quichotte de la démanche*, alors que le récit, à l'instar du narrateur précipité dans la folie depuis la fuite de Judith, tourne en rond sur lui-même, en quête de direction. Dans la banlieue de Dée, maquillée par un vernis trompeur, c'est le règne de la conformité, des vieilles habitudes qui tardent à mourir, alors que la répétition du même rompt avec la conception téléologique du progrès. Forcée de grandir trop vite, Dée, fille de misère, est projetée dans une modernité un peu artificielle, calquée sur un modèle américain. En surface, l'espace périurbain se transforme très rapidement, au point où la banlieue semble abolir toute profondeur historique et refuser les signes d'un passé perçu comme indigne. Dans ce cas comme dans les autres étudiés, ici, la laideur devient plutôt ce qui fait retour, ou menace de faire retour, comme un refoulé qui hante les personnages, qui les empêche d'agir tout en dépliant leur parole, en les faisant écrire. Dans la contemplation de la blessure intime, qui isole les personnages et les place face à eux-mêmes, on retrouve le motif initial de l'autoréflexivité déjà observé dans la défiguration d'Angéline. Pourtant, au sein de ce nouveau monde décomplexé et pluriel où l'exclusion ancienne associée aux figures du laideron, au français vernaculaire ou à la ville immorale n'a plus guère de sens, la laideur ne fait plus événement.

CONCLUSION

Je raconterai plus tard quels acides ont rongé les transparences déformantes qui m'enveloppaient quand et comment j'ai fait l'apprentissage de la violence, découvert ma laideur – qui fut pendant longtemps mon principe négatif, la chaux vive où l'enfant merveilleux s'est dissous –

– Jean-Paul Sartre, *Les Mots*

Pourtant cette histoire Sartre n'y revient jamais, résistant jusqu'à la fin à sa propre image comme si subsistait encore là, même pour l'intellectuel qui s'est fait voir sur toutes les tribunes, un ultime tabou. La découverte de sa laideur, raconte l'auteur des *Mots*, change sa perspective sur le monde, dégrade l'illusion qui berçait ses jeunes années, lui fait l'effet d'un effondrement : « [l']édifice tombe en ruine¹ ». Il y a un avant et un après : le sujet se découvrant laid ne peut plus rester le même après cette étrange rencontre avec soi-même, qui écorche une vision rassurante de la réalité pour laquelle on s'abreuve volontiers de mirages, et introduit la cruauté du jugement des pairs. Le choc de la laideur, quand elle touche un visage qui brutalement ne se lit plus comme avant, ou fait émerger un aspect déplaisant du moi jusque-là refoulé, ramène à la vulnérabilité du regard que l'on porte sur soi, et ouvre une brèche dans l'identité qui ne se referme pas toujours.

Dans la littérature québécoise, l'obsession de la laideur se superpose à une blessure de même nature, liée à une identité qui se perçoit toujours en défaut et à la honte qui l'accompagne, une blessure réactivée sans cesse dans les œuvres romanesques. Il y a là une réelle continuité dans l'imaginaire, comme si toujours un sentiment de honte prévalait, trouvant dans le motif de la laideur un mode de représentation privilégié. Dans la pudeur d'Angéline de Montbrun², dans la langue

¹ Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011 [1964], p. 210.

² Dans l'étude de la correspondance de Félicité Angers, Nicole Bourbonnais fait saillir l'embarras de l'auteure quant au choix de sa profession et au dévoilement de sa personne à travers le processus de publication : « Aussi, elle opposera longtemps une forte résistance à toute publicité entourant sa personne et considérera le fait d'écrire pour une femme comme une honte. » (*Angéline de Montbrun*, éd. critique par Nicole Bourbonnais, *op. cit.*, p. 10). Bourbonnais ajoute : « Un an plus tard, alors qu'elle s'oppose farouchement à l'insertion de toute allusion personnelle dans la préface, elle résume son sentiment d'une phrase lapidaire que la critique a souvent citée : "J'ai déjà une assez belle honte de me

humiliée qu'on retourne en violence, dans les taches d'un passé impossible à effacer, la honte compose une trame commune pour nombre de textes majeurs du corpus québécois. Vécue comme un mal collectif, la honte renvoie à l'incapacité de s'accepter comme culture, ce qui, comme le fait remarquer André Belleau, touche profondément la littérature d'ici : « On dirait que dans notre littérature romanesque, l'écriture, se sentant à la fois obscurément redevable à la nature et honteuse envers la culture, se censure comme culture et mutile le signifiant³. » Ce sentiment, soutient l'essayiste, s'exprime dans le triomphe du langage populaire – qui verse allègrement dans la parodie, la grossièreté, le *sacre* – sur le langage sérieux du pouvoir, de l'ordre, du « snobisme⁴ ». Or, nous l'avons vu, cette honte dépasse la question de la langue, alors que c'est toute la culture raffinée qui apparaît empruntée, fautive, et qui force une méfiance à l'endroit de la beauté qu'elle pose en absolu. Même chez quelqu'un comme Hubert Aquin, écrivain du style et du lyrisme, et qui entretient une fascination pour le sublime, l'opulence, les paysages grandioses, le beau ne survit pas : les femmes, toujours très séduisantes, sont sacrifiées⁵.

Certes, il n'est pas neuf de parler du Québec comme d'une culture embarrassée dans sa langue et son histoire, mais tout se passe comme si le roman québécois n'en finissait plus d'étaler son humiliation, de faire son *mea culpa* même en ayant perdu tout souvenir de la faute commise, alors que l'aveu n'est plus contrit mais simplement passé dans l'habitude. La laideur constitue un habit parfait pour cette honte qui change maintes fois d'objet au fil du temps. Elle fait notamment émerger le sentiment d'inadéquation du laideron, qui vit ses passions comme inavouables, une honte qui conduit presque toujours à la haine de soi. Même quand la femme laide renverse le pouvoir et brise les tabous, elle ne se libère jamais de la conscience douloureuse de sa non-conformité. Cette culpabilité se transpose aussi dans le joutil ou sa version sur papier, le mal-écrire, dont l'on se sert pour cracher son mépris de soi et des autres. Plus tard, à l'embarras du locuteur qui sait sa langue toujours en défaut se substitue la culpabilité infiniment plus diffuse et plus complexe de celui ou celle qui ne sait pas d'où vient sa faute, et qui ne cesse de se rebeller contre une réalité qui rend étranger ou étrangère à soi-même. Cette honte de laquelle on ne sait pas se déprendre conduit souvent à des passages à l'acte extrêmement violents, qu'il s'agisse d'un désir de

faire imprimer. Peut-être, monsieur, ne comprendriez-vous [*sic*] pas ce sentiment – les hommes sont faits pour la publicité." » (Laure Conan, *J'ai tant de sujets de désespoir. Correspondance*, p. 160, cité par Nicole Bourbonnais, *op.cit.*, p. 20).

³ André Belleau, « Culture populaire et culture "sérieuse" dans le roman québécois », *Liberté*, vol. XIX, no 3, mai-juin 1977, p. 31.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵ On n'a qu'à penser à *L'Antiphonaire* où Christine fait mourir les deux protagonistes féminins de son récit, Renata et Antonella, puis se suicide elle-même, après avoir subi viols, blessures et humiliations.

mutiler (Isabelle-Marie qui ébouillante son frère, Barthélémy qui dépèce le corps inerte de sa conjointe), de tuer (comme le Cassé qui élimine son rival ou la pianiste obèse qui égorge son père), de brûler (Serge projette d'abattre la maison familiale par le feu, Amy y parvient). Dans ce désir – qui se réalise dans la plupart des cas –, il faut lire l'effort consacré à neutraliser la beauté et la fascination qu'elle exerce (comme Bérénice), à prendre encore un malin plaisir à la souiller (à la manière de Mille Milles). Dans l'écriture, un tel projet se reflète par un refus de tout ce qui présente comme noble, digne, tout ce qui touche de près ou de loin à la « belle manière ». Allergique à tout académisme, le roman québécois se tourne plutôt vers d'autres modèles narratifs, cherche à se réinventer en puisant dans la déformation et la difformité. Ainsi nombre d'œuvres étudiées dans cette thèse se situent en marge du roman, comme si la laideur avait pour conséquence de faire sortir le récit du roman traditionnel ou « réaliste » classique, au profit de formes connexes, qui vont du récit épistolaire (*Angéline de Montbrun*) à la nouvelle (*La Scouine*), de la poésie ou du conte cruel (*La Belle bête*) jusqu'à l'autofiction (*Le Cassé*). Avec Victor-Lévy Beaulieu, le roman pris en charge par la laideur se donne comme parodie de lui-même, rangé par son auteur dans des sous-catégories facétieuses⁶, mais demeure un roman toujours à lire contre l'idéal, l'épopée inaccessible.

Nous avons insisté, au tout début de cette thèse, sur l'impossibilité de parvenir à une définition précise du laid, qui ne laisse tout simplement pas résumer comme l'envers du beau. En effet, si la laideur était simple privation (d'ordre, de régularité, d'harmonie), comment expliquer le scandale ou le déplaisir qui l'accompagne presque systématiquement ? Raymond Polin, auteur de *Du laid, et du mal et du faux*, écrit : « Ce qui est laid offusque, non pour ce qu'il n'a pas, mais pour ce qu'il a. Il est vraiment, non point absence de réalité, mais présence de laideur, non pas manque mais trop plein⁷ ». Ce qui signifie, ajoute Polin, que « le laid a une signification par rapport à lui-même et non par rapport à une signification de beauté dont il serait l'absence⁸. » Il s'agissait donc de s'intéresser aux types de laideur construits par et dans les œuvres, à ce qui se revendique comme « laid », plutôt que de juger *a priori* ce qui semble contrevenir à un modèle existant.

Ainsi, même quand elle n'est pas décrite de façon très claire – impossible de se faire une idée nette de l'ampleur du dégât sur le visage d'Angéline –, la laideur problématise le récit en y

⁶ Il s'agit parfois de jeux sur le mot roman comme avec *Una* (1980), narré par une fillette et annoncé « romaman », ou encore *Discours de Samm* (1983), qui affiche la mention « roman-comédie ».

⁷ Raymond Polin, *Du laid, et du mal et du faux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948, cité dans Michel Ribon, *Archipel de la laideur*, *op. cit.*, p. 31.

⁸ *Ibid.*

introduisant la présence d'un élément indésirable, nous convainc que des forces mauvaises sont à l'œuvre. Ce qui ressort néanmoins des cas étudiés dans le premier chapitre de cette thèse, c'est que l'événement préparé par l'irruption de la laideur ne connaît pas de suite. Malgré le choc initial, qui renverse complètement l'ordre en place, elle n'entraîne pas un dénouement de même envergure. Dans *Angéline de Montbrun*, le récit se retranche dans la sphère de l'intime, les péripéties se font rares et le fil narratif se remplit de réminiscences et de ruminations. Dans cette œuvre comme dans celles qui paraîtront dans la première moitié du XX^e siècle, la laideur prend le nom de fatalité, et bloque toute évolution des personnages. Aucune révolte à l'horizon : Angéline s'enferme dans le manoir familial, face au portrait qui lui renvoie sa beauté perdue ; le monde de *La Scouine* disparaît progressivement avec la modernité, alors que tous sont forcés d'intégrer le village à la fin du roman ; et dans *Poussière sur la ville*, Dubois, dépossédé de tout, accepte son sort et se résigne à rester « contre » la ville. La laideur est assimilée à une faute qui nécessite réparation : la défiguration d'Angéline est rachetée par la pureté du sacrifice de soi, permis par la retraite du personnage hors du monde, et Macklin ne sera apaisé qu'une fois avoir bu le sang de Madeleine. À l'inverse, rien n'est tenté pour « corriger » l'excès dans le roman de Laberge, pour modérer le débordement de grossièretés et de situations tordues qui composent la vie de la Scouine. La laideur recouvre tout et le lecteur est invité à se moquer du monde grotesque⁹ mis en scène, abolissant dans la surenchère toute possibilité de tragique : on ne peut pas s'apitoyer sur le sort de la Scouine comme on pouvait le faire avec Angéline. Tout est question de dosage sans doute : quand la laideur se présente comme un événement isolé, elle force le respect, inspire le désespoir le plus profond chez ceux qui en sont frappés ; mais étalée abusivement, elle perd alors de son pouvoir d'impact.

Les bouleversements entraînés par la laideur ne sont peut-être pas encore nettement assumés au début du XX^e siècle, mais le véritable changement se trouve au prochain détour. Angéline de Montbrun, qui met la société à distance après sa défiguration, refusant la pitié des autres, pave la voie à toute une génération de personnages féminins qui apprendront à ne plus s'excuser de leur laideur. C'est chose moins facile à faire qu'on ne pourrait le croire, surtout lorsque le laideron est constamment placé dos à dos avec une belle femme, sûre de ses charmes, comme si la laide avait toujours besoin d'un point de comparaison pour mesurer son déficit. Angéline

⁹ Ceci fait valoir une parenté existante entre la laideur et le grotesque, qui se situe dans un rapport au collectif : le grotesque, manifestation de la laideur stigmatisée par le rire, achève de transformer la difformité individuelle en consensus social.

Desmarais est une jeune femme fière, qui vit déjà selon ses propres termes, mais ses sentiments pour le Survenant la mettent dans une position vulnérable, confrontée à une rivale bien plus jolie qu'elle, Bernadette Salvail. Il en va de même pour Bérénice Einberg, qui se mire jalousement en Mingrèlie, lui dispute sans succès les faveurs de Christian. Encore une fois, la beauté doit être éliminée pour que la laideur triomphe : c'est le cas de Bernadette Loubron, tuée pour permettre au couple formé par Edith la fille laide et Fabien de vivre leur amour ; c'est encore le cas de Patrice, cruellement ébouillanté par Isabelle-Marie qui ne tolère plus la honte d'être laide en compagnie d'une personne si belle. Ainsi il ne faut pas attendre longtemps pour que cette honte se transforme en hargne, forçant le lecteur à retenir sa pitié : le laideron de *La Belle Bête* pouvait déjà apparaître antipathique, mais l'héroïne ducharmienne, qui n'a cure du dédain d'autrui, pousse la logique encore plus loin. Bérénice Einberg, toute hideuse qu'elle soit, choisit l'offensive plutôt que le repli comme certaines de ses consœurs, voyant dans la beauté et sa force d'attraction un ennemi à abattre. Il y a donc *nécessité* d'haïr, pour reprendre les mots mêmes de la jeune fille, seul recours possible contre le danger que pose la beauté, qui humilie, qui fait émerger nos doutes et nos faiblesses. Mille Milles, de la même façon, se trouve à la fois attiré et menacé par la beauté, alors que l'innocence de Chateaugué le confronte à ses propres errances. Dans le monde du *Nez qui voque*, la laideur dépasse la seule saleté (Chateaugué est d'une hygiène douteuse, sans que cela n'altère sa perfection aux yeux du narrateur), ni avec les icônes consacrées de l'horreur (ainsi l'effigie de Frankenstein trône au côté du portrait de Nelligan), mais découle de tous les vices qu'entraîne l'âge l'adulte, devient une question de morale. Pour l'adolescent, la conscience de sa propre laideur attise d'abord une culpabilité tenace dont il ne parvient à se débarrasser qu'au prix d'un grave sacrilège : bafouer l'amitié qui le lie à Chateaugué en s'abandonnant à la souillure du monde adulte. L'adieu à l'enfance, chez Mille Milles comme chez Bérénice, se concrétise par leur rejet définitif de la beauté et la revendication de leur laideur, dont ils se servent comme d'une protection contre le monde extérieur, dont ils essaient de rire ironiquement, ainsi que le font les adultes, même si le rire verse dans l'amertume.

Dans les premières pages du *Nez qui voque*, Ducharme nous avait prévenus que ses « paroles mal tournées et outrageantes » ne convenaient pas aux amateurs de finesse et de fioritures. Le mal-écrire, tel que nous l'avons observé dans les pages étudiées, constitue une distorsion volontaire de la langue d'écriture, motivée par un esprit de défiance ou un désir de se mutiner contre le bon usage

en revendiquant l'écart entre le français parlé et la norme littéraire. Le mal-écrire est un événement en soi : il enlaidit la langue française, refuse la finesse, l'élégance, l'élévation du langage pour embrasser son côté brut, violent, primaire, comme « le cri » du *Cassé*. Les romans de *Parti pris* ou encore ceux de Victor-Lévy Beaulieu ne font pas que représenter la laideur des individus les moins recommandables ou des lieux malfamés, mais l'infusent dans la forme même des textes : des œuvres comme *Le Cassé* et *Un rêve québécois* se distinguent par l'emploi d'un registre de langue populaire, souvent très cru, dont les écrivains se servent justement pour dénoncer une réalité douloureuse.

Cette laideur politisée, plus incarnée que jamais, est portée par un désir de révolte mais aussi obsédée par une honte dont les écrivains tenteront de se dépêtrer en mettant la parole ainsi défigurée au service d'une lutte sociale, d'un combat qui dépasse la seule question linguistique. L'expérience n'est pas entièrement nouvelle, mais le contexte lui donne un tout autre sens, et le corps à corps qui s'ensuit induit un tout autre type de lecture, excluant tout plaisir purement esthétique. Ce nouveau corps pensé dans la trajectoire de la défiguration peut dès lors inventer de nouvelles filiations et transmissions. La langue qui participe d'un tel projet ne se résume plus seulement par le joual, mais plus largement par une langue obscène, qui exhibe féroce tout ce qui est désagréable à l'œil, tout ce qui est disqualifié socialement.

Cette révolution est certes temporaire, mais l'interdit de beauté qui se manifeste avec plus d'insistance dans les années 1960 et 1970 institue une certaine pratique de la littérature, dans laquelle la laideur devient le nouveau mot d'ordre. Elle est une forme comme une autre de transgression à une époque où la transgression se transforme en « esthétique » en elle-même, portée par la contre-culture et l'avant-garde formaliste, comme le montre l'exemple de Gilbert La Rocque. La laideur prend alors un sens nouveau, propre à un contexte de lois, de normes et d'idéologies à subvertir. Or, comme l'avance Pierre Nepveu dans *L'écologie du réel*¹⁰, cette époque est brève. Dès le début des années 1980, l'idée même de transgression se vide de son contenu, le scandale du laid s'épuise et tourne à vide, car la logique de subversion sur laquelle s'appuie cette laideur interdit de « bâtir » quoi que ce soit qui tienne la route, qui ne soit pas seulement bruit et dissidence, provocation.

C'est ce qui ressort notamment des mutations que subit l'image de la ville dans les romans étudiés. Montréal, entité fragmentée dans son espace géographique, ses hiérarchies sociales, sa langue, figure comme le symbole de l'oppression vécue par les francophones et canalise leur

¹⁰ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, *op. cit.*, p. 212.

agressivité : c'est une ville qui « crie » dans *Le Cassé*, une ville où on n'échappe pas à la misère ; c'est une ville cernée par les forces policières dans *Un rêve québécois*, foyer d'une brutalité sans nom. La représentation de Montréal dans la littérature des années 1960 et 1970 prolonge et renouvelle la vision de la ville monstrueuse du roman du terroir, en la dépeignant toujours comme hostile, abritant des personnages qui en sont l'extension, qui font corps avec elle. Avec Gilbert La Rocque, la métropole est une fourmière infecte, pestilentielle, alors que tout est constamment ramené au corps, à l'organique : la fascination des personnages pour la mort prend tour à tour la forme d'une carcasse de rat, d'un embryon avorté, des reliques d'une grand-mère décédée. Cette obsession de la mort empêche les vivants d'habiter sereinement le monde moderne, tandis que la laideur ambiante ne rend que plus pénible encore l'épreuve du quotidien. La ville est un piège qui se referme sur eux, les poussant à se replier sur eux-mêmes, à se retrancher dans la maison familiale, lourde de secrets, qui n'offre pas de réel refuge. Dans le *Morial-Mort* de Victor-Lévy Beaulieu, la ville ouvre ses bras au narrateur, avide de distractions, qui erre dans les ruelles glauques pour fuir l'appartement minable où s'entasse toute la famille Beauchemin. Nostalgique d'un temps qui n'existe déjà plus, alors que la demeure ancestrale des Trois-Pistoles est en ruines, Abel semble pourtant incapable de se projeter dans l'avenir, alors que le rythme accéléré de la vie urbaine draine son énergie et le laisse vidé, amorphe. Dans *Race de monde*, la ville ne converge plus vers le centre comme au temps de *Bonheur d'occasion*, mais est présentée comme une agglomération, c'est-à-dire un ensemble hétérogène d'espaces peu intégrés, rarement harmonisés. Le centre devient inhabitable, repoussant l'individu dans les marges, dans les périphéries sans âme qui poussent à toute vitesse sur les ruines de terres agricoles.

De fait, lorsque la laideur investit les contours de la ville, en l'occurrence la banlieue, elle se donne à voir dans l'insignifiant, le commun, le québécois. Ce ne sont plus, comme jadis, les divisions sociales et linguistiques déchirant la métropole qui sont responsables de la laideur de la banlieue. Le conflit se niche plutôt à l'intérieur même des personnages, pris entre deux cultures : *Dée* parle l'anglais et le français (on pourrait dire qu'elle parle deux langues et aucune à la fois) ; la mère et la tante d'Amy sont très fières de leurs origines françaises et en même temps totalement vendues au mode de vie américain. Les influences se mélangent, les époques s'entrechoquent au point où l'on ne sait plus à quelle histoire on appartient. La banlieue connaît une série de mutations rapides qui changent complètement sa topographie, qui privent cet espace d'histoire et le projettent dans un futur incertain, en font le modèle d'une modernité condamnée à se réinventer périodiquement pour

ne pas devenir obsolète. La laideur libère de l'Histoire en créant un dynamisme du recommencement perpétuel, mais le roman a besoin de l'Histoire, et c'est pourquoi il ne cesse d'en rappeler les signes, comme dans *Le ciel de Bay City*, ou de vivre douloureusement sa disparition, tel qu'on le constate dans *Dée*.

Michaël Delisle, Lise Tremblay et Catherine Mavrikakis reconduisent la vision funeste de la banlieue qu'avait inaugurée Victor-Lévy Beaulieu quelques décennies plus tôt avec la Terrebonne en chantier dans *Don Quichotte de la démanche*, mais l'adaptent au goût d'une classe moyenne mesurant son bonheur et sa richesse à la vigueur de sa pelouse nourrie aux engrais chimiques ou à la blancheur des clôtures séparant son terrain de celui du voisin. L'aspect trop lisse, « léché » de la banlieue qui se veut civilisée ne dupe personne, et le mauvais goût que l'on observe partout ne ressemble pas à la laideur décrite auparavant. La représentation de la laideur dans les textes est symptomatique de ce nouveau rapport au temps qui hante la conscience contemporaine¹¹. Elle se prête au reflux de l'ancien dans le moderne, marqué dans les textes par une saleté incrustée, par la présence de dépouilles, de reliques poussiéreuses ou encore de formes spectrales, traces d'un passé se perpétuant dans le présent comme une tache indélébile. En s'étalant dans les ruines d'un monde révolu ou en recouvrant d'un vernis de crasse les vestiges du passé, la laideur est signe du temps mais le nie paradoxalement par sa persistance, son irréductibilité. Elle transite à travers les stigmates d'un passé horrible ou honteux poursuivant les personnages, héritiers d'une mémoire en morceaux, poreuse, qui absorbe tout mais ne retient rien, qui ne semble jamais pouvoir s'élever à la hauteur d'un destin, d'un récit un tant soit peu cohérent. Une mémoire coupée de tout avenir.

La laideur, nous l'avons souligné, répugne et subjugue tout à la fois. On s'y colle le nez à plusieurs reprises dans les pages étudiées, comme si les écrivains ressentaient un certain plaisir à vautrer leurs personnages dans les effluves nauséabonds. C'est le parfum d'urine dans le sillage de la Scouine, le relent fétide des émanations toxiques de la ville, l'odeur de putréfaction des cadavres, qui tend à abolir la distance entre le texte et son lecteur, qui force une proximité indésirable avec ce dernier. Une proximité qu'on dirait physique, comme s'il s'agissait de créer une communauté immédiate de perceptions, par-delà la vieille communauté nationale, fondée, elle, sur l'Histoire. La

¹¹ Les auteurs d'*Histoire de la littérature québécoise* placent la production littéraire d'après 1980 sous le signe d'un décentrement généralisé face à l'Histoire, et face à l'histoire littéraire en particulier, qui se conjugue aussi à une inquiétude du devenir, « comme si, faute d'idéal passé ou futur, l'individu contemporain, et l'écrivain au premier chef, était condamné à une sorte d'éternel présent et ne pouvait s'imaginer s'inscrire durablement dans l'Histoire¹¹. » La littérature, ainsi « ne parvient pas à se représenter positivement, comme si elle était privée de repères ou ne se voyait plus que sur un mode négatif, en accumulant les signes de ce qu'elle a perdu, de ce qu'elle n'est plus. » Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, *op. cit.*, p. 532.

laideur entraîne des réactions viscérales de rejet parce qu'elle s'inscrit dans le tissu humain, qu'elle s'affiche sous le couvert de la défiguration et de la décomposition, d'un corps qui change d'état ou d'un visage que l'on ne reconnaît plus. Elle relève toujours du domaine de l'intime, de la surface de l'être exposée au regard de l'autre, de l'humiliation vécue sous les jugements tranchants, appelée à se renouveler à chaque nouveau contact. De fait, la laideur renvoie à ce moment, cet événement initial où l'image du sujet se détermine dans l'esprit de celui qui regarde, le fait basculer du côté de la disgrâce. Par la suite, le choc s'atténue : dès lors qu'elle devient familière, la laideur cesse d'être remarquable, choquante, même si la blessure demeure.

L'examen de la laideur dans sa dimension historique détermine une traversée du réalisme romanesque. La laideur, c'est le réel qui fait irruption, qui fait événement mais toujours pour abolir le pouvoir d'enchantement de la fiction. Elle suppose un réel en excès, sans pourtant verser dans le fantastique, elle met face à la réalité froide du corps putréfié, d'une ville hideuse peu importe la lumière qui la frappe. La laideur impose un trop-plein, une vision qui secoue le lecteur, qui donne parfois littéralement un haut le cœur, qui touche toujours une corde sensible, fait ressurgir un sentiment de honte dont on ne se libère vraiment jamais. La honte, pour reprendre les mots de Nelly Arcan, naît simplement de « l'expérience d'être dans un corps¹² ». Contre une vision idéalisée et transcendante du monde, la laideur ramène dans le territoire du corps, du matériel. La seule manière de la combattre, de revenir du côté de l'idée, de l'essence, c'est en niant le corps, en s'efforçant au dépouillement, au dessèchement. C'est le sens que l'on peut donner à l'ascèse d'Amy, qui rejoue celle d'Angéline ou celle de Bérénice : leur fuite s'orchestre par la perte du corps, par l'effort mis en place pour se retirer au monde.

Tout au long de l'histoire, la laideur a été employée pour défier les dogmes du bon goût dictant les tendances artistiques, pour combattre la censure en repoussant les limites établies de l'innommable ou de l'irreprésentable. Or dans les œuvres québécoises, il est moins question d'une recherche de codes nouveaux – le roman ne se réinvente pas entièrement sous l'effet de la laideur – mais plutôt d'un effort de singularisation : « mieux vaut l'accentuation extrême du trait que

¹² Nelly Arcan, « La robe de chambre », dans *Burqa de chair*, Paris, Éditions du Seuil, p. 47. Ce sentiment de honte dans l'expérience corporelle fait écho au péché originel : dans le Jardin d'Éden, Adam et Ève prennent conscience de leur nudité, de leurs différences sexuelles, et en retirent une profonde honte.

l'invisibilité indistincte¹³ » rappelle Véronique Nahoum-Grappe. Cette exaltation de la laideur parle d'un désir de visibilité, et relève aussi d'une forme d'introspection, qui engage la perception que nous avons de nous-mêmes. Le roman fait de la laideur un mode d'accès à la réalité de l'être, il en déplie les faiblesses, les affronts subis, la rage aussi. Si la laideur fut longtemps prohibée, ou traitée avec circonspection, elle ne semble plus l'être aujourd'hui. Elle répond de la quête d'authenticité, de la mise à nu honnête dont l'époque contemporaine est friande, et qui privilégie aussi une approche plus décomplexée du français tel que nous le parlons, qui ne porte plus le même stigma qu'auparavant¹⁴. De la même façon, le public devient de plus en plus insensible au scandale posé par la laideur, plus enclin aussi à la traiter avec empathie. Dans *Ouvrir son cœur*, la jeune auteure Alexie Morin raconte l'expérience de grandir avec un œil croche. Ce trait de laideur, qui passe ici par un défaut de l'œil, une manière unique de regarder qui fait qu'on est soi-même regardée de travers, au prix d'une honte qui refuse de se dissimuler et qui devient ici, comme au temps d'*Angéline de Montbrun*, le moteur même de l'écriture.

¹³ Véronique Nahoum-Grappe, *Les canons de laideur*, op. cit., p. 35.

¹⁴ On peut penser par exemple aux écrivains contemporains réunis sous « l'École de la tchén'ssâ » ou encore à Geneviève Pettersen qui dans *La déesse des mouches à feu* couche sur papier une langue fortement oralisée.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS D'ÉTUDE

- ARCAN, Nelly, *Folle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- _____, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points » 2001.
- BEAULIEU, Victor-Lévy, *Don Quichotte de la démanche*, Éditions de l'Aurore, 1974.
- _____, Victor-Lévy, *Race de monde*, Montréal, Éditions Typo, 1979 [1969].
- _____, Victor-Lévy, *Un rêve québécois*, Montréal, Éditions du Jour, 1972.
- BLAIS, Marie-Claire, *La Belle Bête*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 1991, [1959].
- CONAN, Laure, *Angéline de Montbrun*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990 [1882].
Autre édition consultée : *Angéline de Montbrun*, éd. critique établie par Nicole Bourbonnais, Montréal, Bibliothèque du Nouveau Monde, 2007 [1882].
- DELISLE, Michael, *Dée*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2007 [2002].
- DUCHARME, Réjean, *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, [1966].
- _____, Réjean, *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005 [1967].
- GUÈVREMONT, Germaine, *Le Survenant*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990 [1945].
- LA ROCQUE, Gilbert, *Après la boue*, Montréal, Éditions du Jour, 1972.
- _____, Gilbert, *Le nombril*, Montréal, Éditions du Jour, 1970.
- _____, Gilbert, *Serge d'entre les morts*, Montréal, VLB éditeur, 1976.
- LABERGE, Albert, *La Scouine*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2013 [1918].
- LANGEVIN, André, *Poussière sur la ville*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2014 [1953].
- MAVRIKAKIS, Catherine, *Le ciel de Bay City*, Montréal, Hélio trope, 2008.
- RENAUD, Jacques, *Le Cassé et autres nouvelles*, Montréal, Éditions Parti pris, 1977, [1964].
- THÉRIAULT, Yves, *La fille laide*, Montréal, Les Quinze Éditeur, 1980 [1950].
- TREMBLAY, Lise, *La Danse juive*, Montréal, Leméac, 1999.

II. AUTRES ŒUVRES CITÉES

a. QUÉBEC

ARCAN, Nelly, *Burqa de chair*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

_____, *Paradis, clef en main*, Coups de tête, Montréal, 2009.

AUBERT DE GASPÉ, Philippe (père), *Les anciens canadiens*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2008 [1864].

BASILE, Jean, *La jument des Mongols*, Montréal, Éditions du Jour, 1964.

BEAULIEU, Victor-Lévy, *Mémoires d'outre-tonneau*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2010 [1995].

_____, *Monsieur Melville*, Montréal, Boréal, 2011 [1997].

_____, *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel. Lamentation*, Montréal, 1976, VLB éditeur.

BERTHELOT, Hector, *Mystères de Montréal. Roman de mœurs*, établissement du texte et postface par Micheline Cambon, Préface de Gilles Marcotte, Montréal, Édition Nota Bene, 2013 [1898].

BESSETTE, Arsène, *Le débutant*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Textes et Documents Littéraires », 1977 [1914].

BESSETTE, Gérard, *La bagarre*, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre, 1958.

BLAIS, Marie-Claire, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1991 [1965].

CHAUVEAU, Pierre-Olivier, *Charles Guérin. Roman de mœurs canadiennes*, Préface de Georges-Henri Cherrier (éd.), Montréal, G.H. CHERRIER, 1853, [en ligne] :
<http://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2022441>

DUCHARME, Réjean, *L'Océantume*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, [1968].

FERRON, Jacques, *L'Amélanchier*, Montréal, Éditions du jour, 1972.

GIRARD, Rodolphe, *Marie Calumet*, Montréal, Éditions Fides, coll. « Bibliothèque québécoise », 1979, [1904].

GIROUARD, Laurent, *La ville inhumaine*, Montréal, Éditions Parti pris, 1964.

- GRIGNON, Claude-Henri. *Un homme et son péché*, Édition critique par Antoine Sirois et Yvette Francoli, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1986.
- GUÉRIN-LAJOIE, Antoine, *Jean Rivard le défricheur* suivi de *Jean Rivard, économiste*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993 [1874].
- HÉBERT, Anne, *Kamouraska*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- _____, *Le Tombeau des rois*, Montréal, Chez l'auteure (distribué par l'Institut littéraire du Québec), 1953.
- HÉMON, Louis, *Maria Chapdelaine*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990 [1916].
- LA ROCQUE, Gilbert, *Les masques*, éd. critique par Julie Leblanc, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1998 [1980].
- MARCOUX-CHABOT, Gabriel, *La Scouine*, Saguenay, La Peuplade, 2018.
- MORIN, Alexie, *Ouvrir son cœur*, Montréal, *Le Quartanier*, Série « QR », 2018.
- NOËL, Francine, *Myriam première*, Montréal, *Bibliothèque québécoise*, 1998 [1987].
- POTVIN, Damase, *L'appel de la terre. Roman de mœurs canadiennes*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection « Littérature québécoise » (édition de référence : Québec, Imprimerie de l'Événement, 1919).
- RINGUET, *Trente arpents*, éd. critique établie par Jean Panneton, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du nouveau monde », 1991 [1938].
- ROY, Gabrielle, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1973 [1945].
- SAVARD, Félix-Antoine, *Menaud, maître-draveur*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992 [1937].
- SOUCY, Gaëtan, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 2000 [1998].
- TREMBLAY, Michel, *La grosse femme d'a côté est enceinte*, Montréal, Leméac, 1986 [1978].
- TREMBLAY, Michel, *Le premier quartier de la lune*, Montréal, Leméac, 1972.

b. AILLEURS

- AQUIN, Thomas d', *Somme théologique*, Paris, Eugène Belin, 1853.
- ARISTOTE, *Poétique*, trad. par Michel Magnien, Paris, Le livre de poche, 1990.

- BALZAC, Honoré de, « La femme de province » dans *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIXe siècle. Tome I (Province)*, 1841.
- _____, *Le Père Goriot*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966 [1835].
- BAUDELAIRE, Charles, « Ébauche d'un épilogue pour la deuxième édition des Fleurs du Mal » (1861), *Les Fleurs du Mal*, introduction, relevé de variantes et notes par Antoine Adam, Paris, Classiques Garnier, 1994.
- BRILLAT-SAVARIN, « Méditation XXI. De l'obésité », *Physiologie du goût*, Paris, Flammarion, 2001 [1825].
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » 1972, [1932].
- DUMAS, Alexandre (fils), « La Vieille fille », *Journal des demoiselles*, Paris, Imprimerie V. Dondet-Dupré, 1848.
- DURAS, Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 2009 [1964].
- FLAUBERT, Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Éditions Baudelaire, 1965 [1869].
- HOMÈRE, *L'Iliade*, éd. établie par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres (CUF), 1937.
- HOUELLEBECQ, Michel, « Approches du désarroi », *Rester vivant et autres textes*, Paris, Éditions J'ai lu, 2005.
- HUGO, Victor, *Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion, 1986 [1827].
- _____, *Notre-Dame-de-Paris*, éd. établie par Jacques Seebacher, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1998 [1831].
- KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1990 [1984].
- LEDUC, Violette, *La Bâtarde*, Paris, Gallimard, 1996 [1964].
- LORRIS, Guillaume de, et Jean de MEUN, *Le Roman de la rose*, éd. établie par Armand Strubel d'après les manuscrits BN 12786 et BN 378, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1992.
- MAUPASSANT, Guy de, *Boule de Suif*, éd. établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2008 [1880].
- _____, *Une partie de campagne et autres nouvelles*, Paris, Librio, 1995 [1881].
- MILTON, John, *Paradise Lost*, Édition établie par Alastair Fowler, *Pearson Education Limited / Longman Annotated English Poets*, 1998.

- PLOTIN, *Deuxième Ennéade*, livre IV, trad. Fr. É. Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1963.
- RABELAIS, François, *Le Quatrième Livre des faits et diets héroïques du bon Pantagruel*, Paris, 1552 [réimpr.: Gallimard et Librairie générale française, Paris, 1967].
- RIMBAUD, Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, éd. établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, 1973 [1873].
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions* (livre III), Paris, Éditions Baudelaire, 1966 [1782].
- SARTRE, Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011 [1964].
- SHAKESPEARE, William, *Shakespeare's Sonnets*, éd. établie par Stephen Booth, Yale Nota Bene, 2000.
- SHELLEY, Mary, *Frankenstein or The Modern Prometheus*, Oxford/New York, University Press, coll. « The World's Classics », 1994 [1818].
- SOLJENITSYNE, Alexandre, *Le grain tombé entre les meules. Esquisses d'exil. Vol. I*, Paris, Fayard, 1998.
- STEVENSON, Robert Louis, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Duke Classics, 2012 [1886].
- TROYES, Chrétien de, « Perceval ou le Conte du Graal », *Œuvres complètes*, éd. publiée sous la direction de Daniel Poirion, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994.
- ZOLA, Émile, *Germinal*, Paris, Fasquelle Éditeurs, 1959 [1885].
- _____, *Le Ventre de Paris*, Paris, Le Livre de Poche, 1971 [1873].

III. OUVRAGES CRITIQUES

- [ANONYME], « Prix littéraire à André Langevin », *La Semaine à Radio-Canada*, 27 septembre 1953, p. 2.
- ARSENAULT, Mathieu, « La banlieue chavirée », *Spirale*, n° 229, 2009, p. 45-46.
- AYGUESPARSE, Albert, *Le Peuple de Bruxelles*, propos rapportés par *Le Devoir*, 4 avril 1953, p. 7.
- BARIL, Geneviève, « L'immonde comme dessin, mobile et délit d'écriture », *Voix et Images*, vol. 26, n°1 (76) 2000, p. 40-59.
- BEAUDET, Marie-Andrée, « Langage et urbanité », *Tangence*, n°48, Septembre 1995, p. 56-64.
- BEAULIEU, Germain, *Nos immortels*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1931.

- BEAULIEU, Victor-Lévy, « Être écrivain québécois », *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB éditeur, 1984, p. 244-253.
- _____, « Grandeurs et misères du jeune roman québécois », *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB éditeur, 1984, p. 162-172.
- _____, « La générosité de l'écrivain », *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB éditeur, 1984, p. 180-186.
- _____, « Le Québec, sa langue pis sa contre-culture », *Études littéraires*, vol. 6, n°3, 1973, p. 363-368.
- _____, « Manifeste pour un nouveau roman », *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB éditeur, 1984, p. 69-92.
- _____, « Moman, popa, le joul pis moé ! », *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB éditeur, 1984, p. 305-312.
- _____, « Quelques problèmes urgents de la politique culturelle québécoise », *Maintenant*, n°107, juin-juillet 1971, p. 193.
- BEAVER, John, « La métaphore théâtrale dans l'œuvre romanesque d'André Langevin », *Études littéraires*, vol. 6, n°2 (1973), p. 169-197.
- BEDNARSKI, Betty, « Espace et fatalité dans *Poussière sur la ville* », *Études littéraires*, vol. 6, n°2 (1973), p. 215-239.
- BÉLANGER, David, « Gabriel Marcoux-Chabot, auteur de *La Scouine* », *Spirale* [en ligne], 25 avril 2018, [en ligne] : <http://www.magazine-spirale.com/article-dune-publication/gabriel-marcoux-chabot-auteur-de-la-scouine>
- BELLEAU, André, « Culture populaire et culture "sérieuse" dans le roman québécois », *Liberté*, vol. XIX, no 3, mai-juin 1977, p. 31-36.
- BÉLISLE, Sarah, « Les horreurs de Montréal », *Journal de Montréal*, 30 janvier 2015 [en ligne], <https://www.journaldemontreal.com/2015/01/30/les-horreurs-de-montreal>
- BÉLISLE, Mathieu, « Présentation : en quête du romanesque », *Études françaises*, Vol. 47, n°2, 2011.
- BESSETTE, Gérard, *Anthologie d'Albert Laberge*, Ottawa, Cercle du livre de France, 1962.
- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Compact », 2010 [2007].
- BIRON, Michel, « Laideurs de Montréal », *Québec français*, Été 1993, n°90, p. 91-94.

- _____, « L'intérêt romanesque de la banlieue chez Michael Delisle », *Études littéraires*, Vol. 45, n°2, été 2014, p. 41-50.
- _____, *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2000, p. 247-256.
- BOSCO, Monique, « Trop, beaucoup trop de livres ! », *Le Maclean*, vol. 5, n° 2, février 1965, p. 47.
- BRAULT, Jacques, « Le joul : moment historique ou "aliénation linguistique", *Le Devoir*, 30 octobre 1965, p. 17.
- BROCHU, André, « La nouvelle relation écrivain – critique », *Parti pris*, II, n°5, janvier 1965, p. 52-62.
- _____, « Le cercle et l'évasion verticale dans *Angéline de Montbrun* », dans E. D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.). *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, Montréal, Nota Bene, coll. « Convergences », 2006.
- BRUCHÉSI, Paul (Mgr), « Interdiction de *La Semaine* », *La Vérité*, 7 août 1909, p. 27.
- BRUNET, Jacques, *Albert Laberge : sa vie et son œuvre*, Ottawa, Éditions de l'université d'Ottawa, 1969.
- CASGRAIN, Henri-Raymond, « Étude sur *Angéline de Montbrun* », dans *Œuvres complètes*, tome I, Montréal, C.O. Beauchemin & fils, 1896, p. 411-426.
- CHARLIER, Marie-Astrid, « Mystères de papier mâché. Montréal selon Hector Berthelot », *Médias 19*, Québec, mis à jour le 17/11/2013, [en ligne] : <http://medias19.org/index.php?id=13381>.
- CHASSAY, Jean-François et Monique LARUE, « Espace urbain et espace littéraire », dans *La Petite Revue de philosophie*, vol. 11, n°1, automne 1989, p. 85-89.
- CLICHE, Anne Éléine, « Écrire pour parler la parole », *Voix et Images*, Vol. 43, n°1 (Automne 2017), p. 23-42.
- CLOUTIER, Normand, « Le scandale du joul » [entrevue avec l'équipe de *Parti pris*], *Le Maclean*, février 1966 ; repris sous le titre « Réponds, Renaud ! » dans Jacques Renaud, *Le Cassé et autres nouvelles. Suivi de Le journal du Cassé*, Montréal, Éditions Parti pris, 1977, [1964], p. 184.
- DÉCARIE, David, « L'évolution du roman urbain (1934-1945) : Du roman bourgeois au roman du peuple », *Voix et Images*, volume 41, n° 2, hiver 2016, p. 21-33.
- DELISLE, Michael, « Mort en banlieue. Entretien de Caroline Montpetit avec Michael Delisle », *Le Devoir*, septembre 2002, [en ligne] : <http://www.ledevoir.com/lire/9065/michael-delisle-mort-en-banlieue>

- DION-ROBINEAULT, Mélissa, « Les représentations de la monstruosité au féminin dans la littérature québécoise contemporaine : Vickie Gendreau, Clara Brunet-Turcotte et Andrée Wilhelmy », Mémoire de maîtrise, Université York, Toronto, 2016.
- DEVIRIEUX-TREMBLAY, Julie, « L'abjection dans les récits de Nelly Arcan », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Montréal, 2012.
- DUBOIS, Sophie. « *La Nuitte* et la *Démanche* : de la *parole d'ivresse* au *délire d'ivrogne* chez Victor-Lévy Beaulieu », Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2008.
- DUBREUIL, Émilie, « Le blues de la métropole », *Voir*, 10 mai 2016.
- DUGAY, Gilles, « En cinq ans, le prix du Cercle du livre de France n'est attribué qu'à deux romanciers », *Le Devoir*, 17 septembre 1953, p. 6.
- DUHAMEL, Roger, « Courrier des Lettres », *L'Action universitaire*, Numéro 1, Octobre 1950, p. 77.
- _____, « Un bon roman canadien », *Action universitaire*, 20^e année, n° 3, avril 1954, p. 67.
- DUPUIS, Gilles, « Arcanes de Montréal : la métropole dans les romans de Nelly Arcan », *Études littéraires*, Vol. 45, numéro 2, été 2014, p. 27-40.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, « *La Jument des Mongols* de Jean Basile », *Le Devoir*, 28 novembre 1964, p. 15.
- _____, « Laure Conan présentée par M. Dumont », *Le Devoir*, 14 octobre 1961, p. 11.
- _____, « *Le Cabochon* d'André Major et *Le Cassé* de Jacques Renaud », *Le Devoir*, 31 décembre 1964, p. 16
- _____, « Lettres canadiennes-françaises : Une nouvelle littérature », *Études françaises*, vol. 1, n° 1 (février 1965), p. 106-110.
- GAGNON, Madeleine, « *Angéline de Montbrun* : le mensonge historique et la subversion de la métaphore blanche », dans E. D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.). *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, Montréal, Nota Bene, coll. « Convergences », 2006.
- GAUVIN, Lise, *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Éditions du Boréal, 2000.
- GAUVIN, Lise, (dir.), *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999.
- _____, « Les romans de *Parti pris* ou le difficile accès à la parole », *Voix et images du pays*, vol. 7, n° 1, 1973, p. 91-110.
- GERVAIS, Bertrand, « L'effet de présence. De l'immédiateté de la représentation dans le cyberspace », En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain.

<http://oic.uqam.ca/fr/publications/leffet-de-presence-de-limmediatete-de-la-representation-dans-le-cyberespace>.

- GIRARD, Mario, « La ville rapiécée », *La Presse +*, 10 mars 2017 [en ligne]
http://plus.lapresse.ca/screens/f4fabe1b-995f-4283-9f4c-b0d90a7a70fc__7C__0.html
- _____, « Le vilain sapin de Montréal », *La Presse*, 4 décembre 2016 [en ligne]
http://plus.lapresse.ca/screens/20fc5212-df4d-42e1-a1d0-fe0ebef94eb6__7C__0.html
- GIROUARD, Laurent, « En lisant *Le Cassé* », *Parti pris*, vol. 2, n° 4, décembre 1964 ; repris dans Jacques Renaud, *Le Cassé et autres nouvelles. Suivi de Le journal du Cassé*, Montréal, Éditions Parti pris, 1977, [1964], p. 168.
- GRIGNON, Claude-Henri, « Nos romans, notre théâtre ? Ni blancs, ni noirs », *Le Devoir*, 15 novembre 1958, p. 19.
- HÉBERT, Pierre, Yves LEVER et Kenneth LANDRY [dir.], *Dictionnaire de la censure au Québec. Littérature et cinéma*, Montréal, Fides, 2006.
- JEAN-DE-L'IMMACULÉE, Soeur, [BLAIS, Suzanne], « *Angéline de Montbrun*, étude littéraire et psychologique », thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, 1962.
- KING, Andrea, « Figures de subversion : anorexie, prostitution et écriture dans *Putain de Nelly Arcan* », mémoire de maîtrise, Kingston, Queen's University, 2004.
- LAFOREST, Daniel, « L'âge de plastique », *Spirale*, n° 220, 2008, p. 48-49.
- _____, *L'âge de plastique. Lire la ville contemporaine au Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2016.
- LAGACÉ, Patrick, « Chronique guillerette », *La Presse*, 16 mai 2016, [en ligne] :
<http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/patrick-lagace/201605/13/01-4981242-chronique-guillerette.php>
- LE MOINE, Roger, « Introduction à *Angéline de Montbrun* », dans *Œuvres romanesques. I.*, éd. préparée et préfacée par Roger Le Moine, coll. « Nénuphar », Montréal, Fides, 1974.
- LE MOYNE, Jean, « La femme dans la civilisation canadienne-française », *Convergences*, Montréal, HMH, 1977 [1961], p. 89-90.
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, *Emblèmes d'une littérature*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles Études Québécoises », 2008.
- _____, « Sous le ciel », *Voix et Images*, vol. 34, n° 2, (101) 2009, p. 146-150.
- LAROCHELLE, Marie-Hélène, (dir.), *Monstres et monstrueux littéraires*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008.

- LAROCHELLE, Marie-Hélène, « *Poétique de l'invective chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme* », Thèse de doctorat en cotutelle, Université de Montréal & Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2005.
- LAROSE, Karim, *La langue de papier. Spéculations linguistiques au Québec (1957-1977)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2004.
- LAURENDEAU, André, « La langue que nous parlons », *Le Devoir*, 21 octobre 1959.
- LOCKWELL, Clément, *Le Soleil*, 26 décembre 1964, p. 28.
- LORANGER, Caroline, « Écrire la "parlure" canadienne-française : la langue oralisée dans l'œuvre d'Albert Laberge », mémoire de maîtrise, Université McGill, 2013.
- LUSSIER, Alexis, « *Un rêve québécois : les temps de l'écriture et du politique* », *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, n°3, Montréal, Éditions Nota Bene, 2013, p. 19-42.
- MAHEU, Marie-Ève, « Taschereau, un boulevard aux multiples visages », webdocumentaire, *Radio-Canada.ca*, lundi 5 mars 2012 [en ligne]
<http://blogues.radio-canada.ca/rive-sud/taschereau-80ans-boulevard/>
- MAJOR, André, « Le poids de la ville qui n'est pas à notre image », *La Presse*, Supplément 2 « Arts et lettres », 10 avril 1965, p. 6.
- _____, « Le romancier est un visionnaire », *Liberté. Roman 1960-1965*, vol. 7, n°6, novembre / décembre 1965.
- _____, « Les armes à la main », *Liberté. Jeune littérature... Jeune révolution*, volume 5, numéro 2, mars-avril 1963, p. 83-91.
- MAJOR, Robert, « Le joul comme langue littéraire : *Le Cassé* de Jacques Renaud », *Canadian Literature*, n°75, hiver 1977, p. 41-51.
- MARCOTTE, Gilles, « *Bonheur d'occasion* et le "grand réalisme" », *Voix et Images*, vol. 14, n° 3, (42), 1989, p. 408-413.
- _____, « Équivoque de la pitié », *Le Devoir*, 10 octobre 1953, p. 7.
- _____, « *La Fille laide* d'Yves Thériault », *Le Devoir*, 11 mars 1950, p. 8.
- _____, « Le copiste », *Conjonctures*, n°31, (automne 2000), pages 87-99.
- _____, *Le Roman à l'imparfait. Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, Éditions La Presse, 1976.

- _____, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », *Études françaises*, vol. 11, n°3-4, 1975, p. 247-284.
- _____, *Une littérature qui se fait*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994 [1962].
- NARDOU-LAFARGE, Élisabeth, « L'usure du rire », *Études françaises*, Vol. 47, n°2, 2011, p. 121-129.
- _____, *Une poétique du débris*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles Études Québécoises », 2001.
- NEPVEU, Pierre, « Abel, Steven et la souveraine poésie », *Études françaises*, vol. 19, n° 1, 1983, p. 27-40.
- _____, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 1988, p. 127-140.
- _____, *Lecture des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2004.
- NOËL, Francine, « La scène se passe à Montréal, de nos jours », dans *Lire Montréal*, Actes du colloque tenu le 21 octobre 1988 à l'Université de Montréal, Département d'études françaises, 1989, p. 120-134.
- PASCAL, Gabrielle, *Le défi d'Albert Laberge*, Montréal, Éditions Aquila, coll. « Figures du Québec », 1976.
- PELLETIER, Jacques, *Victor-Lévy Beaulieu. L'homme-écriture*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Terre américaine », 2012.
- PÉGUY, Charles, « Les récentes œuvres de Zola », dans *Émile Zola. Mémoire de la critique*. Textes choisis et présentés par Sylvie Thorel-Cailleteau, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, p. 299-300.
- PINSONNEAULT, Jean-Paul, dans *Lectures*, décembre 1953, p. 158-160
- PLEAU, Jean-Philippe et Serge BOUCHARD, « La laideur urbaine (2^e partie) : un choix de société », *C'est fou...*, Radio-Canada.ca, 30 mai 2015.
- POTVIN, Claudine, « La sémiotique du portrait : voir, savoir, pouvoir », dans E. D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, Montréal, Nota Bene, coll. « Convergences », 2006.
- POULIN, Gabrielle, « Pour célébrer les cent ans d'Angéline de Montbrun : des idoles au Dieu de Jésus-Christ », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 24, 1981-1982, p. 14-18.
- RACICOT, Paul-Émile, « Nos romans de 1953 », *Relations*, juin 1954, p. 156.
- RENAUD, Jacques, Entrevue avec Jean Bouthillette, *Perspectives*, 11 novembre 1967, dans *Le Cassé*

- et autres nouvelles. Suivi de Le journal du Cassé*, Montréal, Éditions Parti pris, 1977, [1964], p. 176.
- RICHER, Judith, « *Poussière sur la ville* par André Langevin », *Notre temps*, 10 octobre 1953, p. 5.
- RICHARD, Robert, « Scouiner la littérature nationale pour lire Aquin », *Liberté*, vol. 49, n°4 novembre 2007, p. 68-84.
- ROBERT, Guy, « Prix du Cercle du Livre de France, 1949-1955 », *Revue dominicaine*, vol. LXII, n° 4, mai 1956, p. 212.
- ROBERT, Lucie, « D'Angéline de Montbrun à la *Chair décevante*. La naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », *Études littéraires*, vol. 20, n°1, 1987, p. 99-110.
- ROCHELEAU, Alain-Michel, « Visages montréalais de la marginalité québécoise dans l'œuvre de Michel Tremblay », *Montréal et Vancouver : parcours urbains dans la littérature et le cinéma*, n° 48, octobre 1995, p. 43-55.
- ROULEAU, Caroline, « Le sacré dans trois romans de Victor-Lévy Beaulieu », mémoire de maîtrise, Département de langue et littérature françaises, Université McGill, 1999.
- ROY, Michel, « *Poussière sur la ville* », *Le Canada*, 28 octobre 1953, p. 6.
- _____, « *Poussière sur la ville*. Le Cercle du Livre de France couronne un roman de Langevin », *Le Canada*, 17 septembre 1953, p. 8.
- RYCKEBUSCH, Lucille, « L'écriture inhabitable dans *Don Quichotte de la Démanche*. Entre fascination et errance », *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, n° 6, 2018, p. 53-79.
- SAINT-JACQUES, Denis, « André Langevin aux prises avec le temps », *Études littéraires*, vol. 2, n° 2 (août 1969), p. 157-176.
- SEYFRID-BOMMERTZ, Brigitte, *La rhétorique des passions dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, Presses de l'Université Laval, 1999.
- SIROIS, Antoine, « Mère dévorante ou mère bienveillante ? Montréal dans le roman québécois (1864-1990) », dans *Religiologiques. Sciences humaines et religion*, n°7 (printemps 1993) « Littérature et sacré, II », p. 8-9. En ligne : <http://www.religiologiques.uqam.ca/>
- SCULLY, Robert-Guy, « Victor-Lévy Beaulieu entre le roman et l'essai », *Le Devoir*, 11 mars 1972, p. 13.
- SMART, Patricia, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Éditions Québec / Amérique, 1988.
- SMITH, Donald, *Gilbert La Rocque : l'écriture du rêve*, Montréal, Québec / Amérique, 1985.

SYLVESTRE, Guy, « *La vie de l'esprit. Poussière sur la ville* », *Le Progrès du Saguenay*, 7 novembre 1953, p. 13.

_____, « Les livres », *La Nouvelle Revue canadienne*, vol. III, n° 2, janvier-février 1954, p. 98.

TELLIER, Christine, « Les conflits idéologiques dans *Poussière sur la ville* », *Voix et Images*, vol. 22, n°3 (66) 1997, p. 569-581.

TOUGAS, Gérald, *Histoire de la littérature canadienne-française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, 286 p.

TRAIT, Jean-Claude, « Victor-Lévy Beaulieu ou l'histoire d'un "joualeur" » [entrevue], *La Presse*, 4 novembre 1972, D3.

VIEN, Myriam, « La défiguration comme reconquête de soi. Le portrait d'Angéline de Montbrun », *Voix et Images*, Vol. XLIV, numéro 1 (130), Automne 2018, p. 63-75.

_____, « Morial-Mort ou l'esthétique de la décomposition », *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, n° 6, p. 83-115.

WYCZYNSKI, Paul (éd.), « Introduction », dans Albert Laberge, *La Scouine. Édition critique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1986, p. 7-76.

IV. OUVRAGES THÉORIQUES

ACQUIER, Marie-Laure et Philippe MERLO [dir.], *La relation de la littérature à l'événement (XIXe – XXI siècles)*, Paris, L'Harmattan, 2012.

ADORNO, Theodor, *Théorie esthétique*, trad. par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

BANCOURT, Paul, *Les musulmans dans les chansons de geste du Cycle du roi*, 2 vol., Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982.

BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 2011 [1957].

_____, *Théorie de la religion*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973.

BENOIT, Jacques, « Joual ou français québécois », dans CORBET, Noël (dir.), *Langue et identité. Le français et les francophones d'Amérique du Nord*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1990.

- BERGSON, Henri, *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1968.
- BERNARD, Claudie, *Le Passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette, 1993 ou 1996.
- BETTELA, Patrizia, *The Ugly Woman. Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*, Toronto, University of Toronto Press, 2005.
- BLAIS, Suzanne, « Les mots de la langue courante en médecine : les noms de quelques maladies contagieuses », *Québec français*, n° 133, printemps 2004, p. 102-104.
- CAILLOIS, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950.
- CURTIUS, Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. de Jean Bréjoux, Paris, PUF, coll. « Agora », 1996 [1956].
- DOUGLAS, Mary, *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Londres, Routledge, 1966, 188 p.
- ECO, Umberto (dir.), *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007, 453 p.
- GAGNEBIN, Murielle, *Fascination de la laideur : la main et le temps*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978.
- GAGNON, Katerine, *Faire chanter la langue. Approches de la défiguration dans l'œuvre de Pierre Guyotat. Volume I*, Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2014.
- GENETTE, Gérard, « La littérature et l'espace », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, 1998 [1972].
- GROSSMAN, Évelyne, *La Défiguration. Artaud. Beckett. Michaux*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.
- HÉRITIER, Jean, *Le Martyre des affreux. La dictature de la beauté*, Paris, Denoël, 1991, 278 p.
- HIGGINS, Lesley, *The Modernist Cult of Ugliness. Aesthetic and Gender Politics*, New York, Palgrave Macmillan, 2002.
- JENNY, Laurent, *La parole singulière*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1990.
- JUNG, Carl Gustav, *The Spirit in Man, Art and Literature*, éd. établie par Gerhard Adler et R.F.C. Hull, Princeton University Press, Serie « Collected Works of C. G. Jung », 1967.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1985.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1980.

- LAQUERRE, Marie Lise, *Les prospérités du vice. Invention romanesque et esthétique de la laideur dans la France de la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Thèse de doctorat, Université du Québec à Trois-Rivières, Janvier 2010.
- LE BRETON, David, « De la défiguration à la greffe de visage », *Études*, 2010/6 (tome 412), p. 761-772.
- _____, *Des visages, Essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, 1995.
- LESSARD, Michel et Huguette MARQUIS, *Encyclopédie de la maison québécoise. 3 siècles d'habitations*, Montréal, Les Éditions de l'homme, 1972.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Du Laocoon ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture*, traduit de l'allemand par Charles Vanderbourg, Paris, A.-A. Renouard, 1802. [en ligne sur Gallica] : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56883287.texteImage>
- LOTMAN, Iouri, *La structure du texte artistique*, trad. par Anne Fournier, Paris, Gallimard, NRF, 1973 [1970].
- LYOTARD, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 2002 [1971].
- MÉDAM, Alain, *Montréal interdite. Deuxième édition revue*, Montréal, Liber, 2004.
- MEIZOZ, Jérôme, « Le droit de “mal écrire” », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 111-112 (Littérature et politique), mars 1996, p. 92-109.
- MILLAUD, Albert, « Le Congrès des femmes », *Le Figaro*, 28 juillet 1878.
- MINOIS, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000.
- MONTANDON, Alain, « Balzac et Lavater », *Revue de littérature comparée*, n°74, 2000, p. 471-491.
- MORISSET, Lucie K. et Luc NOPPEN, « Le bungalow québécois, monument vernaculaire : de l'espace urbain à l'identité domestique », *Cahiers de géographie du Québec*, Volume 48, n°134, septembre 2004, p. 127-154.
- _____, « Le bungalow québécois, monument vernaculaire. La naissance d'un nouveau type », *Cahiers de géographie du Québec*, Volume 48, n°133, avril 2004, p. 7-32.
- NAHOUM-GRAPPE, Véronique, « Les canons de la laideur », *Communications*, 60 (Beauté, laideur), 1995, p. 29-47.
- NORAN, Pierre, « Entre Mémoire et Histoire : la problématique des lieux », *Les Lieux de mémoire. Tome 1 : La République*, Paris, Gallimard, 1984 ».
- OTTO, Rudolf, *Le sacré*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque », 1995.

- PAQUET, Dominique, *Miroir, mon beau miroir, Une histoire de la beauté*, Paris, Gallimard, 1997.
- POLIN, Raymond Polin, Paris, Presses Universitaires de France, 1948.
- POLO DE BEAULIEU, Marie-Andrée, *Éducation, Prédication et Cultures au Moyen Âge, essai sur Jean Gobi Le Jeune*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1999.
- RIBON, Michel, *Archipel de laideur. Essai sur l'art et laideur*, Paris, Éditions Kimé, 1995.
- ROSENKRANZ, Franz, *Esthétique du laid*, trad. de l'allemand par Sibylle Muller, Belval (France), Éditions Circé, 2004 [1853].
- ROSOLATO, Guy, *Le sacrifice*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.
- SAGAERT, Claudine, *Histoire de la laideur féminine*, Paris, Imago, 2015.
- SAINT GIRONS, Baldine, *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, coll. « La République des Lettres », 1993.
- SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, « L'atelier médiatique de l'histoire littéraire », *Médias 19* [en ligne], Problématiques et perspectives, Publications, [en ligne] : <http://www.medias19.org/index.php?id=16000>.
- SIMON, Sherry, *Villes en traduction. Calcutta, Trieste, Barcelone et Montréal*, trad. par Pierrot Lambert, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2013.
- SIMONNET, Dominique, « Le fard cache les nuits de folie. Entretien avec Dominique Paquet », *L'Express*, 24 juillet 2003.
- VIGARELLO, Georges, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2004.
- _____, *Métamorphoses du gras. Histoire de l'obésité*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2010.
- WORLEY, Linda Kraus, « The Body, Beauty, and Woman: The Ugly Heroine in Stories by Terese Huber and Gabriele Reuter », *The German Quarterly*, 64 (Summer 1991), p. 368-379.
- WRIGHT, Charlotte M., *Plain and Ugly Janes: The Rise of the Ugly Woman in Contemporary American Fiction*, Denton, University of North Texas, 1994.

V. OUVRAGES & OUTILS DE RÉFÉRENCE

Dictionnaire Vivant de la Langue Française, développé par Tim ALLEN, Charles COONEY, Clovis GLADSTONE et Russel HORTON, Université de Chicago [en ligne] : <https://dvlf.uchicago.edu/mot/laideron>

DIDEROT, Denis, et Jean Le Rond D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des arts, des sciences et des métiers, Tome X*, 1751-1772.

GOURMONT, Rémi de, *Esthétique de la langue française*, Paris, Société de Mercure de France, 1899. [en ligne] : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k295676.image>

Trésor de la langue française informatisé, Centre national de la recherche scientifique (CNRS) & Université de Lorraine [en ligne] : <http://atilf.atilf.fr/>

FURETIERE, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, & les termes des sciences & des arts*, La Haye, Pierre Husson et autres, 1727 [réimp. : Georg Olms Verlag, Hildesheim-New York, 1972, 4 vol.]

