

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RIRE ET DISTANCE :
L'IRONIE DANS *LA VIE LITTÉRAIRE* DE MATHIEU ARSENAULT

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ALEXANDRE SIROIS

JUIN 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Jean-François Chassay pour s'être engagé de plain-pied dans ce projet qui me tenait à cœur. Sans sa bienveillance, sa rigueur, sa patience, ses encouragements, son intérêt, sa curiosité et son ouverture d'esprit, ce mémoire n'aurait jamais vu le jour. Je tiens par la présente à souligner son dévouement envers la chose littéraire.

Merci à Lucie Robert et à Geneviève Lafrance qui ont été d'une grande importance dans le développement et l'avancement de ce projet.

J'en profite pour saluer également le travail commun de tous les professeur.e.s et chargé.e.s de cours du département d'études littéraires de l'UQAM qui s'évertuent à nous prodiguer l'enseignement d'une matière très mouvante du mieux qu'ils peuvent.

Merci à Frank de m'avoir aidé à mener ce projet à terme en accommodant mon horaire entre le jardinage et la rédaction de mes « chapelets ». Son lapsus m'a suivi longtemps en pensant au travail monacal que peuvent représenter la recherche intellectuelle et la rédaction d'un mémoire.

Aux amitiés : merci.

Enfin, merci de tout cœur à ma famille de m'avoir supporté et enduré pendant mes périodes d'incertitude et de remises en question. Je n'en serai jamais assez reconnaissant. Pour les rires, les échanges à haut volume, les querelles, les repas partagés et la pêche, je vous remercie infiniment. Vous êtes une source intarissable d'idées. Le souffle de ce mémoire est aussi le vôtre.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I <i>LA VIE LITTÉRAIRE</i> : UNE APPROCHE BAKHTINIENNE.....	9
1.1 Une forme singulière à la croisée des genres.....	10
1.2 Une polyphonie pour voix seule.....	15
1.3 Renversement carnavalesque.....	27
1.4 Le fatras culturel : culture populaire, culture de masse et culture sérieuse.....	31
CHAPITRE II IRONIE SUR IRONIE.....	38
2.1 L'ironie et la question du discours social.....	39
2.2 Satire et continuum ironique.....	41
2.3 Stéréotypes et clichés.....	50
2.4 Culture, ironie et lutte symbolique.....	52
2.5 Cynisme et humour noir.....	63
2.6 Ironie et sincérité.....	69
CHAPITRE III L'ÉMERGENCE DE LA VOIX.....	74
3.1 « La vie postmoderne ».....	75
3.1.1 Autour d'une notion.....	77
3.1.2 Féminisme et postmodernisme.....	84
3.1.3 Culture hybride.....	90
3.1.4 Progrès et nouveauté.....	92
3.1.5 Pour en finir avec une notion.....	96
3.2 Écrire à l'ère de la surcharge culturelle.....	97
3.3 Vickie Gendreau.....	103
CONCLUSION.....	108
BIBLIOGRAPHIE.....	114

RÉSUMÉ

Ce mémoire propose une analyse des différentes modalités ironiques qui couvrent *La vie littéraire* (2014) de Mathieu Arsenault. En s'appuyant sur une perspective sociocritique, la présente recherche rend compte de quelle manière ce texte témoigne d'un contexte sociohistorique donné à travers le monologue de sa narratrice. En servant une critique grinçante de l'institution littéraire par des moyens ironiques, le flux de parole de la narratrice, divisé en fragments où coulent de longues phrases ininterrompues, convoque un état particulier du discours social (Angenot) où l'ironie, comme norme discursive, trouble le sérieux doxique en imposant l'ambivalence et l'incertitude. En établissant les paramètres d'une « herméneutique sociale » (Popovic) du texte d'Arsenault, ce travail s'efforce de voir comment la distance symbolique régit l'ironie qui en découle et de quelle manière elle structure le langage dans l'œuvre. La première partie est consacrée à l'étude de *La vie littéraire* au prisme des notions bakhtiniennes du dialogisme, de la polyphonie et de la carnavalisation. La forme singulière de l'œuvre présente un réseau de tensions langagières où les idées se chevauchent dans un dialogisme sans solution, refusant ainsi toute stabilité monologique. En tant que polyphonie pour voix seule, le monologue de la narratrice résulte d'une absorption de multiples discours contradictoires. La fusion d'une culture savante et d'une culture populaire (ou de masse) inscrit également une dynamique carnavalesque où il est question de permutation symbolique (Belleau). Partant des considérations bakhtiniennes où l'ironie garde un rôle activateur des effets dialogiques et carnavalesques, le second chapitre concentre son analyse sur le phénomène ironique qui tient un rôle capital dans le texte d'Arsenault. Cette partie du travail se penche sur l'ironie telle qu'elle s'y présente par le truchement de la satire, de l'humour noir et du cynisme. L'objectif de ce chapitre central est de montrer comment cette ironie, d'abord concentrée au cœur d'un champ littéraire fictif, est révélatrice d'un éthos discursif socialement généralisé. Le troisième et dernier chapitre s'intéresse aux difficultés liées à l'émergence d'une voix littéraire dans une ère de bouleversement culturel. Cette partie s'ouvre sur la question de la postmodernité en littérature. En tant que code essentiel du postmoderne, l'ironie, qui structure le langage de la narratrice, conditionne son rapport au monde tout en minant son propre travail d'écriture. L'autoparodie et l'autosabotage, qui font partie intégrante de son monologue, traduisent l'impossibilité de penser la littérature en termes de progrès. S'ajoutent aux entraves à la pratique littéraire, les effets d'une surcharge culturelle induite par la prolifération de publications traditionnelles diverses et l'immense espace occupé par les médias numériques. La dernière partie de ce chapitre est consacrée à feu Vickie Gendreau, qui résonne en continuité à travers la voix de la jeune narratrice.

Mots-clés : Bakhtine, Ironie, Satire, Cynisme, Distance, Culture, Institution, Postmodernité, Vickie Gendreau.

INTRODUCTION

Après ça on me demande poésie et on me demande du stock et on me dit lis petite fille lis-le ton héritage ton espiègle avancement social et ton corps et ton cœur et lis-le ton texte petite conne envoie-le-moi par courriel que je te donne des commentaires que je le forward et le send et le descende en deux phrases de pas-assez-de-boulimie-pour-tout-le-monde-en-ma-personne que je fasse semblant aussi peut-être que c'était la plus belle tranche de vie de ta vie la plus pure sincérité jamais witnessée la plus belle consignation de la marde écrite de ce Québec littéraire [...].

Vickie Gendreau¹

Une routine s'était installée depuis quelques semaines. Chacune des personnes s'étant inscrites au cours « Atelier de poésie I » repartait avec les textes qui avaient été dûment photocopiés et laissés en pile sur un pupitre. Nous quittions tous le local avec cinq ou six suites poétiques aux polices et mises en page qui tentaient l'originalité. Nous essayions, nous nous brûlions avec nos propositions de poèmes écrits dans le stress que peut générer une session chargée à l'université. Mon baccalauréat tirant à sa fin, le déroulement de ce rassemblement hebdomadaire avait été déterminant pour le développement éventuel de mon sujet de mémoire.

L'idée maîtresse de ce projet avait commencé à germer depuis ma participation à un atelier de présentations orales et de discussions au cours duquel *La vie littéraire* figurait parmi les choix d'analyse textuelle dans le cadre du cours « Littérature et société » donné par Geneviève Lafrance. Le texte de Mathieu Arsenault, qui venait tout juste de paraître, avait été choisi par la grande majorité d'entre nous. Le temps qui nous était alloué était restreint, dans les présentations comme dans les discussions, mais si le segment du texte fourni avait autant soulevé l'intérêt des participants, c'est qu'il avait frappé par sa forme particulière et les propos tenus par sa narratrice sur la littérature. Trois éléments principaux avaient retenu l'attention : le statut de la culture, l'ironie et la forme éclatée du texte. Chose certaine, le style d'Arsenault avait charmé, mais nous étions tous restés évasifs sur la question de l'ironie et sur celle de la

¹ Vickie Gendreau, *Shit fuck cunt*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2018, p. 29-30.

forme, à savoir s'il s'agissait de prose ou de poésie. Enfin, nous avons traité les différentes références culturelles représentées avec une sorte de retenue prudente. J'étais sorti du local avec l'impression qu'une réflexion plus profonde devait s'arrimer autour de ce texte. Sans le savoir encore, mon mémoire se trouvait à l'étape embryonnaire.

Une série d'observations faites durant mon cursus universitaire allaient davantage nourrir mon intérêt pour le travail d'Arsenault. D'abord en remarquant que le style de l'auteur avait hautement inspiré quelques-uns de mes confrères et consœurs. Ensuite en découvrant qu'il organisait annuellement depuis 2009 le gala de l'« Académie de la vie littéraire² » en compagnie de Catherine Cormier-Larose et de Vickie Gendreau jusqu'à son décès. L'événement au nom « ironiquement sentencieux³ » selon Arsenault, visait à remettre des prix à des auteurs en marge de l'institution « officielle », méconnus du grand public, le tout dans un esprit humoristique, mais en maintenant volontairement « le flottement entre la parodie d'académie et l'institution sérieuse⁴ ». *La vie littéraire* proposait un texte dans un esprit similaire où la littérature se nargue elle-même à travers sa propre institution et les acteurs qui la constituent. Le texte d'Arsenault apportait également une réflexion importante sur la condition de l'écrivain contemporain en mettant au jour l'état général de son processus créatif. Baignant dans l'univers de la création littéraire universitaire, j'avais accès à une source abondante de textes estudiantins écrits sur le vif. Surtout par gêne, je restais la plupart du temps avare de commentaires sur les textes au menu en dissimulant parfois mon amusement en pensant à *La vie littéraire* qui me suivait aussi durant ma propre pratique d'écriture.

Comme acteur important de la « scène » littéraire montréalaise, Mathieu Arsenault participait activement aux soirées de slam et de poésie depuis plusieurs années. Il allait de soi que son influence se fasse sentir jusque dans les ateliers de création de l'UQAM. Ceux et celles qui étaient au fait de son écriture savaient reconnaître certains éléments du style de l'auteur qui se retrouvaient dans quelques créations. Outre sa syntaxe éclatée et les multiples références à

² Anciennement nommé l'« Académie de la vie littéraire au tournant du XXI^e siècle ».

³ Mathieu Arsenault en entretien avec Salon double, mis en ligne le 30 mai 2011 [en ligne] <<http://salondouble.contemporain.info/antichambre/entretien-avec-mathieu-arsenault>>, consulté le 23 juin 2019.

⁴ *Ibid.*

la culture pop, c'est d'une tonalité ironique similaire à celle d'Arsenault dont on s'inspirait. L'atelier de poésie qui marquait la dernière session de mon baccalauréat allait me laisser avec une anecdote marquante.

Sans monopoliser le fil de nos discussions qui se tenaient en cercle dans le local, l'ironie et le bon ton du sarcasme étaient de mise au cours de nos échanges, y compris chez notre chargé de cours qui avait l'âge moyen du groupe. À mi-chemin entre un laboratoire d'expérimentations et une pépinière de nouvelles voix littéraires, le contexte des ateliers de création est parfois générateur de tensions parmi ses participants. Dans un tel groupe social où des personnalités différentes se rencontrent, où des égos se bousculent, où quelques clans se forment, il est normal d'assister à quelques quiproquos maladroits et à certains conflits de valeurs qui alimentent les conversations de couloirs et d'ascenseurs.

Vers la mi-session, une suite poétique avait suscité plusieurs commentaires tournant autour de l'esthétique ironique. Le problème concernant cette discussion de laquelle je me suis abstenu, c'est qu'il y avait eu, sans le moindre doute, erreur interprétative, ou encore, libre interprétation induite par un peu de mauvaise foi. Sans entrer dans une description détaillée, ces poèmes traitaient d'une relation amoureuse avec beaucoup de poncifs et tiraient leur influence de la littérature populaire. Ayant tous lu ses tournures convenues et ses métaphores à l'eau de rose, certains d'entre nous avaient cru bon de faire part de leur interprétation ironique du texte. Or, connaissant le style de cette aspirante écrivaine, je savais pertinemment qu'aucune ironie ne s'y trouvait. Après en avoir lu un extrait, l'étudiante s'était fait demander si sa suite avait été écrite avec une intention ironique. Elle avait acquiescé nerveusement, sans développer, comme pour se sortir d'une situation embarrassante. Certains d'entre nous, y compris notre chargé de cours, avaient même poussé l'audace jusqu'à souligner l'unique intérêt d'une telle suite poétique entendue sous l'angle ironique. J'étais resté silencieux sans intervenir, mais la scène m'avait marqué. L'étudiante en question avait par la suite déserté l'atelier et visiblement abandonné ses études.

En parlant de cette histoire, une consœur m'avait fait sourciller en soulevant l'idée que cette poétesse amatrice avait été « involontairement ironique ». Puisque l'ironie d'une œuvre dépend de l'intention de son auteur, de la distance prise par rapport aux énoncés en place, la

remarque était absurde. C'est le travail de l'étudiante qui avait plutôt été ironisé. En d'autres termes, une partie du groupe s'était élégamment moqué de sa suite poétique. Cet épisode avait été décisif quant au choix éventuel de mon sujet de mémoire, mais ma réflexion sur l'ironie s'étalait toutefois au-delà de cette anecdote. Des chroniqueurs à sensations férus de sarcasme provocateurs aux humoristes locaux maladroits du second degré en passant par les trolls adeptes du persiflage virtuel jusqu'aux publicitaires racoleurs et aux artistes du moment, l'ironie semblait être un réflexe communicationnel généralisé, une tonalité discursive à la mode⁵. En somme, la distance ironique m'apparaissait très répandue au sein du discours social, soit au sein de « la représentation discursive du monde telle qu'elle s'inscrit dans un état de société⁶ » selon Marc Angenot. L'ironie et l'humour singulier de *La vie littéraire* rendaient avec acuité le pouls discursif d'une époque à travers le monde de la littérature. Par le truchement de sa jeune narratrice anonyme, le texte révélait une ironie propre à une génération plongée dans l'univers numérique où circule une quantité inépuisable d'informations et de contenus extrêmement diversifiés. La narratrice reflétait bien un trait commun de la génération « Y »⁷ qui « garde toujours une certaine distance, souvent amusée, vis-à-vis de tout⁸ », comme le soulève Olivier Rollot. La critique du monde littéraire portée par le texte d'Arsenault mettait également en lumière cette ironie popularisée, surtout restreinte à une génération spécifique à laquelle j'appartenais. Au surplus, l'ironie qui se dégageait de l'œuvre présentait un réseau de rapports complexes au langage que je désirais analyser dans sa mesure sociale.

⁵ À ce sujet, Stéphane Baillargeon signe, le 1^{er} juin 2013, un article dans *Le Devoir* pour les « dix ans d'ironie » du magazine *Urbania*, très populaire auprès des 18-34 ans. Il y souligne le caractère ironique de sa ligne éditoriale : « Urbania nous a beaucoup appris sur nous-mêmes, enfin sur une part d'ombre où se côtoient l'écume des jours et les abysses des nuits, le superficiel et l'essentiel, le détachement et l'attachement, le kitsch et le sublime, toujours avec ce je-ne-sais-quoi de déférence amusée mêlée de ce presque rien d'impertinence comique [...]. Il n'y a pas plus XXI^e siècle, quoi, dans le créneau médiatique, ici. *Urbania* semble concentrer l'ironie, cette douce maladie de notre époque " poquée ". » « Urbania fête dix ans d'ironie concentrée » (2013, 1^{er} juin), *Le Devoir*, [en ligne] <<https://www.ledevoir.com/culture/medias/379488/urbania-fete-dix-ans-d-ironie-concentree>>, consulté le 29 juillet 2019.

⁶ Marc Angenot, « Théorie du discours social », *CONTEXTES*, 1, 2006, p. 2, mis en ligne le 15 septembre 2006, [en ligne] <<https://journals.openedition.org/contextes/51>>, consulté le 6 novembre 2017.

⁷ La génération Y comprend l'ensemble des personnes nées entre 1980 et 2000.

⁸ Olivier Rollot, *La génération Y*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, p. 16.

Auteur, critique littéraire, anciennement chroniqueur pour les revues *Liberté* et *Spirale*, Mathieu Arsenault s'occupe depuis 2008 du blog Doctorak Go! et du site Doctorak.co, sa boutique en ligne de « T-shirts et d'objets littéraires en tous genres ⁹», qui lui est relié. Sa formule la plus célèbre plaquée sur un t-shirt, « Louis Ferdinand Céline Dion », donne un indice partiel du ton humoristique qui se retrouve dans *La vie littéraire*, en l'occurrence l'amalgame saugrenu d'une culture savante et d'une culture populaire. La fusion du nom de l'auteur consacré d'*Un voyage au bout de la nuit* à celui de la diva québécoise provoque le rire, mais il n'en demeure pas moins que la blague s'adresse a priori à un groupe de connaisseurs lettrés. Ce type de croisement ludique succinct qui fait la marque de la production vestimentaire d'Arsenault trouve son prolongement dans *La vie littéraire* à travers une quantité impressionnante de références diverses allant du vidéo le plus vide du web jusqu'aux œuvres qui ont marqué l'histoire littéraire occidentale. À première vue, le jeu onomastique semble banal, mais son procédé humoristique révèle un phénomène à saisir dans sa dimension sociale. Suivant le principe stylistique de la *dorica castra* dont la comptine pour enfants « Trois petits chats » reste l'exemple le plus connu, les références culturelles s'emboîtent librement. Plus leur combinaison est disparate plus l'effet comique est réussi. L'idée consiste en la réduction d'un écart symbolique séparant les deux figures artistiques jusqu'à l'intrication ludique. Si la formule fait sourire, c'est que l'effet de surprise qu'elle suscite repose sur la notion de distance. Une distance avec laquelle l'ironie du texte d'Arsenault fonctionne comme outil langagier qui repousse ou rapproche, rassemble ou éloigne.

La brièveté du texte de *La vie littéraire* n'enlève rien à sa richesse sémiotique. Sa forme singulière, qui fait la signature du style de Mathieu Arsenault, donne vie à une œuvre dans laquelle se multiplient les tensions symboliques et les idées contradictoires. *La vie littéraire* est traversé de l'ironie la plus rudimentaire privilégiant la notion de contraire, soit l'antiphrase et le sarcasme, jusqu'à sa forme la plus discrète. Certes, la tonalité ironique du texte concerne le monde de la littérature, circonscrit dans un champ littéraire québécois fictif. Car si des auteurs, des maisons d'éditions et des organismes subventionnaires réels y sont convoqués, leurs relations avec la narratrice restent fictives. À travers un texte suivant les préceptes de la littérature expérimentale basée sur l'exploration de nouvelles formes et de nouveaux procédés

⁹ Mathieu Arsenault, [en ligne] <<https://doctorak.co/boutique/>>, <<http://doctorak-go.blogspot.com/>>.

littéraires, le monologue de la narratrice s'inscrit en faux contre une littérature aux formes sclérosées, encouragée d'un côté par l'institution et de l'autre par la marchandisation du livre. Comme le rappelle Lucie Robert dans *L'institution du littéraire au Québec*, « [...] il n'y a pas de littérature sans critiques, sans juges, sans jugements, sans normes¹⁰ ». La littérature n'existe donc que par ses intervenants (écrivains, enseignants, critiques, éditeurs, libraires, etc.) qui forment l'institution littéraire, qui institue ou destitue la valeur artistique d'une œuvre. Le texte d'Arsenault ne servira pas de prétexte à l'analyse institutionnelle du champ littéraire québécois dans son historicité. Il s'agira d'analyser par quels moyens rhétoriques la jeune narratrice se marginalise par rapport à un milieu qu'elle tend à conspuer. Dans un genre inclassable qui mélange à la fois le roman, l'essai et la poésie, la narratrice s'inscrit comme une intervenante rebelle qui s'attaque aux travers de l'institution.

Selon une perspective sociocritique, il s'agira de « dégager la socialité » du texte de *La vie littéraire* afin de mettre en valeur son historicité, sa portée critique et sa capacité d'invention à l'égard du monde social, pour reprendre les termes de Pierre Popovic¹¹. D'entrée de jeu, le premier chapitre sera consacré à une analyse du texte au prisme des concepts phares de Bakhtine, soit ceux du dialogisme, de la polyphonie et de la carnavalisation. Une attention particulière sera portée à la forme du texte et à la dynamique langagière qu'elle permet d'instaurer. Le soliloque de la narratrice est pénétré par plusieurs voix; par des discours multiples, parfois diamétralement opposés, qui se chevauchent à un rythme effréné. L'énonciation de la narratrice jongle avec les divers énoncés qu'elle prend en charge. Ce jeu énonciatif met en place un fort dialogisme où les contradictions et les mises à distance rejettent toute consolidation monologique cherchant à privilégier un point de vue sur le monde littéraire. En ce qui a trait à la carnavalisation, il sera question d'analyser la coexistence de la culture populaire (ou de masse) avec la culture « officielle ». La dimension carnavalesque dans le roman d'Arsenault apparaît par un brouillage des rapports hiérarchiques au sein de l'institution littéraire québécoise, cherchant ainsi à supprimer les barrières et « anéantir les oppositions »

¹⁰ Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises 28 » 1989, p. 20.

¹¹ Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, 151-152, 2011, p.16, mis en ligne le 13 juin 2014, [en ligne] < <https://journals.openedition.org/pratiques/1762> >, consulté le 18 octobre 2016.

dans une relativité joyeuse. À cet égard, les travaux d'André Belleau, qui puisent directement dans la théorie bakhtinienne, serviront à illustrer ces particularités qu'il observe dans le roman québécois.

Comme activatrice des effets dialogiques et carnavalesques, l'ironie occupe une place privilégiée dans le texte d'Arsenault. Apparaissant sous différentes modalités, elle positionne la narratrice en marge du sérieux. Le second chapitre s'occupera précisément de la question de l'ironie, centrale dans le développement global de ce mémoire. Il s'agira de tenir compte de son importance au sein du discours social par ce que nous révèle le monologue de la narratrice. En outre, nous verrons comment elle apparaît, selon la théorie de Bourdieu, comme une « simple production généralisée de différenciations, [un] maintien de la socialité comme champ où se produit [...] de la “distinction” entre des espaces ou des aires de pouvoir différenciés¹² ». L'énonciation de la narratrice fait apparaître une complaisance envers l'ironie à laquelle elle tend à s'assujettir. Non seulement l'ironie sert une critique des autorités symboliques de l'institution littéraire, mais elle conditionne le rapport au monde de la narratrice. Pris dans son ensemble, son discours est teinté d'une aura ironique dont nous rendrons compte.

Le troisième et dernier chapitre se penchera sur l'énonciation problématique de cette écrivaine en devenir dont plusieurs indices nous ramènent à Vickie Gendreau, amie personnelle de Mathieu Arsenault, décédée prématurément à l'âge de 24 ans, pour qui il fut mentor littéraire¹³. Un espace sera accordé à cette jeune auteure dont les échos de la voix se font entendre dans le texte de son ami proche. L'urgence d'écrire, qui lie ces deux auteurs, reste pour Gendreau le désir de laisser une trace avant sa mort imminente alors que chez Arsenault, elle signifie l'importance de dresser le portrait d'une époque. Mais avant de souligner la présence de l'auteure de *Testament* dans *La vie littéraire*, nous verrons comment le texte rappelle l'épineuse question de la postmodernité dans ses considérations philosophiques et

¹² Philippe Hamon, *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Université, Recherches littéraires », 1996, p. 18.

¹³ Fait à noter, *La vie littéraire* de Mathieu Arsenault et *Drama Queens* de Vickie Gendreau (publié à titre posthume) sont lancés la même journée par la maison d'édition Le Quartanier. Gilles Dupuis, « *Drama queens* de Vickie Gendreau / *La vie littéraire* de Mathieu Arsenault », *Spirale*, n° 253, 2015, p. 34–35.

artistiques. La « fin des grands récits » signalée par Lyotard suppose un changement de paradigme narratif dans l'histoire qui trouve une résonance dans plusieurs œuvres artistiques depuis la Seconde Guerre mondiale¹⁴. Nous verrons de quelle manière l'ironie, en tant que code important de la postmodernité littéraire, entretient l'idée de cette fin des grands récits légitimants à travers le texte d'Arsenault. La mise en abîme du projet d'écriture et de son échec inévitable traduit toutes les difficultés de l'écrivain à penser la littérature en termes de progrès. Sur ce point, les travaux de Gianni Vattimo et de Guy Scarpetta nous fournissent des éclaircissements pertinents. Il s'agira également de montrer comment *La vie littéraire* absorbe une surcharge culturelle induite par les nouvelles technologies. En résulte la fusion frénétique et inattendue d'une haute et d'une basse culture où l'ironie n'est jamais loin. Mais comme l'écrit Antonio Domínguez Leiva, l'ère du numérique nous permet-il tous de transiter allègrement de Louis-Ferdinand à Céline (Dion), « naviguant au fil des flux transmédiatiques de plus en plus imprévisibles ¹⁵ »? Assurément, il faut cependant voir ce que la distance symbolique entre l'écrivain et l'interprète d'*Incognito* révèle par leur association d'un point de vue social.

¹⁴ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de minuit, 1979, 109 p.

¹⁵ Antonio Domínguez Leiva, « Êtes-vous afterpop ? », *Spirale*, n° 254, 2015, p. 63.

CHAPITRE I

LA VIE LITTÉRAIRE : UNE APPROCHE BAKHTINIENNE

On pourrait accorder sans trop d'hésitations deux superlatifs à Mikhaïl Bakhtine, en affirmant qu'il est le plus important penseur soviétique dans le domaine des sciences humaines, et le plus grand théoricien de la littérature au XX^e siècle¹⁶.

L'apport des travaux de Mikhaïl Bakhtine aux études littéraires contemporaines est majeur. Plus localement, l'héritage de sa pensée aura été déterminant pour le développement d'une sociocritique spécifiquement québécoise, amenant Pierre Popovic à parler de « L'École de Montréal¹⁷ » en y regroupant quatre noms importants : Gilles Marcotte, Marc Angenot, Régine Robin et André Belleau. Deux de ces critiques seront retenus pour le développement de ce mémoire. D'abord Belleau, pour sa « vulgarisation » des concepts bakhtiniens à travers le roman québécois, puis Angenot, pour sa théorie du discours social.

La mise en lumière d'importantes notions du penseur, soit le dialogisme, la polyphonie et la carnavalisation jettera les bases de ce travail et l'approche analytique qui sera utilisée suivra les principes d'une « herméneutique sociale¹⁸ » du texte de *La vie littéraire*. En s'inscrivant dans le sillage de la sociocritique, il s'agira d'observer le mécanisme de saisissement discursif des langages sociaux dans le texte d'Arsenault, en l'occurrence ceux qui gravitent autour de l'univers littéraire. Pour cette raison, l'œuvre théorique de Bakhtine s'impose comme étant la voie d'accès la plus propice pour la présente étude. Avant d'entrer au cœur de l'analyse à l'aide de ces notions, il semble primordial de décrire les caractéristiques formelles particulières qui font du texte d'Arsenault une œuvre iconoclaste.

¹⁶ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine : Le principe dialogique; suivi de Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétiques » 1981, p. 7.

¹⁷ Pierre Popovic, « M. Marcotte, Gilles, la sociocritique, l'École de Montréal, le CRIST, et pour suivre... », *Études françaises*, 53(1), 2017, p. 91–105.

¹⁸ Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 16.

1.1 Une forme singulière à la croisée des genres

*L'œuvre est vivante et signifiante, de façon connaissable, sociale, politique, économique, religieuse, dans un monde également vivant et signifiant*¹⁹.

Une première incursion dans *La vie littéraire* peut s'avérer déstabilisante pour un néophyte du style de Mathieu Arsenault. Ce troisième opus reprend une méthode formelle qu'il exploite dans ses publications précédentes, soit *Vu d'Ici* (2008) et *Album de finissants* (2004). Ces trois textes, relativement courts²⁰, reposent sur une structure identique. Il s'agit de fragments individuellement titrés, répartis en trois blocs, qui portent également des titres secondaires. À chacun des livres, un fragment est isolé en guise d'incipit, installant ainsi un cadre de lecture déterminant pour l'entièreté de l'œuvre. Fait à noter, les éditions Triptyque apposent l'étiquette de « récit fragmenté » pour *Album de finissants* et de « roman » pour *Vu d'ici* alors que les éditions du Quartanier s'abstiennent de catégoriser *La vie littéraire* dans un genre précis. La notion de genre devient problématique pour la classification des œuvres précitées. La quatrième publication de l'auteur, *Le guide des bars et des pubs de Saguenay* (2016), s'écarte de la forme usuelle des premières œuvres, mais présente tout de même une hybridité générique qui juxtapose l'essai à la poésie²¹.

Examiner la forme de *La vie littéraire* s'impose dans la mesure où la vision du monde que l'auteur propose est déployée au prisme d'un langage unique. À cet effet, les citations qui en seront tirées subiront sans surprise une dissection forcée. La suite des fragments, qui composent l'œuvre, présente une écriture sans ponctuation où la syntaxe est délibérément éclatée. Les phrases qui courent sur plusieurs lignes, parfois sur une ou deux pages, sont

¹⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 41.

²⁰ 148 pages pour *Albums de finissants*, 97 pages pour *Vu d'Ici* et *La vie littéraire*.

²¹ La page de gauche est réservée à l'écriture de l'essai alors que celle de droite est consacrée aux poèmes résultant de la réflexion de l'auteur.

construites pour être lues en un seul souffle²². Les trois blocs du texte portent respectivement les titres : *Lire*, *Écrire* et *Imprimer*, mais les fragments qui les constituent correspondent plus ou moins au titre annoncé. Bien qu’il soit question d’écriture, de lecture et d’étapes conduisant à la matérialité du livre, les discours sont déployés de façon anarchique au fil des pages.

Cette forme employée crée des effets de langages inattendus (association d’idées, calembours, double sens), mais apparaît également modulée par les nouvelles technologies. En ce sens, l’écriture fragmentaire d’Arsenault suggère un nouveau rapport au texte et au temps. Christian Vandendorpe soulève que nous « vivons une transition du texte continu vers le texte fragmentaire, une migration de la fiction vers le visuel et la mise en place d’un écosystème culturel qui tend à déplacer l’activité de lecture vers la recherche d’informations ou le contact social²³ ». La forme de *La vie littéraire* a pour effet de retenir le lecteur, à le captiver par l’exigence du souffle tout en rappelant certaines formes textuelles provenant du web auxquelles un vaste lectorat est conditionné²⁴. À l’ère du numérique, le temps devient une denrée précieuse. Bien qu’il soit employé dans les deux premières publications de l’auteur, ce style semble d’autant plus pertinent dans l’œuvre retenue ici. Puisque son propos porte sur la littérature elle-même, la question de la forme y prend une dimension plus importante. Le discours sur la littérature au XXI^e siècle est ainsi réduit à un langage désordonné et compressé où les idées se confrontent à un rythme déconcertant.

Le texte d’Arsenault joue volontairement à la frontière des genres, se situant à la jonction du roman, de l’essai et de la poésie. L’œuvre ne présente aucune mise en intrigue et sa structure narrative ne correspond pas à celle du récit au sens traditionnel. Elle présente tout de même une fictionnalisation et c’est par un « je » fictif, assuré par la narratrice, qu’apparaît une certaine dimension romanesque. Chaque fragment isole un ancrage narratif autonome

²² Le texte de *La Vie littéraire* a été mis en scène au printemps 2017. La performance était assumée par l’auteur lui-même qui enchaînait de mémoire les fragments. *Albums de finissants* et *Vu d’Ici* ont aussi fait l’objet de productions théâtrales.

²³ Christian Vandendorpe, « De nouveaux horizons de lecture et leurs implications pour l’école », dans Nathalie Lacelle, Monique Lebrun et Jean-François Boutin, *La littératie médiatique multimodale appliquée en contexte numérique*, Québec, Presses de l’Université du Québec, 2017, p. 18.

²⁴ Nous faisons ici référence à l’écriture issue de la forme brève et du commentaire que l’on retrouve généralement sur les réseaux sociaux (*Facebook*, *Twitter*, *Instagram*, *Youtube*, etc.).

laissant peu d'indices sur l'évolution spatio-temporelle des actions au fil du texte. L'abolition du personnage cède sa place à une voix écartant toute progression narrative et excluant toutes péripéties propres au genre romanesque. Dans le cas particulier de *La vie littéraire*, l'étiquette de roman semble inappropriée dans la mesure où ce genre est constamment attaqué pour sa position hégémonique dans la hiérarchie des genres littéraires. En somme, la forme textuelle qui désobéit à toute règle syntaxique s'inscrit en faux contre une autre, qui serait édulcorée, adaptée à un système qui n'encouragerait que les « romanciers du travail bien fait²⁵ ».

Le texte peut également se rapprocher de l'essai par la réflexion tant philosophique que sociologique qu'il suscite sur le monde littéraire québécois et sur la littérature dans une plus large mesure. *La vie littéraire* confronte les idées, les propulse dans un combat frénétique par le truchement d'une jeune narratrice qui bondit d'une réflexion à l'autre. Si le texte s'éloigne du genre typiquement essayistique, c'est précisément par l'utilisation de cette voix narrative qui se substitue au point de vue purement subjectif de l'auteur. Un tel support narratif permet d'emblée une distance ironique vis-à-vis la chaîne des idées et des opinions de la narratrice. Lukacs souligne que l'ironie est un trait distinctif des écrits des grands essayistes. Nous retrouvons d'ailleurs cette ironie marquée chez des essayistes d'ici comme André Belleau et François Ricard. Pour Lukacs, cette ironie est

[...] celle qui consiste en ce que le critique parle toujours des questions ultimes de la vie, mais toujours sur un ton qui ferait croire qu'il ne s'agit que de tableaux et de livres, qu'il ne s'agit que des ornements vains et agréables de ce qu'on appelle la grande vie ; et là aussi cela ne surgit pas du tréfonds de l'âme, mais simplement d'une surface belle et inutile²⁶.

En prenant pour objet de discussion l'œuvre d'art (ou l'enjeu social), l'essayiste entre dans un processus de jugement sans pour autant en arriver à une sentence décisive. La distance à l'égard de l'objet est déterminante pour le travail essayistique. Les idées mises de l'avant naissent d'une ouverture, d'une interrogation et l'action réflexive de l'essayiste structure la mise en forme de son œuvre. Dans le texte qui nous occupe, les idées sont transmises à travers une voix fictive, déjà ironisante, où vient se confondre (et se confronter) l'ironie de l'auteur.

²⁵ Mathieu Arsenault, *La vie littéraire*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2014, p. 32.

²⁶ Georges Lukacs, « Nature et forme de l'essai », *Études littéraires*, 5(1), 1972, p. 102.

L'essai, comme le souligne Michel Biron, est un genre marqué par le dialogisme bakhtinien dans le sens où les idées y sont toujours en mouvance et en concurrence²⁷. Au même titre que les personnages ou les événements pour les romanciers, ce sont les idées qui servent d'adjuvants chez l'essayiste. Selon André Belleau, l'essayiste met en place une structure narrative des idées en puisant dans la culture :

Ce qui déclenche l'activité de l'essayiste, ce sont tantôt des événements culturels, tantôt des idées émergeant dans le champ de la culture. Mais pour qu'ils puissent entrer dans l'espace transformant d'une écriture, il faut que ces idées et ces événements soient comme entraînés dans une espèce de mouvement qui comporte des lancées, des barrages, des issues, des divisions, des bifurcations, des divisions, des attractions et des répulsions²⁸.

Le texte d'Arsenault embrasse la culture sous toutes ses formes. De la collision des nombreuses références culturelles qui y apparaissent, émerge une réflexion sur le statut de la littérature en tant que production sociale, culturelle et artistique. Pour sa part essayistique, le texte suggère un lot de questions, mais une seule semble globalement s'imposer : que devient notre rapport à la littérature au XXI^e siècle?

Pour Lukacs, « [...] la force génératrice de forme, propre à la poésie, brise et disperse [...] ce qui est ancien, ce qui a déjà eu une forme, et tout devient dans ses mains, une matière première informe²⁹ ». Partant de ce point de vue, nous devons prendre en compte la forme particulière du texte d'Arsenault, qui dégage certaines propriétés poétiques. L'éclatement syntaxique donne lieu à une prose libérant des envolées lyriques et hyperboliques. Il faut cependant souligner que ces effets poétiques sont, plus souvent qu'autrement, suivis d'une ombre ironique qui rend le lecteur suspicieux. Ce qui ne veut pas signifier pour autant que l'ironie y anéantit toute vigueur poétique. L'objectif ici n'est pas de débattre de la sacralité esthétique du poème, mais si la transgression formelle représente, dans une certaine mesure, l'essence de toute poésie novatrice, on doit accorder au texte une certaine dimension poétique. La citation en exergue de Patrice Desbiens, poète de la quotidienneté, donne l'indice d'un rapport conflictuel important qui se retrouve dans le texte : « La poésie ça pogne juste dans les

²⁷ Michel Biron, « “Chez nous, c'est la culture qui est obscène” », *Voix et Images*, 42(1), 2016, p. 69.

²⁸ André Belleau, *Surprendre les voix*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2016 [1986], p. 84.

²⁹ Georg Lukacs, *op. cit.*, p. 101.

romans³⁰». Cette tension s'observe sur le plan formel de *La vie littéraire*, mais annonce également une rivalité affichée sur le plan institutionnel.

Le style imposé par Arsenault n'est pas sans rappeler le monologue intérieur ou plus précisément le « courant de conscience³¹ », popularisé, entre autres auteurs, par les modernistes James Joyce, Virginia Woolf et William Faulkner. Dans leur forme, les pensées intériorisées de la narratrice rappellent surtout le monologue final de Molly Bloom dans l'*Ulysse* de Joyce. Il s'agit du même procédé narratif, celui d'une dialogisation intérieure où le flux de pensées est présenté dans une logique syntaxique défaillante. La technique narrative provoque l'association d'idées et des sauts elliptiques déroutants pour le lecteur. Le procédé invite ce dernier à s'immiscer dans la conscience intérieure du personnage, à pénétrer dans un univers langagier intériorisé. *La vie littéraire* présente un monologue intérieur où les langages sociaux se trouvent absorbés par une voix narratrice dominante ce qui permet l'activation d'un dialogisme où se jouent un nombre important de tensions discursives.

Dans son étude intitulée « Problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire » ouvrant *Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine s'éloigne de l'approche théorique de ses collègues formalistes qui refusent l'approche psychologique, philosophique ou sociologique pour mettre l'œuvre, dans sa pure technicalité, au centre de leurs préoccupations³². Or, chez Bakhtine, « le contenu et la forme s'interpénètrent et sont inséparables³³ ». La formule est bien sûr connue et il est naturellement admis qu'il n'existe aucun contenu pur comme il n'existe aucune forme pure : « La forme et le contenu ne font qu'un dans le discours compris comme phénomène social : il est social dans toutes les sphères de son existence et dans tous ses éléments, depuis l'image auditive, jusqu'aux stratifications les plus abstraites³⁴. » La forme hybride de *La vie littéraire* porte plusieurs discours sociaux qui prennent pour objet la littérature. Elle révèle une « vie littéraire » allant à l'encontre des

³⁰ Patrice Desbiens cité dans Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 7.

³¹ De l'anglais « stream of consciousness ».

³² Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 16.

³³ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 48.

³⁴ *Ibid.*, p. 85.

idées reçues. Concentrée dans un texte aussi bref, cette vie qui nous est dépeinte d'une façon insolite, présente de nouveaux rapports entre le monde et la littérature. Si cette écriture fragmentaire mêle à la fois le roman, la poésie en prose et l'essai, elle ne se trouve cependant soumise à aucun genre qui pourrait faire autorité. Cette forme singulière, qui se libère d'une tyrannie des genres, peut se traduire comme la somatisation d'un conflit socio-discursif sur la littérature.

1.2 Une polyphonie pour voix seule

Au fait, vous croyez une fois de plus que je fais de l'ironie, j'en suis certain. Ou qui sait? C'est peut-être le contraire, c'est-à-dire que vous croyez que je dis vraiment ce que je pense. En tout cas, messieurs, venant de vous, ces deux opinions m'honorent et me font particulièrement plaisir³⁵.

Comme le souligne Tzvetan Todorov, les ouvrages de Bakhtine peuvent être sujets à la confusion et aux « répétitions qui touchent au ressassement³⁶ ». Force est de constater que les concepts phares du critique soviétique se recoupent et se renseignent l'un sur l'autre. En ce sens, le dialogisme, la polyphonie et la carnavalisation composent une triade rhizomatique à laquelle se rattache une vision plurielle du monde. La critique littéraire confond parfois à tort le dialogisme et la polyphonie en les définissant comme des synonymes. Le principe dialogique couvre la totalité de l'œuvre bakhtinienne alors que la notion spécifique de polyphonie est principalement développée dans *La poétique de Dostoïevski*³⁷. Sans être en rapport d'exclusion, car il ne peut y avoir de polyphonie sans interactions dialogiques chez Bakhtine, les deux notions sont plutôt en relation de complémentarité. Selon la linguiste russophone Aleksandra Nowakowska, le texte original de Bakhtine

[...] fait apparaître que la polyphonie se différencie du dialogisme par le fait qu'elle s'applique au champ d'études littéraires, afin de définir un type particulier d'œuvre

³⁵ F.M. Dostoïevski, *Notes d'un souterrain*, Paris, Flammarion, 1992, p. 91.

³⁶ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 20.

³⁷ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, 366 p.

romanesque, alors que le dialogisme est un principe qui gouverne toute pratique langagière, et au-delà toute pratique humaine. La polyphonie décrit les différentes structures d'un type de roman, alors que le dialogisme se déploie dans le cadre de l'énoncé, qu'il soit dialogal ou monologal, romanesque ou ordinaire³⁸.

L'aspect linguistique du dialogisme concerne tout discours humain et ne se trouve pas restreint au domaine littéraire comme c'est le cas de la polyphonie. De surcroît, chez Bakhtine, le concept dialogique ne semble pas seulement réduit à des considérations d'ordre purement linguistique, dans le sens où les mots qu'un locuteur utilise seraient toujours empruntés à autrui. Par sa teneur philosophique, le dialogisme implique une conscience humaine entrant dans un processus d'appropriation des discours où le locuteur adopte une attitude envers ceux-ci, où il dialogise avec le *mot* (traduction directe de *slovo*³⁹). Le dialogisme en littérature est un système discursif complexe établi par l'auteur où se réfracte son point de vue à travers les voix de son (ou ses) narrateur(s) et de ses personnages. Ces interactions dialogiques, où se confrontent de nombreux discours, se réalisent dans le cadre du roman polyphonique. Pour Bakhtine, Dostoïevski en serait le plus illustre représentant. Les nombreuses traductions des textes bakhtiniens ont donné lieu à des termes plus périphériques qui se rapportent tous de près à sa conception du roman polyphonique. Dans *Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine fait plutôt appel à la notion de plurilinguisme⁴⁰ pour définir la pluralité des langues, des différents langages et des jargons sociaux instaurée dans la structure du roman.

Le roman polyphonique, tel qu'il est défini dans *La poétique de Dostoïevski*, implique une multiplicité de voix contradictoires qui se chevauchent à travers les dialogues des personnages. Le terme « polyphonique » est tiré d'une critique de Grossman qui souligne le caractère musical de l'œuvre de Dostoïevski par son utilisation du contrepoint, « des voix

³⁸ Aleksandra Nowakowska, « 1. Dialogisme, polyphonie : des textes russes de M. Bakhtine à la linguistique contemporaine », dans Jacques Bres et al., *Dialogisme et polyphonie*, Éditions Duculot, coll. « Champs linguistiques », 2005, p. 25-26.

³⁹ Julia Kristeva note que le terme russe se rapporte également au sens de « discours » dans son acception plus archaïque et métaphorique. Voir sa préface « Une poétique ruinée », dans Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 13.

⁴⁰ On y retrouve également *polylinguisme* et *plurivocalisme* qui ont, somme toute, la même signification.

chantées différemment sur un même thème⁴¹ ». Le procédé contrapuntique reste le même lorsqu'il s'agit de mélodies instrumentales. Si Grossman se réfère métaphoriquement à la polyphonie musicale, il ne s'en tient qu'au plan de la composition des romans de Dostoïevski. Bakhtine retiendra le terme éclairant l'analyse qu'il entrevoit, mais s'intéressera surtout à la multiplicité des voix dans leur dimension idéologique. Cette nuance est capitale; la polyphonie littéraire engage une lecture sociale des textes qui ne se situe plus qu'au niveau de la structure formelle du roman comme chez Grossman. Pour Bakhtine, le roman polyphonique ne peut se restreindre à une simple mise en place de multiples dialogues. En luttant contre la *chosification* de l'homme, l'attitude de Dostoïevski à l'égard de ses personnages est un « dialogisme grave [...] qui affirme l'autonomie, la liberté, l'inachèvement et l'absence de solution du personnage⁴² ». La conception polyphonique du roman exige de l'auteur « une activité dialogique énorme et intense : dès qu'elle se relâche, les personnages se figent, se réifient, et on voit apparaître dans le roman des morceaux de vie à forme monologique⁴³ ». À l'inverse du roman monologique⁴⁴, dans le roman polyphonique,

la conscience de l'auteur ne transforme pas les autres consciences (celles des personnages) en objets, ne les affuble pas de définitions achevantes, par contumace; elle sent, à côté et en face d'elle, des consciences d'autrui équipollentes, aussi ouvertes et inachevées qu'elle-même. Elle reflète et recrée non pas un monde d'objets, mais ces consciences d'autrui avec leurs mondes en leur conservant leur authentique inachèvement⁴⁵.

Comme nous l'avons vu, *La vie littéraire* demeure éloignée du genre romanesque traditionnel. Le texte d'Arsenault repose d'un bout à l'autre sur un monologue, ce qui ne le rend pas monologique pour autant. Julia Kristeva nous rappelle bien que chez Bakhtine « le dialogue peut être monologique, et ce qu'on appelle monologue est souvent dialogique⁴⁶ ». À cette assertion, rajoutons que le dialogisme et le monologisme fonctionnent en opposition. Le monologisme implique tout discours dans son caractère unilatéral, autoritaire et hégémonique,

⁴¹ Grossman cité dans Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 84.

⁴² Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 108.

⁴³ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁴ Bakhtine prend souvent l'exemple du réalisme de Tolstoï pour le définir.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 114-115.

⁴⁶ Julia Kristeva, *Séméiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1969, p. 148.

alors que le dialogisme, au contraire, correspond au discours inachevé, ouvert par une pluralité de voix en confrontation. Le texte monologique ferme et clôt l'idée tandis que le dialogisme ouvre et génère un perpétuel dialogue sur le monde. En conséquence, le roman polyphonique s'oppose catégoriquement au roman à thèse⁴⁷. Évidemment, aucune œuvre littéraire ne repose entièrement sur un monologisme pur comme il n'existe aucun texte totalement dialogique. L'œuvre qui verse dans un monologisme clos, possède toujours sa part dialogique, sans quoi elle serait inexistante. Les discours extérieurs lui sont nécessaires dans la mesure où ils servent de point d'appui, de faire-valoir à une idéologie dominante. La dimension dialogique d'une œuvre, qui dépasse son statut strictement linguistique ou formel, inscrit le lecteur (et l'auteur lui-même) dans une relation au langage qui décloisonne son rapport au monde et tend à le libérer de toute emprise idéologique. Il faut cependant garder en tête que le dialogue perpétuel, entendu comme élément catalyseur et central du dialogisme, doit s'engendrer au travers du choc des idées transcrit dans le texte par l'auteur. Dans la perspective dialogique de l'œuvre littéraire, les énoncés et les idées sont inscrits dans un rapport de distanciation entre l'auteur et le narrateur. Les discours entendus dans la sphère sociale sont saisis et transposés dans l'œuvre sans qu'il y ait réfutation ou attachement idéologique comme dans le monde monologique du roman.

Il reste à déterminer de quelle manière le soliloque de la jeune narratrice révèle une polyphonie comme l'entend Bakhtine. D'entrée de jeu, le choix narratif d'Arsenault permet une distanciation par rapport aux énoncés qui tissent le texte. Il s'agit d'une aspirante écrivaine au début de sa vingtaine qui, en assurant la narration, prend en charge le discours d'autrui pour s'en désolidariser par des moyens ironiques. Le discours de l'autre doit être entendu dans un sens large; ses sources sont multiples et il englobe plusieurs strates langagières tirées d'une société donnée. Contrairement au texte monologique, qui permet d'asseoir les opinions de l'auteur et de les concrétiser, le texte de nature dialogique instaure un tout autre rapport aux discours :

Le discours de l'auteur est discours à propos d'un autre discours, un mot *avec* le mot, et non pas un mot sur le mot (non pas un métadiscours vrai). Il n'y a pas de troisième personne unifiant la confrontation des deux : les (discours) contraires sont réunis, mais

⁴⁷ Pensons aux romans du terroir québécois issus de la première moitié du XX^e siècle.

non pas *identifiés*, ils ne culminent pas dans un « je » stable qui serait le « je » de l'auteur monologique⁴⁸.

Nous pourrions sans doute évoquer certaines similarités entre *La vie littéraire* et *Notes d'un Souterrain*, qu'André Gide considérait comme la clé de voûte de l'œuvre entière de Dostoïevski⁴⁹. En prenant ce texte pour exemple, Coralie Vauchelles prête au romancier russe le titre de précurseur du monologue intérieur avant qu'Édouard Dujardin (*Les lauriers sont coupés*, 1887) ou Joyce en fassent la « découverte officielle⁵⁰ ». Bien que leurs formes respectives soient distinctes, les textes d'Arsenault et de Dostoïevski se rejoignent par plusieurs éléments qui en font des « polyphonies pour voix seule ». Dans les deux cas, le discours d'autrui tient lieu d'un surmoi social chargé, rendant l'énonciation du narrateur problématique. Ils proposent un dialogue intérieur « où celui qui énonce en même temps se dénonce, se contredit, s'accuse de mensonge, se juge ironiquement, se moque de lui-même – et de nous⁵¹ ». Leur « je » est fuyant, refusant toute stabilité au profit d'un dialogue perpétuel sur le monde. À travers un jeu énonciatif complexe (utilisation du « nous », du « vous », du « tu »), l'« homme du sous-sol » et la jeune narratrice partagent le même caractère insaisissable où les idées circulent constamment sans permettre aucun ancrage décisif du sujet. Les voix multiples se chevauchent, se confrontent, s'entrechoquent et s'annulent au prisme d'une seule, qui les propulse dans une lutte agonistique.

Le monologue de la narratrice anonyme fait apparaître une suite d'énoncés par le biais de divers langages sociaux communs de son époque. Nous pourrions être portés à croire que la pluralité des langages qui surgissent de son monologue témoigne d'une urbanité particulièrement montréalaise. Certes, le dynamisme, voire la frénésie exacerbée par la forme narrative révèle une urbanité propre à Montréal par une énumération abondante de références culturelles qui se rattachent à celle-ci par l'inscription de certains groupes musicaux, cinéastes,

⁴⁸ Julia Kristeva, « Une poétique ruinée », dans Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁹ Rapporté par Tzvetan Todorov, « Introduction », dans F.M. Dostoïevski, *Notes d'un souterrain*, Paris, Flammarion, 1992, p. 3.

⁵⁰ Coralie Vauchelles, « Dostoïevski, précurseur du monologue intérieur? », dans Philippe Chardin, Sylvie Humbert-Mougin (dir.), *Autour du monologue intérieur*, Paris, Anglet : Atlantica-Séguier, coll. « Carnets Séguier », 2004, p. 36.

⁵¹ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 16.

écrivains ou bédéistes locaux. Sans que la métropole soit un lieu primordial à l'interprétation du texte, pour son statut « géopolitique » de capitale culturelle du Québec, elle demeure la base sous-jacente des langages qui se déploient par le truchement de la narratrice. D'un fragment à l'autre, ou à l'issue d'un seul, le flux de conscience de cette dernière transite de son appartement au salon du livre, en passant par les maisons de la culture, les micros ouverts dans les bars, les librairies, les couloirs de l'université, la bibliothèque, les cafés et les restaurants exotiques. À elle seule, la consommation culturelle qui émerge du texte tend à nous situer en territoire métropolitain.

La dissémination de nombreuses traces de l'anglais peut également souligner le caractère bilingue de la ville. L'apparition du « franglais » dans le monologue traduit une certaine normalisation du jargon au sein des relations linguistiques actuelles au Québec. Son usage reste surtout popularisé chez une frange spécifique de la population montréalaise : les milléniaux, autrement désignés comme la génération Y. Or, dans l'ensemble, les expressions anglaises proviennent surtout d'Internet, vecteur culturel dominant. Sans diminuer l'importance d'une influence anglo-saxonne résultant du cosmopolitisme, du métissage culturel et d'une cohabitation linguistique montréalaise, l'ère numérique, succédant à l'ère télévisuelle, joue désormais un rôle prépondérant dans l'anglicisation des autres langues communes, ici comme ailleurs. Si l'anglais occupe une place non-négligeable au sein du texte, il tire d'abord sa source du web, véritable matrice distribuant plusieurs expressions linguistiques codifiées qui proviennent de divers champs d'activités numériques. Ces expressions relèvent, entre autres, d'un certain code langagier issu du phénomène des *mèmes* Internet⁵² :

⁵²La paternité du terme *mème* (issu d'une association entre gène et mimésis) revient à Richard Dawkins qui l'utilise pour la première fois dans *Le gène égoïste* (1976). Selon Dawkins, le mème est un réplicateur au même titre que le gène du point de vue biologique. Il correspond à une « unité de transmission culturelle » qui se reproduit à travers l'évolution humaine et celle de certaines espèces animales. *Le gène égoïste*, Paris, Armand Colin, coll. « Sciences », 1989, p.189-201. Dans son acception populaire plus récente, le *mème* représente généralement la propagation sur Internet d'une photo ou une brève vidéo cocasse accompagnée d'une citation. Relayés entre utilisateurs, les *mèmes* font souvent l'objet d'une diffusion mondiale fulgurante. Leur popularité dure en moyenne quelques jours. Ce phénomène sémiotique plutôt récent est surtout caractérisé par un humour ironique entretenu par ses créateurs. Les *mèmes* les plus réussis marquent l'imaginaire à un point tel que plusieurs expressions, majoritairement anglo-saxonnes, qui en découlent, s'immiscent dans le langage populaire, parfois à l'échelle mondiale.

Trop cool le lancement jet set à la librairie fuck ouais le fromage en cubes fuck ouais la couronne de crevettes fuck ouais le vin à volonté fuck ouais dans des verres en plastique fuck ouais j'en ai renversé sur des livres yolo je l'ai dit à personne cool story bro j'étais tellement saoule cool story bro j'étais tellement gênée yolo cool story bro j'en ai acheté un autre cool story mais je l'ai oublié sur une étagère cool bro really cool story [...]⁵³.

Cet extrait, qui situe la narratrice au cœur d'un lancement dans une librairie quelconque, se trouve altéré par des expressions popularisées chez certains jeunes adultes. Des expressions comme « yolo », acronyme de « you only live once », et « cool story bro » ont connu énormément de succès sur la blogosphère et ont incidemment basculé dans le langage courant. Elles ont perdu de leur popularité et appartiennent désormais à un passé révolu malgré leur récente apparition dans le langage populaire. Outre leur aspect juvénile, il faut savoir que ces expressions cachent un parcours sémantique singulier. Par la force des choses, l'expression « yolo », employée à outrance dans toutes les situations possibles puis saturée dans le langage courant, est devenu sujet de moquerie la rendant irrécupérable par l'usure. Quant à « cool story bro », une expression qui a été largement échangée sur diverses plateformes web, elle repose essentiellement sur une façon sarcastique de signaler à un individu que l'anecdote qu'il raconte est insignifiante et ennuyante. Le phénomène des *mèmes* Internet contribue fortement à la popularisation d'expressions anglaises comme celles que nous venons de prendre en exemple. La répétition de ces expressions, voire leur saturation dans l'extrait ciblé, crée des effets humoristiques. Bien que la forme employée s'éloigne du genre romanesque traditionnel, nous pouvons voir dans cet extrait une certaine *stylisation parodique*, élément important de l'organisation plurilinguiste du roman d'après Bakhtine. La narratrice entretient un rapport ambivalent avec son propre langage, qui est aussi celui de sa génération. L'incorporation abusive des « fuck ouais », « yolo » et « cool story bro » signale autant une mise à distance dérisoire qu'une légère complaisance envers un langage ridiculement pauvre et répétitif.

Il faut souligner au passage l'absence totale d'une mise en italique ou entre guillemets qui servirait à encadrer certaines expressions ou certains jargons spécifiques⁵⁴. Cela vaut

« Mème ». Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*, [en ligne] <https://fr.wikipedia.org/wiki/Mème_Internet>, consulté le 24 janvier 2018.

⁵³ Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 52.

⁵⁴ L'italique demeure réservé aux titres introductifs des fragments.

moyen âge surcodée de références une langue pleine de gargouilles majestueuses et incompréhensibles et de saints de troisième ordre dont on se sacre déjà ipod facebook imgur tumblr un dialecte désespéré [...] une langue grouillante d’hyperliens morts [...] une phrase trop savante et bizarre et rabelais [...] personne ne pourra jamais m’enlever la certitude que cette langue aura été la seule possible et la première des siècles de la misère à venir de la misère à se dire⁵⁶.

La langue de *geekette* que s’approprie la jeune aspirante écrivaine est conditionnée par les nouveaux médias numériques. On associe désormais le terme *geek* à l’individu détenant des connaissances encyclopédiques dans un domaine restreint. Selon Benoît Faucher « [l]e geek est un obsessif passionné : il est lié à l’image d’un paria social et intellectuel, qui agit dans l’espace culturel par le biais d’une maximisation restreinte à un domaine. C’est un expert de la niche spécialisée⁵⁷. » Tout en étant absorbée par les jeux vidéos, par la lecture en ligne de pages *Wikipedia* et par le visionnement de vidéos insignifiantes, la narratrice aspire au « devenir » écrivain. Se détachant rarement de son ordinateur, la narratrice se trouve devant un savoir diffus et une avalanche d’informations avec lesquels elle tente de dialoguer. En conséquence, le désir de trouver sa spécificité en tant qu’écrivaine, en respectant son statut de *geekette*, induit un dialogisme avec un langage produit par la culture numérique dont elle est issue; une culture qui totalise, mêle, cite et provoque la fusion.

Il ne fait plus aucun doute qu’une « vie littéraire », pour les milléniaux (et les générations qui suivront) est désormais liée à une vie virtuelle. Que veut-on faire entendre par ce « latin d’internet »? Ici, nous devons nous en tenir à un sens péjoratif, c’est-à-dire au « mauvais latin », au jargon incompréhensible pour la majorité. La langue du *geek*, façonnée par la culture numérique, correspondrait à une langue vernaculaire parlée à l’intérieur d’une communauté restreinte en opposition à une langue véhiculaire normative. Il s’agit, à proprement parler, d’un dialecte foncièrement générationnel si l’on considère l’omniprésence des nouvelles technologies chez les milléniaux, internautes aguerris dans leur quasi-totalité. La montée en puissance d’Internet permet en somme une certaine « geekisation » du langage. Par

⁵⁶ Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 88.

⁵⁷ Benoît Faucher, « La figure du « geek » comme stratégie de lecture, Naviguer dans la “pop culture” à l’ère du surplus culturel », *TRANS-*, 9, 2010, mis en ligne le 1^{er} février 2010, [en ligne] <<http://trans.revues.org/370>>, consulté le 21 octobre 2016.

le fait même, elle contribue à la normalisation de l'anglais comme langue véhiculaire, d'où l'amoncellement d'expressions anglo-saxonnes dans le texte.

Le langage dans *La vie littéraire* est en partie pensé à travers la culture numérique. L'énumération d'informations incessante, digne d'une érudition additionnée d'une connaissance encyclopédique superficielle, rappelle l'accumulation de données. Le fragment « Lecture de salle de bain » évoque une lecture morcelée, pratiquée en hâte sur la cuvette de toilette avec un appareil numérique portable. Il révèle un désordre d'informations qui caractérise la lecture des internautes dans leur errance numérique:

[...] all your base are belong to us gif animés 4chan judith et holopherne l'enlèvement des sabines en bonhomme lego la liste des personnages historiques morts en allant aux toilettes rembrandt super 16 bits 4096 couleurs mais qui pense encore que tout cela devrait avoir un sens un début une fin [...] ⁵⁸.

Du même « all your base are belong to us » au forum d'échange d'images *4chan* et autres informations disparates issue d'une navigation web furtive, le langage défile sans logique précise. Bien qu'il balise les éléments langagiers tirés d'une page de pornographie web, le même principe est adopté dans l'extrait suivant:

[...] ava age 25 montreal has a message for you abigail st-jerome age 23 wants to chat mais je n'écris à personne nulle are you horny for age 20 ariel [...] picture set 1 à 49 salope se fait fourrer par un black entrevu du coin de l'œil sans qu'on en fasse tout un drame milf se fait mettre pi a lème sa en gif animé le matin pendant que tu déjeunes beurette barely legal se fait goder la chatte [...] ⁵⁹.

Cet extrait présente une suite d'énoncés qui correspondent à un type d'hyperliens propres aux sites pornographiques où fourmillent des sollicitations diverses. La série de titres louches, d'où se dégage un slang pornographique jumelant l'anglais, l'argot français et le joul transcrit phonétiquement, surplombe l'énonciation de la narratrice. Quelques autres passages du livre témoignent de cette langue cyberpornographique où surgit une voix féministe, celle de

⁵⁸ Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 81.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 60.

l'écrivaine qui persiste à vouloir taper sa vie à l'infini « dans les embruns la féminine poussière des millénaires⁶⁰ ».

Mais le langage pornographique apparaît également dans une forme différente. Il n'est plus seulement réduit à une transposition plastique du web au texte. Nous le retrouvons incorporé au discours de la narratrice dans une apparence fluide et naturelle. Souvent agrémentée du sacré et du juron, la sexualité exacerbée, à certains endroits dans le texte, donne lieu à une langue ordurière relevant d'une esthétique *trash*. Cette langue se trouve parallèlement juxtaposée à une langue tirée d'une tradition littéraire. Dans l'extrait suivant, tiré du fragment « Your ménestrel has gained a new level », un certain lyrisme côtoie cette langue ordurière :

Si c'était encore possible de dire je t'aime j'en aurais un en ostie un amoureux oh oui je lui je lui dirais ô mon éternel compagnon je vous aime même si vous êtes un âne oh oui vous êtes un âne et je suis une grosse tabarnac de truie connasse qui se câlisse de tout oh vraiment de vous de moi [...] je suis une vraie tache de marde [...] m'aimeriez-vous encore si je vous faisais lire la marde que je compile jour après jour sur votre cas ce jour dans mon recueil fleur de la passion [...] dans notre mille ciels s'enrubannant comme une trainée de sperme sur la bannière de la vie notre plus beau voyage à travers nos silences de gros poches qui chialent tout le temps que je pose comme je pose une note de musique sur la portée de votre grosse queue bandée dans le fond de ma gorge quand je vous suce dans l'immensité du jardin d'éden [...] la fontaine intarissable de de mes mots d'amour de fuck you tabarnac [...] je retourne me cacher dans mon mmorpg où je suis un menestrel level un million avec une lyre [...] ⁶¹.

La langue ordurière infiltre un lyrisme moyenâgeux stéréotypé à l'excès. Les envolées lyriques se butent aux obscénités, également excessives, à la limite du ridicule. La légèreté lyrique du discours amoureux rencontre le discours sexuel porté par une langue corrompue. Leur relation oxymoronique provoque l'effet d'un vide où il ne reste que le personnage numérisé du ménestrel, le troubadour du mmorpg⁶², piloté par la narratrice. *La vie littéraire* contient bon nombre d'interactions dialogiques de ce genre, produites par l'entrechoquement d'un discours

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Mathieu Arsenault, *op. cit.* p. 58-59.

⁶² Acronyme de *massively multiplayer online role-playing game* (Jeu de rôle en ligne massivement multijoueur). MMORPG. Dans *Wiktionnaire, le dictionnaire libre*, <<https://fr.wiktionary.org/wiki/MMORPG>>, consulté le 25 janvier 2018.

appliqué et soutenu (entendons littéraire) avec un discours marqué par l'oralité et la culture populaire.

L'extrait suivant remet en question, par une ironisation de poncifs poétiques, le caractère institutionnel, officiel et autoritaire d'un style littéraire ciblé :

[...] j'aurai à nouveau la concentration nécessaire pour lire et découvrir le monde de la culture et ses merveilles ou confirmer qu'elle ne valait pas vraiment la peine cette légion de petits princes et princesses de la poésie du solennel mystère de l'être qui fourre à répétition des pierres et des ciels et des arbres et des horizons et des eaux stagnantes et des boues impossibles et des regards et des soleils et des pas de la porte et des plantes mortes et des jardins paisibles et des dépouillements et des photos jaunies et des ombres superbes et des airs de jazz et des naufrages et des offrandes et des fissures et des brûlures en se disant qu'ils finiront bien par la force brute à retrouver le mot de passe pour entrer dans l'universel [...]⁶³.

Suivant la logique du rabaissement carnavalesque, le « monde merveilleux de la culture » est représenté par une poésie au style maniéré, d'où l'énumération d'images stéréotypées tournées en dérision. La narratrice s'attaque à la prétention solennelle, voire spirituelle et religieuse, d'une certaine poésie soutenue et encouragée par l'institution littéraire. Les tropes successifs, présentés comme procédés stylistiques privilégiés des poètes « sérieux », sont rejetés au rang de clichés. Toute la gravité, l'obscurité et le pathos rattachés à une poésie qui se voudrait transcendante se trouve destituée. Cette raillerie détronisante n'est d'aucune ambiguïté. La démarche artistique de l'« armée » de poètes (pour filer la métaphore) est réduite aux fonctions sexuelles et reproductrices : « fourre à répétition ». Amplifiée par la vulgarité de cette expression populaire, la sacralité créatrice du poète se trouve métaphoriquement rabaissée au bas corporel, à la génitalité grossière.

Selon Bakhtine, le roman polyphonique repose sur l'héritage d'une longue tradition de prose littéraire européenne. Pour reprendre le terme de Kristeva, il résulte d'une absorption du carnavalesque tirant lui-même sa source des dialogues socratiques et de la satire ménippée⁶⁴. La perception carnavalesque du monde s'inscrit dans la structure polyphonique du roman où la multiplicité des voix, dans une dynamique de contradictions, vise à anéantir les oppositions.

⁶³ Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 80.

⁶⁴ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 149.

En ce sens, le texte d'Arsenault met en lumière le pouvoir annihilant du rire par une répartition éclatée de voix et de langages distincts en confrontation. Il s'agit maintenant de voir, par l'entremise de l'extrait précité, à quel type de carnavalisation nous avons affaire. De surcroît, nous devons nous pencher sur la teneur du rire qui se dégage de l'ensemble textuel de *La vie littéraire*.

1.3 Renversement carnavalesque

Bakhtine aborde la notion de carnavalisation dans *La poétique de Dostoïevski* pour la relier aux sources du roman polyphonique, mais elle constitue la pierre angulaire de son analyse portant sur la culture populaire dans l'œuvre de François Rabelais. C'est à travers une étude rigoureuse des textes de l'auteur de *Gargantua* et *Pantagruel* que Bakhtine développe le « principe » carnavalesque en invoquant le déroulement des fêtes populaires au Moyen Âge jusqu'à leur transition à la Renaissance. Le rire rabelaisien serait un rire carnavalesque, *de facto* rire de fête. Il est premièrement pour Bakhtine

le bien de l'ensemble du peuple [...], *tout le monde* rit, c'est le rire « général »; deuxièmement, il est universel, il atteint toute chose et toutes gens (y compris ceux qui participent au Carnaval), le monde entier paraît comique, il est perçu et connu sous son aspect risible, dans sa joyeuse relativité; troisièmement enfin, ce rire est *ambivalent* : il est joyeux, débordant d'allégresse, mais en même temps il est railleur, sarcastique, il nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois⁶⁵.

Le rire rabelaisien est aussi celui qui « expurge la conscience du sérieux mensonger, du dogmatisme, de toutes les affectations qui l'obscurcissent⁶⁶ ». Le temps du carnaval permet l'abolition provisoire des hiérarchies, où tout ce qui relève de l'autorité, du sacré ou du religieux se trouve rabaisé et profané dans le rire et la joie. La culture populaire du Moyen Âge, imprégnée dans l'œuvre de Rabelais, se traduit par un joyeux parasitage de la culture dite officielle, celle qui relèverait de la bienséance, du sérieux ecclésiastique et du langage figé et

⁶⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1970, p. 20.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 145.

institutionnalisé de la noblesse et de l'aristocratie. Le « vocabulaire de la place publique », entendu comme le langage familier du peuple dont Rabelais fait usage, est traversé par une quantité importante de rabaissements corporels et matériels, d'où l'apparition d'expressions verbales se rapportant à l'excrément, à la nourriture, à l'urine, aux organes génitaux. Ces rabaissements se veulent subversifs et visent la détronisation symbolique de ce que représente la culture officielle (et du même coup, l'intronisation de la culture populaire), mais Bakhtine insiste sur le caractère ambivalent du rire carnavalesque. Pour suivre la pensée du théoricien, le rire rabelaisien est un rire général, libérateur, universel et inclusif. La perception carnavalesque du monde efface les frontières et les divisions entre les hommes. C'est l'adhésion universelle au rire régénérateur par l'union des contraires, d'où son ambivalence.

André Belleau s'est penché sur la notion du carnavalesque en la recontextualisant à l'époque moderne. Son approche concerne avant tout le roman québécois, plus particulièrement celui qui couvre la période des années 1950 aux années 1980. Selon lui, le processus de carnavalisation ne peut plus se restreindre au bas corporel et matériel :

Si donc on veut parler de carnavalisation à notre époque, on ne se limitera pas à la mise en évidence trompeuse de contenus tels les rabaissements, la corporalité; on cherchera aussi et surtout à établir des équivalents fonctionnels constituant un ensemble homologue à celui que Bakhtine a observé pour la période de la Renaissance⁶⁷.

Dans sa relecture des travaux de Belleau, Pierre Popovic se montre sceptique quant aux démonstrations de l'essayiste⁶⁸. Les exemples fournis par Belleau ne présenteraient aucun renversement carnavalesque dans la mesure où il ne s'y produirait pas ce « rire de fête, emporté et systémique, [...] non plus ces corps productifs et hyperactifs dont toutes les ouvertures communiquent avec le monde⁶⁹ ». Il ajoute qu'à « l'inverse de ce qui se passe chez Rabelais, les organes jouissifs [y] sont linguistiquement frileux⁷⁰ ». Or, comme en témoignent les extraits

⁶⁷ André Belleau, *Surprendre les voix*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2016, p. 194.

⁶⁸ Pierre Popovic se penche sur l'article d'André Belleau intitulé « La dimension carnavalesque dans le roman québécois » inclus dans *Notre Rabelais*, Montréal, Boréal Express, Coll. « Papiers collés », 1990, 174 p.

⁶⁹ Pierre Popovic, « Le théorique, la politique, Bakhtine et la sociocritique. Relire Belleau », *Voix et Images*, 42(1), 2016, p. 81.

⁷⁰ *Ibid.*

précédents, *La vie littéraire* est loin d'être frileuse sur le plan linguistique. C'est du moins ce que l'on constate en la comparant au langage de Mireille dans *D'amour P.Q.*, qui donne son avis sur le manuscrit de son patron-écrivain : « [...] C'est dans le genre chiant décadent, poésie de bord de mer, comme ce que tout le monde écrit en vacances à Percé, ou au retour d'un voyage dans les Uropes⁷¹. » Certes, nous sommes bien éloignés de l'épisode des torcheuculs de *Gargantua*. Mais Bakhtine nous rappelle que la « langue familière de tous les peuples d'Europe, surtout celle des jurons et des sarcasmes, est encore de nos jours pleine de réminiscences carnavalesques (je souligne); il en est de même des gestes injurieux et railleurs⁷² ». Nous retrouvons ces réminiscences langagières en sol nord-américain et le cas québécois de *La vie littéraire* en constitue un excellent exemple.

La proposition de Belleau reste intéressante même si elle s'écarte du carnavalesque au sens rabelaisien. La carnavalisation ne se situerait plus au niveau de la corporalité concrète, mais au sens métaphorique du langage. Évoquer le carnaval à l'instar de Bakhtine dans l'analyse qu'il accorde à Rabelais relèverait sans doute d'une acrobatie intellectuelle. S'il subsiste une dimension carnavalesque à *La vie littéraire*, pour suivre la pensée de Belleau, c'est par un brouillage des rapports hiérarchiques au sein de l'institution littéraire québécoise. En ce sens, le texte d'Arsenault est vecteur d'un tiraillement entre une culture populaire et une culture « officielle » institutionnalisée. Rappelons la position de Belleau à cet égard :

Je suis convaincu que la société québécoise, pour des raisons historiques, est demeurée jusqu'à nos jours profondément imprégnée par la culture populaire. La vision du monde qu'a le peuple s'oppose à celle qu'exprime la culture dite « officielle ». Et elle se veut aussi totale, englobante que l'autre. D'une part, le langage unilatéral du pouvoir, de l'ordre, des salons, du snobisme; de l'autre, le langage comique, ambivalent du juron, du *sacre*, de la facétie, de la parodie, de la « grossièreté ». Il est aisé de prolonger le paradigme : séparation des classes sociales dans le monde sérieux du travail versus suppression des barrières dans la fête et le carnaval; individualisme, isolement de la personne « privée » contrastant avec l'exigence universelle de participation; dignité du chef, de l'autorité/renversement burlesque des rôles; appropriation des langages par telle classe, tel groupe/libre circulation des langages : c'est le « tout le monde parle » [...] ⁷³.

⁷¹ Jacques Godbout cité dans Pierre Popovic, *op.cit.*, p. 80.

⁷² Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 189.

⁷³ André Belleau, *op. cit.*, p. 159.

Cette conception binaire de la culture donne l'effet d'une division ou d'une séparation, mais elle repose toutefois sur un carnivalesque qui cherche l'anéantissement des oppositions. Les formes de la culture populaire dans *La vie littéraire* se rapporteraient au langage marqué par l'oralité (joual, franglais, sacres, jurons, grossièretés, etc.) et aux productions culturelles relevant du divertissement, que l'on peut regrouper sous l'étiquette de « culture pop » (jeux vidéos, réseaux sociaux, youtube, « paralittérature », dessins animés, bandes dessinées, séries télévisées, musique pop, etc.). Tout le langage amalgamant la langue familière aux références de cette vaste culture correspondrait à la grande catégorie de la culture populaire. En chassé-croisé avec cette dernière apparaîtrait une culture dite officielle (canonique) portée par le langage de l'institution, de la « Grande » culture et du bon goût littéraire. Ce langage est celui « [...] du monde qui maîtrise la syntaxe de la phrase permettant d'exprimer dans un langage clair les sentiments qui l'habitent [...] »⁷⁴ ou encore celui tiré d'un certain jargon universitaire où les étudiants s'évertuent à « [...] faire de petites observations les aligner soigneusement comme on le fait quand on veut se faire des amis à la pause en première session à l'université du purell sur la langue [...] »⁷⁵.

La coexistence de la culture populaire avec la culture sérieuse tout au long des fragments ne peut cependant se résumer à une dichotomie simplificatrice entre haute et basse culture, où le « haut » serait toujours travesti et parodié par le « bas ». La mise en commun de ces références culturelles dans le discours de la narratrice tend plutôt vers le décroisement du « milieu » littéraire et l'abolition des rapports de pouvoirs économiques et symboliques qui le régissent.

Sans contredit, le discours de la narratrice attaque l'industrialisation du livre et ce qui entoure sa commercialisation, mais aussi toute hégémonie culturelle. Autrement dit, la narratrice se dresse contre toute imposition culturelle déterminée par une quelconque instance institutionnelle (commerciale ou académique). Elle se moque, avec insistance, du langage de « salon » (littéraire) et du langage unilatéral du pouvoir. Si renversement carnivalesque il y a, le rire n'y est certainement pas jovial ou festif comme au sens rabelaisien originel. Il se montre

⁷⁴ Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 61.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 67.

plutôt pessimiste, cynique et fortement individualisé. Selon Bakhtine, l'ambivalence carnavalesque s'efface lorsque l'accent est trop porté sur les images détronisantes puisqu'elles dégénèrent « en une simple *dénonciation* négative à caractère moral ou socio-politique [...]»⁷⁶. Or, l'ironie qui se déploie dans le texte sur plusieurs degrés implique la narratrice elle-même qui, en se moquant de tout, raille également son propre statut d'aspirante écrivaine.

De la carnavalisation à la polyphonie, le paradigme bakhtinien s'oppose à l'hermétisme, à toute vision du monde figée et à la pensée monologique. *La vie littéraire* tend à rejoindre ce modèle de pensée dans la mesure où la narratrice parvient toujours à déjouer et à renverser toute fixation discursive. En d'autres termes, son énonciation jongle avec les divers énoncés qu'elle prend en charge. L'instauration de ce jeu énonciatif met en place un fort dialogisme où les contradictions et les mises à distance rejettent toute consolidation monologique cherchant à privilégier un point de vue sur le monde littéraire ou sur la culture à plus grande échelle.

1.4 Le fatras culturel : culture populaire, culture de masse et culture sérieuse

La question de la culture se trouve au cœur de *La vie littéraire* par l'inscription abondante de références culturelles locales et internationales qui couvrent plusieurs siècles. Mathieu Arsenault n'hésite pas à se qualifier de « poubelle culturelle⁷⁷ ». Cette proposition nous révèle d'emblée un positionnement auctorial important. La connotation péjorative d'une métaphore comme celle-ci traduit une attitude vis-à-vis la culture qui doit être considéré dans le cadre de notre analyse. Cette déclaration date de la publication de *Vu d'ici*, qui dénonçait cyniquement la culture du divertissement télévisuel et la société de consommation banlieusarde. Dans *La vie littéraire*, cette « poubelle culturelle » est assumée par la voix de la jeune narratrice. Le caractère ludique de l'inscription des références, comme nous l'avons vu, brouille tout rapport

⁷⁶ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 184.

⁷⁷ L'auteur le souligne dans un entretien vidéo sur Youtube, « Vu d'ici », mis en ligne le 31 mars 2008, [en ligne] <<https://www.youtube.com/watch?v=xJFgcE3a8iQ>>, consulté le 18 novembre 2017. Il réitère cette formulation le 22 février 2017 lors d'une conférence donnée à l'UQAM portant sur la mise en scène de *La vie littéraire*.

hiérarchique au sein de l'institution littéraire québécoise. Au surplus, la multiplication des références culturelles, non restreintes au domaine littéraire, suscite une réflexion quant aux rapports socio-symboliques entretenus avec la culture, dite populaire, « de masse » ou sérieuse.

Dans la poursuite d'une esthétique postmoderne de l'art « sérieux », le rapport à la culture populaire devient de plus en plus incertain, dans la mesure où l'on entretient une relation floue avec l'objet présenté sous la bannière « populaire ». Soit l'objet est mis à distance par un processus ironique, soit on lui rend un hommage ambigu, oscillant ainsi entre dérision et vénération. Sur ce point, il apparaît nécessaire de rapporter le point de vue d'Arsenault sur l'art de manière générale :

Ok. Pendant des années l'idée que l'art devait créer des nouvelles formes d'expression était LA chose la plus importante. Nouveau-nouveau-nouveau, il fallait que ce soit tout le temps nouveau. Mais aujourd'hui la nouveauté, allez savoir pourquoi, ça marche plus trop. Cependant, l'idée que l'art doit créer des formes est demeurée, mais ce qu'on recherche aujourd'hui c'est plutôt les formes les plus pertinentes pour exprimer notre époque, pour exprimer le mieux notre époque dans sa totalité. L'idée d'un formalisme pop est là : un art qui exprime toute la culture, qui évoque non seulement les grandes traditions artistiques comme la littérature et la peinture, mais en même temps la musique, la télé, la publicité, la culture geek, dans une forme qui arrive à représenter la totalité de l'expérience esthétique de notre temps. Formalisme pop⁷⁸.

Ce « formalisme pop », revendiqué par l'auteur, se veut totalisant et vise à embrasser tous les phénomènes culturels qui caractérisent notre époque sans discrimination symbolique. Il ne s'agit pas de renoncer au passé culturel, mais de proposer une démarche artistique qui tient compte du « ici, maintenant » en absorbant toutes les pratiques culturelles d'aujourd'hui pour créer un objet esthétique. Cette approche rappelle bien celle du Pop Art américain des années 1960 :

Le but du Pop [Art], c'est de décrire tout ce qui auparavant était tenu pour indigne d'être remarqué, et encore moins d'être inclus dans un domaine artistique : la publicité à tous ses niveaux, les illustrations de journaux et de revues, les meubles de séries, les vêtements, les stars de cinéma, les bandes dessinées et les pin-up⁷⁹.

⁷⁸ Mathieu Arsenault, Texte tiré d'une vidéo Youtube, « Formalisme pop », mis en ligne le 31 mars 2012, [en ligne] <<https://www.youtube.com/watch?v=v9EHS77A0h4>>, consulté le 29 novembre 2017.

⁷⁹ Lucy R. Lippard, *Le Pop Art*, Paris, Éditions Thames & Hudson, coll. « Univers de l'art », 1997,

La vision esthétique d'Arsenault et celle des popartistes se rejoignent par l'incorporation à leurs œuvres d'éléments propres à la culture de masse, mais aussi par leur détachement vis-à-vis celle-ci. Chez Arsenault, la représentation de la culture n'est cependant pas circonscrite aux signes culturels qui émergeraient strictement de l'art populaire, du divertissement ou de la société de consommation. L'idée de ce « formalisme pop » repose sur un conglomérat d'objets culturels hétéroclites puisant autant dans une culture populaire a priori destinée aux masses que dans une culture « sérieuse » qui serait réservée à une élite, selon le schème binaire traditionnel de la culture. À cet égard, l'Américain Lawrence W. Levine utilise les termes « *highbrow* » pour désigner la haute culture et « *lowbrow* » pour la basse culture dans son étude sur l'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis⁸⁰.

La critique d'après-guerre d'Adorno et d'Horkheimer portant sur l'industrie culturelle a eu pour effet d'opérer cette division catégorique entre une culture d'élite réservée aux fins connaisseurs et une culture de masse destinée au plus grand nombre. Dans *Kulturindustrie*, la position des deux piliers de l'École de Francfort est nette et tranchée. En ne servant que des intérêts mercantiles, la culture de masse conduirait inévitablement à l'aliénation et au conditionnement des masses à la société de consommation. La fonction première de la culture à diffusion massive ne relèverait que du pur divertissement adressé au grand public heureux de « se laisser aller le temps qu'[il] ne consac[r]e pas au mécanisme de production⁸¹ ». Dans *La culture du pauvre*, Richard Hoggart, intellectuel issu des classes populaires en Angleterre, démystifie ce préjugé selon lequel les masses seraient totalement assujetties et manipulées par l'industrie culturelle et ne pourraient que sombrer dans l'abrutissement général, faute d'un manque d'éducation et de connaissances appropriées de la culture⁸². Les deux positions

p. 82.

⁸⁰ Si dans leur acception actuelle « *highbrow* » et « *lowbrow* » signifient respectivement « intellectuel » et « sans prétentions intellectuelles », les deux termes sont dérivés de la phrénologie du XIX^e siècle qui consistaient à déterminer les types d'intelligence selon la forme du crâne, « *brow* » correspondant au front. Lawrence W. Levine, *Culture d'en haut, culture d'en bas : l'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2010, p. 230-231.

⁸¹Theodor Adorno et Max Horkheimer, *Kulturindustrie : raison et mystification des masses. Production industrielle des biens culturels*, Paris, Éditions Allia, 2012, p. 38.

⁸² Richard Hoggart, *La culture du pauvre*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 2012, 420 p.

représentent bien le débat éternel sur la culture légitime, opposant de façon draconienne le « philistinisme » des classes populaires au « raffinement » d'une élite bourgeoise.

La lecture du texte d'Arsenault nous laisse deviner que la narratrice dispose d'un riche capital culturel ratissant très large. Elle s'avère être lectrice avide de Proust, Woolf, Marie Uguay ou Réjean Ducharme (pour ne mentionner qu'eux), mais elle se trouve tout aussi investie dans les jeux vidéos, dans la bande dessinée, dans la culture numérique et dans la musique populaire. Il faut cependant souligner que la narratrice entretient un rapport aussi ambigu avec la culture du divertissement qu'avec la culture dite « sérieuse ». D'un côté comme de l'autre, son rapport à la culture ne semble aucunement soumis à une quelconque domination symbolique. La juxtaposition indifférenciée des références culturelles propose une déhiérarchisation de la culture au sein de l'espace social et symbolique, une volonté de brouiller « le principe générateur et unificateur⁸³ » de l'habitus, comme l'entend Bourdieu.

La prolifération des références culturelles dans *La vie littéraire* ne peut être toutefois réduite à une esthétisation plastique sans conséquences. La disposition formelle des objets culturels à travers le texte engage, bon gré mal gré, une réflexion sur la distance ironique, qui consiste à savoir s'il est question d'adhésion ou de mise à l'écart. Par moments, la mise à distance semble claire grâce au procédé hyperbolique signalant l'antiphrase :

[...] la littérature c'est beau mais c'est vrai que c'est chiant c'est important mais c'est quand même moins excitant qu'un film québécois à cannes c'est donc bon eh que xavier dolan c'est donc bon eh que les sœurs boulay c'est donc ben bon eh je te dis que le donc bon est donc donc bon est donc tellement bon que le bon sort sort du bain en courant [...] ⁸⁴.

D'autres fois cependant, il semble difficile de s'assurer du type de rapport qu'entretient la narratrice à sa propre consommation culturelle, par exemple lorsqu'elle veut parler « des chevaliers d'amos d'émeraude d'aragon⁸⁵ » en référence aux romans fantastiques québécois ou lorsqu'elle se rassure en se disant qu'elle a « arrêté de [se] prendre pour hermione granger dans

⁸³ Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun » 2012, p. 193.

⁸⁴ Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 19.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 24.

[sa] cuisine et d'essayer de faire des stupéfics sur le chat [...]»⁸⁶ » en référence à la série littéraire *Harry Potter*. L'humour qui enrobe certains phénomènes ou goûts culturels au fil du texte couvre parfois un léger sentiment de honte et de culpabilité. À juste titre, certaines pratiques culturelles empêchent la narratrice de s'adonner au travail « rigoureux » de la littérature. Certains de ses goûts culturels sont néanmoins confirmés sans ambiguïté :

Dirty plotte de julie doucet c'est malade bloody mary de france théoret c'est malade blood ans guts in high school de kathy acker c'est malade s'il faut avoir assez de corne sur les doigts à force de taper pour trouver comment elles arrivent à faire tenir ensemble des centaines de pages de chaos et de violence c'est si beau et voulez-vous me dire qui a mis dans la tête des romanciers qu'il faudrait faire le contraire [...]»⁸⁷.

À travers le déferlement de références culturelles qui surgissent à tout moment dans le texte apparaît le désir de se distinguer par un goût prononcé pour certaines sous-cultures en marge de l'institution littéraire. L'extrait précité indique clairement les intérêts marqués de la narratrice pour la bande dessinée *underground* et les écrits féministes marginaux. En contrepartie, elle se montre amère envers « la littérature légère de cheveux de fuck de fille de littératante »⁸⁸, pour désigner le phénomène du roman *chick lit*. Ses intérêts pour certaines formes de sous-culture signalent son refus d'adhérer à tout système de promotion culturelle. Demeurer en marge, en tant que consommatrice de culture, lui permet d'échapper à un certain formatage de l'appréciation artistique opéré par une quelconque industrie culturelle.

L'insertion d'innombrables clins d'œil à la culture populaire apparaît sans préavis au fil du texte. À la rigueur, leur repérage et leur identification finissent par devenir un exercice ludique de lecture. Outre les titres introductifs qui renvoient directement à des groupes musicaux (*Arcade Fire, Les Jaguars, Malajube, Skrillex*), à des jeux vidéos (*Mario Party, Angry birds, Game Boy, Nintendo 8 bits*), aux mêmes Internet (*Hello this is bathtub, Lolcats, Tits or get the fuck out*), ce sont parfois des paroles de chansons pop qui s'immiscent à travers le flot de paroles de la narratrice : « [...] c'est le final countdown le final countdown [...]»⁸⁹ »

⁸⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 67.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 73.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 14.

(du groupe Europa), « [...] peut-être que demain ça ira mieux mais aujourd'hui ma vie c'est de la marde [...] »⁹⁰ (de Lisa Leblanc) ou encore « [...] tiens une colombe est partie en voyage [...] »⁹¹ (de Céline Dion). À d'autres endroits, ce sont des segments d'une certaine poésie québécoise des années 1970 qui font apparition : « [...] la plotte à ta mère le pipi à ta mère le motte craque poil [...] »⁹² (*Mama Vagina*, Claude Péloquin) ou « [...] nous [ne] savons [pas] que nous ne sommes pas seuls [...] »⁹³ (*Speak White*, Michèle Lalonde).

Étant donné le nombre imposant d'intertextes⁹⁴ dans *La vie littéraire*, il serait encombrant d'en dresser une liste exhaustive. Les exemples qui ont été fournis servent à illustrer de manière panoramique la rythmique langagière du texte, ponctuée par une référentialité à la culture populaire et à la culture savante. Celle-ci dépeint une époque dans son actualité, et ce, sans discréditer une culture populaire accessible à une majorité au profit d'une culture sérieuse à laquelle on accorderait un plus grand prestige et une légitimité plus importante.

Dans un article intitulé « Êtes-vous afterpop? », Antonio Domínguez Leiva, spécialiste de la culture pop, souligne qu'à « l'âge de " l'implosion médiatique " les frontières entre pop et non-pop, haut et bas, se seraient tout simplement dissoutes⁹⁵ ». En supplantant les médias traditionnels, les nouveaux médias numériques auraient favorisé, dans la dernière décennie, l'effacement de l'opposition binaire entre culture pop et culture sérieuse. L'auteur ajoute plus loin que « ce schisme, historiquement déterminé par l'occultation de la culture carnavalesque chère à Bakhtine [...] toucherait maintenant à sa fin⁹⁶ ». Le postulat mérite qu'on s'y attarde.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 32.

⁹¹ *Ibid.*, p. 84.

⁹² *Ibid.*, p. 48.

⁹³ *Ibid.*, p. 42.

⁹⁴ Ici, nous nous en tenons à l'usage restreint de la notion d'*intertextualité* chez Gérard Genette. Celle-ci est empruntée à Julia Kristeva, qui a institué le terme, inspiré directement du dialogisme de Bakhtine. Chez Genette, l'intertexte se présente sous la forme de la *citation* explicite ou de l'*allusion* à un autre texte ou, par extension, à une autre œuvre artistique. Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points : essais », p. 8-9.

⁹⁵ Antonio Domínguez Leiva, *op.cit.*, p. 62.

⁹⁶ *Ibid.*

Signaler la fin de ce schisme m'apparaît discutable dans la mesure où celle-ci suggère une pacification culturelle célébrée à perpétuité dans la joie, et ce, à travers l'ensemble des couches sociales. Cela signifierait que la révolution numérique des dernières années aurait permis, par le truchement d'une démocratisation de la culture, d'éradiquer toute dimension hiérarchique des distinctions culturelles. Suivant cette logique homogénéisante, la carnavalisation atteindrait son paroxysme dans un texte comme *La vie littéraire*.

Nous ne pourrions passer sous silence l'érudition et les connaissances encyclopédiques acquises par la narratrice du texte d'Arsenault. Elles résultent d'une socialisation constante avec le monde littéraire (université, soirée de poésie, salons du livres, lancements). La fusion de la culture pop et de la culture savante dans *La vie littéraire* suscite le rire, mais il faut admettre que l'œuvre convoque a priori les connaissances d'une communauté d'architectes et de savants. À cet égard, André Belleau rappelle que « [...] la carnavalisation est toujours un phénomène de littérature dite "sérieuse" ou bourgeoise⁹⁷ ». Le discours « sérieux » ou savant n'est pas rejeté dans le texte d'Arsenault, mais c'est surtout du snobisme, de l'institution et du langage de salon dont on se moque. De façon un peu cavalière, le discours sur la culture à travers le texte peut se résumer ainsi : le fait d'apprécier une œuvre populaire, aussi divertissante soit-elle, ne discrédite pas l'intérêt que l'on peut avoir pour une œuvre classique « sérieuse ». Le fatras culturel structurant la dynamique textuelle de *La vie littéraire* suscite néanmoins une ironie générale que nous devons observer plus en profondeur.

⁹⁷ André Belleau, *Notre Rabelais*, Montréal, Boréal Express, coll. « Papiers collés », 1990, p. 153.

CHAPITRE II

IRONIE SUR IRONIE

*L'ironie n'est rien d'autre que la question posée au langage par le langage*⁹⁸.

Les considérations bakhtiniennes du chapitre précédent ont servi à nous diriger vers le point nodal de cette étude de *La vie littéraire*. Le présent chapitre se propose d'analyser en profondeur le phénomène ironique qui couvre le texte d'Arsenault. Il s'agira de voir ce qui « *œuvre* dans le texte, soit son rapport au monde social ⁹⁹», en dehors des limites d'une analyse sociologique de la littérature circonscrite dans le champ littéraire québécois. Les différentes modalités ironiques qui conduisent le texte d'Arsenault inscrivent non seulement un rapport problématique entre la locutrice et son destinataire, mais traduisent également une ironie démocratisée, transposée des codes langagiers d'une société donnée à l'écrit. Ce chapitre a pour but d'exposer de quelle manière l'ironie, par sa prépondérance, voire sa saturation dans le texte, parvient à « dire » la condition d'une société par le prisme du milieu littéraire.

La surenchère ironique à travers un texte aussi concentré que celui d'Arsenault questionne la puissance rhétorique de l'ironie et l'interroge en tant que norme discursive. La voix narrative de la jeune aspirante écrivaine porte une ironie qui caractérise une attitude langagière propre à une époque et à une génération. La lecture de *La vie littéraire* fait non seulement apparaître l'ironie comme le signe distinctif d'un groupe social, mais dissimule aussi le système socioculturel qui l'alimente.

⁹⁸ Roland Barthes, *Critique et Vérité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, p. 74.

⁹⁹ Claude Duchet [dir.], *Sociocritique*, Paris, Éditions Nathan, coll. « Nathan-Université », 1979, p. 3.

2.1 L'ironie et la question du discours social

L'ouvrage *Mil huit cent quatre-vingt-neuf : un état du discours social* de Marc Angenot est la première démonstration rigoureuse de sa théorie du discours social, capitale dans le champ de la sociocritique. Ce travail fondateur, qui rend compte d'une analyse en coupe synchronique de l'imprimé au cours de l'année 1889, a engendré d'autres livres du même ordre signés par le sociocriticien¹⁰⁰. Pour résumer la pratique du chercheur, l'analyse du discours social s'effectue selon le principe que tout texte écrit dans une société donnée et dans une époque balisée est révélateur d'une vaste rumeur sociale qui exprimerait le *Zetgeist*, c'est-à-dire l'esprit d'une époque. Chez Angenot, toute production langagière peut se soumettre, sans exclusion symbolique, à l'analyse du discours social :

Dans [le] marché discursif d'une époque, il y a sans doute des objets infiniment divers par leur statut social, leur régime cognitif et leurs thèmes. Il y a les lieux communs de la conversation, les blagues du Café du Commerce, les chansons du café-concert, les espaces exotériques du journalisme et des doxographes de « l'opinion publique », aussi bien que les formes éthérées et prestigieuses, ou même tout à fait ésotériques et inaccessibles au commun, de la recherche esthétique, de la spéculation philosophique, de la formalisation scientifique. Il y a aussi bien les slogans et les doctrines politiques qui s'affrontent en tonitruant que les murmures périphériques de groupuscules et d'esprits dissidents¹⁰¹.

L'idée du discours social repose donc sur une macro-lecture de tout ce qui se dit et s'écrit dans une société donnée. Aucune production textuelle ne se trouve reléguée au rang de la futilité. Bakhtine s'est lui aussi arrêté à la multiplicité des thèmes, des jargons, des opinions et des langages entrant dans une relation dialogisée sur un principe polyphonique, mais le discours social chez Angenot repose sur l'hégémonie, en ce sens que le chercheur « croit pouvoir identifier des récurrences, des manières de connaître et de signifier le connu qui sont le propre de cet état de société et qui transcendent la division des discours¹⁰² ». Si Angenot insiste sur l'importance de parler du discours social au singulier (et non des discours sociaux), c'est que

¹⁰⁰ *Le Cru et le faisandé : sexe, discours social et littérature*, 1986 ; *Le Centenaire de la Révolution*, 1989 ; *Ce que l'on dit des Juifs en 1889 : antisémitisme et discours social*, 1989. Marc Angenot, « Théorie du discours social », *COntEXTES*, 1, 2006, p.1, mis en ligne le 15 septembre 2006, [en ligne] <<http://contextes.revues.org/51.51>>, consulté le 06 novembre 2017.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 4.

¹⁰² *Ibid.*, p. 5.

celui-ci exprime une tendance hégémonique qui émergerait d'une totalité de discours par une prédominance idéologique révélant la doxa d'une époque donnée. Il faut entrevoir l'hégémonie comme fonction monopolisante des discours sociaux dans la mesure où l'analyse sociodiscursive s'intéresse aux lieux communs, aux idées reçues et aux stéréotypes sans toutefois exclure les discours marginaux et dissidents qui viennent également renforcer le « convivium doxique¹⁰³ ».

Un exercice aussi exhaustif que celui d'Angenot, appliquée à une année ciblée dans la dernière décennie, relèverait bien sûr d'un exploit vertigineux compte tenu de l'importante masse de productions discursives issues de la cyberculture, ajoutée à celle de l'imprimé traditionnel et à d'autres domaines culturels vecteurs de discours signifiants (télévision, chanson, humour, cinéma, jeux vidéos, publicité, slogans politiques, etc.). Nous aurons l'occasion de revenir sur la question de cette surcharge culturelle dans le troisième chapitre. Or, l'intérêt de la théorie du discours social dans le cadre analytique de *La vie littéraire* réside dans la récurrence évoquée par Angenot. Nous pourrions simplement le décrire, dans le cas qui nous occupe, comme le retour thématique d'une figure stylistique et rhétorique bien connue : l'ironie. Pour reprendre l'expression de Pierre Popovic, il s'agira de retracer le mouvement du texte d'Arsenault « vers la sémosis sociale » en d'en suivre les allers-retours¹⁰⁴, de manière à savoir comment cette ironie est révélatrice d'une réalité historique.

L'approche du discours social, tel que défini par Marc Angenot, contient son lot de difficultés herméneutiques lorsqu'intervient l'ironie. Puisqu'elle repose sur l'ambivalence discursive, l'ironie, comme tendance hégémonique, reçue comme un double discours, témoigne d'un rapport au langage où l'expression sérieuse de l'individu est entravée par la mise à distance dérisoire des énoncés qu'il porte. Mais il faut voir ce que le bivoicalisme ironique, en apparence frivole, révèle sur une certaine condition du monde social. La contextualisation historique est primordiale lorsqu'on aborde tout texte sous un angle ironique

¹⁰³ *Ibid.*, p.7

¹⁰⁴ Pierre Popovic, *La mélancolie des « Misérables » : essai de sociocritique*, Montréal, Éditions Le Quartanier, coll. « Erres essai », 2013, p. 25.

et la proximité temporelle de la publication de *La vie littéraire* donne l'avantage de pouvoir retracer plus facilement les multiples nuances de l'ironie qui se superposent au fil du texte.

2.2 Satire et continuum ironique

Proposons d'emblée que la compréhension de l'ironie la plus commune et la plus répandue se rapporte à la manière de se moquer de quelque chose ou de quelqu'un en disant le contraire de ce qu'on veut faire entendre. Son acception contemporaine se rapproche surtout du sarcasme dont le caractère acerbe et incisif est porteur d'intentions insultantes. Notons au passage l'étymologie de ce dernier terme qui découle du grec *sarkazein* « dépecer » et de *sarkos* « chair ». Le sarcasme repose sur la structure énonciative de l'antiphrase et cherche toujours une proie à attaquer par la dérision. L'ironie, quant à elle, couvre un spectre beaucoup plus large et varie selon le contexte où elle est employée. À cet égard, comme le souligne Philippe Hamon, l'une des premières difficultés à surmonter lors de l'analyse du phénomène ironique est le « piège terminologique ». En effet, une quantité importante de termes se rassemblent autour du vocable « ironie »¹⁰⁵. Les extraits qui seront tirés de *La vie littéraire* serviront à mettre en lumière certaines nuances notionnelles. Si dans presque toutes les situations où elle apparaît, l'ironie conduit au rire, elle agit par surcroît comme catalyseur dans la reconduction du sens et des idées.

Presque tous les théoriciens de l'ironie antique s'entendent pour voir en Socrate « le véritable maître de l'ironie¹⁰⁶ », un mot dont l'origine grecque « *eirōneia* » signifie « interrogation »¹⁰⁷. Il désigne plus précisément l'action d'interroger en dissimulant son savoir,

¹⁰⁵ Dans son ouvrage portant sur l'ironie littéraire, Hamon en énumère une série : *humour, rire, esprit, bon mot, comique, absurde, grotesque, parodie, humour noir, cynisme, satire, sarcasme, dérision, trait d'esprit, persiflage, blague, farce*, etc. Philippe Hamon, *L'ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Université, Recherches littéraires », 1996, p. 44.

¹⁰⁶ Ernst Behler, *Ironie et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures européennes », 1997, p. 3.

¹⁰⁷ Cécile Guérard, *L'ironie, le sourire de l'esprit*, Paris, Éditions autrement, coll. « Morales n° 25 », 1998, p. 10.

en feignant l'ignorance ou en assumant pleinement que l'on ne sait rien pour alimenter une conversation. Le propre de l'ironie socratique est d'« obliger son interlocuteur à reconnaître son ignorance ¹⁰⁸» en le bombardant de questions jusqu'à l'épuisement ou jusqu'à ce qu'il s'empêtre dans son propre raisonnement. On trouve par ailleurs dans la comédie grecque deux personnages en opposition représentés d'un côté par l'*eirôn*, un personnage modeste qui dissimule sa ruse « en se prétendant inférieur à ce qu'il est réellement¹⁰⁹ » et de l'autre par l'*alazon*, « un vantard, ridicule par l'excès de ses prétentions¹¹⁰ ». Par le moyen de la dissimulation, l'*eirôn* remporte généralement la victoire à l'issue de la pièce théâtrale. Cette dynamique rappelle le rabaissement carnavalesque de Bakhtine. Rappelons au passage l'incidence des dialogues socratiques sur la théorie bakhtinienne du dialogisme et de la polyphonie :

À la base du genre, il y a la conception socratique de la nature dialogique de la vérité et de la pensée humaine qui la cherche. La méthode dialogique pour découvrir la vérité s'oppose au monologisme *officiel* qui prétend *posséder une vérité toute faite*, et à la prétention naïve des hommes qui croient savoir quelque chose¹¹¹.

La méthode socratique repose sur la maïeutique, qui consiste à « accoucher » les idées comme le ferait une sage-femme pour l'enfant à naître. Bakhtine ajoute que Socrate était un grand maître de l'anacrése, c'est-à-dire des « moyens de faire naître, de provoquer le discours de l'interlocuteur, de l'obliger à exprimer son opinion, et de pousser celle-ci jusqu'à ses limites ¹¹²». L'ironie socratique est née de cette dynamique de provocation, de confrontation et d'interrogatoire inquisiteur. Nous en revenons donc au principe dialogique illustré dans le premier chapitre, qui dans le texte à l'étude se résume en deux étapes cruciales, soit la prise en charge du discours d'autrui et son interrogation qui propulse un « dialogue intérieur perpétuel et inachevé¹¹³ ».

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Sophie Duval et Marc Martinez, *La satire (littératures françaises et anglaises)*, Paris, Éditions Armand Collin, 2000, p. 213.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 164.

¹¹² *Ibid.*, p. 165.

¹¹³ *Ibid.*, p. 343.

Un titre comme « La vie littéraire » peut renvoyer à certains ouvrages savants d'histoire littéraire qui s'intéressent à la littérature dans sa dimension institutionnelle et historique. De toute évidence, l'entrée en matière du texte bouleverse par sa forme et son propos ne prétend aucunement à la démonstration rigoureuse d'un état de fait institutionnel et du rôle défini des divers actants dans le champ littéraire québécois. À cet égard, son rapport fictionnel à l'institution littéraire est fortement nourri d'un esprit satirique. En tant que satire critiquant justement tous les pans institutionnels du monde littéraire québécois, *La vie littéraire* use autant de la parodie et du sarcasme que de l'humour noir. On pourrait dire, à la manière de Northrop Frye à propos de la satire, que le texte d'Arsenault constitue une « ironie militante ¹¹⁴ ». Comme variante contigüe de la parole pamphlétaire avec le texte polémique, le texte satirique pour Marc Angenot est « marqué par le rire d'exclusion où il s'agit de *montrer*, en grossissant les traits ¹¹⁵ ». Ici, le principe renvoie directement à celui de la caricature, forme graphique de la satire. Angenot souligne également que le « satirique a des gens derrière lui, le rire a un effet de regroupement, tandis que l'adversaire est tenu à distance ¹¹⁶ ». La satire est en effet une « ironie militante », car la critique souvent agressive qu'elle dirige vers un adversaire, même si elle est dominée par le rire, a une « visée réformatrice ¹¹⁷ ». Lorsqu'elle se moque de l'absurdité, de la superficialité ou des prétentions humaines, elle cherche à améliorer une situation qui paraît inadéquate aux yeux du satiriste. Sur ce point, le monologue de la narratrice fait apparaître la subversion d'un discours dominant porté par l'institution littéraire. S'il cherche à désarçonner toute figure représentant les hauteurs symboliques de cette hiérarchie institutionnelle, c'est qu'il milite, avec une ironie déconcertante, en faveur d'une littérature marginale qui pourrait, à juste titre, supplanter cette dite institution ou encore maintenir une position de résistance vis-à-vis cette dernière. En d'autres termes, nous avons affaire au combat perpétuel entre la mesquinerie d'un David frondeur et l'assurance d'un Goliath imposant.

¹¹⁴ Northrop Frye cité dans Sophie Duval et Marc Martinez, *La satire. Littérature française et anglaise*, Paris, Armand Collin, 2000, p. 182.

¹¹⁵ Marc Angenot, *La parole pamphlétaire : Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, p. 36.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Sophie Duval, *op. cit.*, p. 7.

La vie littéraire pourrait à certains égards se rapprocher du genre pamphlétaire, tant par la critique virulente adressée au milieu littéraire que par les attaques récurrentes envers l'industrialisation du livre. Le texte d'Arsenault s'éloigne cependant du pamphlet dans la mesure où il ne correspond pas à ce « discours affectif et sans distanciation », comme le décrit Angenot¹¹⁸. Moins dans la condamnation franche, la partialité et l'accusation vindicative que dans la critique rieuse où presque tout est tourné en dérision, l'œuvre penche davantage du côté de la satire. En outre, on ne pourrait réduire l'œuvre à un texte purement polémique puisqu'il ne s'appuie pas sur une logique de réfutation agressive d'un discours adverse jugé « inadmissible, incorrect et lacunaire¹¹⁹ ».

Une dimension pamphlétaire apparaît toutefois au gré du texte, il concerne certains passages où des auteurs sont directement attaqués au cœur de leur travail artistique. C'est le cas du fragment intitulé « Phoque Hélène Dorion ». Ici, le mot d'esprit vient simultanément évoquer la poétique de l'auteure, marquée d'un champ lexical de la nature, tout en la dénigrant par le juron « Fuck ». Le rejet de l'œuvre de l'auteure est catégorique : « [...] la poésie québécoise et les phoques sur la banquise voir pointer le soleil souffler les rafales et peindre d'un geste ample ah le bleu qu'on étire jusqu'à l'épuisement on ne va pas rester stické sur hélène dorion jusqu'à notre mort [...]»¹²⁰. Le procédé se répète lorsque la narratrice s'exclame « [...] ostie que j'ai pissé dans la ruelle en pensant à gregory lemay¹²¹ ». La dégradation du romancier québécois mentionné est ici sans équivoque. Pour Angenot, le pamphlet se caractérise par la violence verbale. L'insulte rieuse n'est cependant pas toujours lancée en direction d'une instance de pouvoir du milieu littéraire. Elle cherche à atteindre tous ses acteurs sans discernement. En outre, si la narratrice ridiculise son propre statut, celui de ses pairs qui se situent à son « niveau » d'aspirante écrivaine n'en est pas moins épargné. Selon Angenot, le pamphlétaire

[...] réagit devant un scandale, une imposture, il a le sentiment de tenir une évidence et de ne pouvoir la faire partager, d'être dans le vrai, mais réduit au silence par une erreur dominante, un mensonge essentiel, une criante absurdité; il jette un regard incrédule ou

¹¹⁸ Marc Angenot, *op. cit.*, p. 43.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 45.

¹²⁰ Mathieu Arsenault, *op.cit.*, p. 83.

¹²¹ *Ibid.*, p. 37.

indigné sur un monde carnavalesque – alors que le *satirique* se contente de jeter un regard amusé sur ce carnaval où il a cessé de se reconnaître¹²².

Le discours de la narratrice ne fait pas apparaître une vérité dont il faudrait s'indigner catégoriquement. Bien qu'elle soit réfractaire à toute autorité symbolique et que son monologue traduise un violent dédain envers l'institution, son regard distancié sur le milieu littéraire tient davantage au rire qu'à la réaction autoritaire et explosive. Enfin, la voix fictive de *La vie littéraire* ne pourrait correspondre entièrement à celle du pamphlétaire classique qui est assumée, dans tous les cas, par l'auteur lui-même.

L'ironie, comme trope majeur de la satire selon Alvin B. Kernan¹²³, procède généralement d'un nivellement du haut vers le bas. À juste titre, le rabaissement continu, incluant la propre posture de la narratrice, présente une énonciation trouble pouvant mener à l'ambiguïté interprétative. Les nombreuses traces ironiques qui parcourent l'éclatement syntaxique complexifient le travail interprétatif, à un point tel qu'il devient difficile de départager le sérieux de l'ironisé. À cet effet, la fonction primaire de l'ironie dépend bien sûr de l'intelligence du destinataire sans laquelle la démarche de l'ironiste est vaine. Comme le souligne Vladimir Jankélévitch, l'ironie requiert la forte participation du lecteur et sollicite une herméneutique engageante :

L'ironie fait ensemble honneur et crédit à la sagacité divinatoire de son partenaire; mieux encore! Elle le traite comme le véritable partenaire d'un véritable dialogue; l'ironiste est de plain-pied avec ses pairs, il rend hommage en eux à la dignité de l'esprit, il leur fait l'honneur de les croire capables de comprendre...¹²⁴

Par rapport à sa présence quotidienne dans la communication orale, l'ironie en littérature présente davantage de difficultés interprétatives, notamment par l'absence d'une sonorité qui incorpore toujours le discours oral (inflexions de la voix, timbre, ton, musicalité) et facilite l'intellection de l'interlocuteur lorsque l'ironie entre en jeu dans la communication verbale. Comme le souligne Philippe Hamon, l'écrivain doit compenser par des signaux textuels la perte des outils que l'orateur d'une ancienne rhétorique avait à sa disposition. Il doit « utiliser tous

¹²² Marc Angenot, *op. cit.*, p. 21.

¹²³ Alvin B. Kernan cité dans Sophie Duval, *op.cit.*, p. 187.

¹²⁴ Vladimir Jankelevitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2011[1936], p. 64.

les registres de la langue pour signaler au lecteur inconnu ses intentions¹²⁵ ». L'auteur doit rapidement instaurer un pacte de communication avec son lecteur à l'intérieur duquel l'intention ironique pourra être aisément captée. La forme de *La vie littéraire* en ferait un texte multivalent, comme le suggère Roland Barthes, dans le sens où l'absence de la citation explicite par la mise entre guillemets ou l'italique engendrerait l'incertitude interprétative quant à la dimension ironique d'un texte¹²⁶. Certes, le texte d'Arsenault joue sur l'ambiguïté énonciative. L'interprétation ironique doit donc se rabattre sur une évaluation par ses signaux textuels, entre autres par ses descriptions comme le souligne Hamon¹²⁷. Si l'ironie est une « communication à hauts risques ¹²⁸» pour ce dernier, c'est que la bidiscursivité du *mot* ironique peut conduire aux malentendus : « [...] une intention ironique peut être suivie d'une réception sérieuse, et une intention sérieuse peut être suivie d'une réception ironique¹²⁹ ». Autrement dit, la réception de tout texte au premier degré (« au pied de la lettre ») ou au second degré (avec une distance ironique) dépend d'une entente tacite entre interlocuteurs sans quoi il y a échec de la communication. Pour Jankelevitch, l'ironie est également une manœuvre risquée : « [...] elle ne réussit que de justesse : un millimètre au-delà, — et l'ironiste se trompe lui-même avec ses propres victimes [...] ¹³⁰ ». En d'autres termes, le succès d'une communication ironique dépend de la perception du destinataire. L'ironie repose donc sur un décodage essentiel de la part du lecteur qui valide une intention moqueuse, peu importe la cible et la force de frappe.

La tonalité sarcastique revient de façon cyclique à la lecture de *La vie littéraire*. Comme figure stylistique qui vient signaler cette ironie typée dans le texte, l'hyperbole joue un rôle déterminant. Quelques exemples fournis au premier chapitre en témoignent sans ambiguïté¹³¹. Certains passages servent un sarcasme se faisant plus subtil. C'est le cas lorsque

¹²⁵ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 79-80.

¹²⁶ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1970, p. 51-52.

¹²⁷ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 80.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 36.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 37

¹³⁰ Vladimir Jankelevitch, *op. cit.*, p. 129.

¹³¹ Voir page 14 et 30.

la narratrice étale une réflexion narquoise sur le roman grand public dans le fragment intitulé « Les pommes » :

Il faut se brosser les dents toutes les cinq minutes pour s'enlever l'espèce de dépôt de sucre laissé par tous ces produits culturels agréables il y a des tonnes de livres qui sortent et je ne reconnais jamais ce roman que les gens lisent dans le métro qui raconte cette relation improbable entre une jeune femme et un vieil européen au passé énigmatique dans ce chassé-croisé de personnages inoubliables à lisbonne qui devient un théâtre des passions où le passé resurgit pour un jeune rendu alcoolique par un Québec en mal de grands projets dans un grenier où on retrouve ces lettres que son grand-père faisait parvenir depuis une normandie dévastée par la guerre et révèle les poignants détails d'une grande rupture et de cent petites victoires dans ce page-turner délicieux de storytelling [...] ¹³².

En l'absence des adverbes d'intensité qui indiquent souvent la teneur hyperbolique d'un énoncé, cet extrait suggère une ironie sur le ton d'un sarcasme un peu moins apparent. Car si tous ces produits culturels sont qualifiés d'« agréables » par la jeune narratrice, c'est qu'ils sont associés à une réception grand public, où le lecteur moyen trouve satisfaction et confort dans les romans aux formes les plus éculées. Ils représentent alors une littérature à narration prévisible, formatée et stéréotypée. C'est par le caractère doucereux des descriptions d'intrigues en rafale que l'on décèle, rictus en coin, la moquerie au sujet des romans à grands tirage. La narratrice raille le succès populaire et commercial de ce type d'histoire en amalgamant une série de clichés narratifs. Le passage renvoie au style textuel des quatrièmes de couverture propres à ce genre romanesque. Sous l'angle parodique, on y mélange phrases-clés de résumé et de critique promotionnelle où se côtoient sensationnalisme et racolage mercantile.

D'autres passages du livre présentent le même esprit dérisoire. En s'adressant à ses pairs féminins dans le fragment « Josée Yvon princesse du désert », la narratrice s'élance dans un sarcasme abrasif en s'attaquant à une certaine posture d'écrivaine. D'abord dépeintes comme des étudiantes en littérature exemplaires, elles sont aussitôt ridiculisées pour leur docilité estudiantine et leur fragilité puérile :

Vous étiez les élèves parfaites en jupette des sciences humaines et belles nerds rampantes des bibliothèques et des cafétérias de princesse écorce déchirée vous faisiez croire à la passion des livres jeunesse et des classiques français vous gardiez en vie le fantasme de

¹³² Mathieu Arsenault, *op cit.*, p. 20-21.

coucher avec son prof de français l'oreiller entre les jambes [...] vous auriez voulu être folles à lier mais vous n'avez jamais dépassé le stade de lire dans le métro et de souiller vos yeux de bambi [...] ¹³³.

La posture de ces aspirantes écrivaines contraste dans le même fragment avec la mention d'auteures consacrées ayant connu une fin tragique (Marie Uguay, Huguette Gaulin, Nelly Arcan, Josée Yvon). Chez Jérôme Meizoz, la posture est « la face publique ou le “personnage” de celui qui se donne comme écrivain ¹³⁴ ». Elle concerne en somme la façon dont une personne incarne l'écrivain à travers ses écrits et sa vie publique. Elle est enfin une question de représentation et de positionnement dans le monde, entendu ici au sens mondain, à travers lesquels l'écrivain adopte et tend à maintenir une image de soi, souvent au profit de son œuvre artistique. La narratrice se moque d'une certaine posture de jeunes écrivaines pour qui l'image de soi l'emporte sur l'œuvre. La ridiculisation de l'autre se base sur tout ce qui relève de la surface, soit un rapport esthétique à l'image véhiculant des stéréotypes qui concordent avec une certaine idée d'une posture auctoriale adéquate. La narratrice rejette le même type de cliché dans le fragment « Le bon » lorsqu'elle essaye de taper

[...] les moindres miettes de vie qui sortent un peu de ce misérable personnage étriqué d'étudiante en lettre vieille manière qui porterait un béret tu sais et une jupe moulante noire tu sais la parfaite fille fourrable de lettres un peu hystérique mais singulière genre amélie nothomb mais en plus jeune [...] ¹³⁵.

Philippe Hamon définit le discours ironique comme un discours épideictique complexe, un genre qui repose sur la louange ou le blâme selon la tradition rhétorique classique ¹³⁶. C'est-à-dire louer à l'exagération pour blâmer, ou à l'inverse, blâmer pour signaler implicitement l'éloge. Les deux extraits précédents proposent en effet une alternance entre un mode dépréciatif et un mode laudatif. Le portrait typé d'une certaine image d'une jeune aspirante écrivaine oscille entre l'éloge et la critique négative, où la soi-disant posture respectable de l'écrivaine modèle se voit rabaissée à ses fonctions sexuelles. À cet égard, les jugements de valeur esthétique portés envers une littérature d'un style que la narratrice considère rebattu, usé

¹³³ *Ibid.*, p. 29.

¹³⁴ Jérôme Meizoz, *op. cit.*, p. 6.

¹³⁵ Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 19.

¹³⁶ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 30.

ou banal sont souvent rapportés à une sexualité déficiente, comme en témoigne cet extrait : « [...] c'était frencher fourrer et mettre le gars dehors de bonne heure le lendemain une autre baise aussi poche que la poésie qu'il m'avait fait lire des cheveux longs pis une graine molle en vers libres qui cherchent à toucher l'indicible [...]»¹³⁷ ». Cette sexualité explicite apparaît ailleurs ridiculement excessive: « [...] il y a plus de talent maintenant que jamais auparavant dans toute l'histoire du monde ébloui devant la créativité pure qui jute des artistes en bukkake de beau dans le silence solennel des maisons de la culture¹³⁸ ». L'art, présenté dans un espace consacré à la culture où l'on requiert certaines formalités sociales, est métaphoriquement réduit au fluide séminal qui envahit et se répand. Le caractère transgressif du langage pornographique issu d'une culture *trash* ne se restreint pas à sa simple évocation dans le sens où elle serait gratuitement spectaculaire ou superficielle. Nous pouvons voir l'obscénité, d'abord sur le plan sexuel, comme une réponse à la bienséance institutionnalisée qui aux yeux de la narratrice, ne fait que contribuer à la stagnation et à l'imitation de formes littéraires culturellement acceptables. « Chez nous, c'est la culture qui est obscène¹³⁹ » lançait André Belleau, qui en banalisant l'aspect pornographique de la poésie de Denis Vanier, avançait que la véritable indécence qui remuait la société québécoise et sa littérature se situait sur le plan de la culture. Comme le soulève Michel Biron, l'idée exprimée dans la phrase de Belleau dit « à la fois le désir de culture et le refus de la culture¹⁴⁰ », c'est-à-dire le désir de la culture pour sa dimension solennelle, mais le refus de la culture en tant qu'agent de stratification sociale. L'impudicité dont parle Belleau concerne avant tout l'appareil social entourant la culture, celui qui induit la séparation du monde par classes à travers le snobisme et le rejet symbolique. Le texte d'Arsenault appuie la proposition de Belleau d'une façon claire. L'obscénité pornographique apparaît comme une réponse satirique à une autre obscénité encore plus dérangeante, celle qui relève du langage de salon.

¹³⁷ Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 35.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 77.

¹³⁹ André Belleau, *op. cit.*, p. 160.

¹⁴⁰ Michel Biron, *op. cit.*, p. 74.

2.3 Stéréotypes et clichés

Je sens donc profondément toutes les difficultés de l'exécution de cette demande : joins une paire de bottes, une paire d'escarpins, un chapeau, six paires de gants, à l'envoi du tailleur! C'est demander l'impossible, je le sais. Mais la vie littéraire n'est-elle pas l'impossible mis en coupe réglée?...¹⁴¹

Nous avons vu que le stéréotype et le cliché jouent un rôle capital dans la mécanique ironique de *La vie littéraire*. Les travaux de Ruth Amossy et d'Anne Herschberg Pierrot fournissent d'excellents repères sur le sujet. Les deux termes techniques, qui convergent souvent vers une même définition, sont directement empruntés aux arts graphiques et à l'imprimerie, la stéréotypie et le clichage étant la reproduction en masse à partir d'un modèle fixe au début du XIX^e siècle¹⁴². Le cliché en imprimerie correspond d'abord à une plaque métallique en relief à partir de laquelle on peut tirer une grande quantité d'exemplaires. Le terme sera ultérieurement employé dans le domaine de la photographie pour désigner le négatif selon le même procédé. Le sens actuel qu'on accorde aux termes *stéréotype* et *cliché* dans le domaine des sciences sociales et des études littéraires renvoie à leur définition technique primaire, soit la reproduction typographique et photographique à partir d'un modèle. Tout comme le « poncif », la notion de « cliché » en études littéraires est surtout réservée à la figure de style usée et à la trace du banal sur le plan de l'expression alors qu'on associe surtout le « stéréotype » au « schème collectif figé, l'image ou la représentation commune ¹⁴³ ». Somme toute, les deux termes convergent vers une définition du lieu commun. Comme le souligne Amossy et Herschberg Pierrot, le stéréotype « relève d'un processus de catégorisation et de généralisation¹⁴⁴ ». *La vie littéraire* surligne le stéréotype lorsqu'il s'agit de dépeindre un groupe ou un individu de manière parodique. Les traits sont grossis afin que le lecteur puisse deviner l'intention satirique par des descriptions qui placent des personnages ou la narratrice

¹⁴¹ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 592.

¹⁴² Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Armand Collin, coll. « 128 », 2011, p. 11.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 84.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 27.

elle-même dans une position ridicule et gênante. Ainsi, le portrait de l'écrivain vieillissant du salon du livre, que l'on peut associer à une certaine autorité symbolique, devient un personnage racoleur et pervers : « trente ans de différence me demander si j'écrivais moi aussi me frôler le bras les doigts sur ma taille me humer le cou m'inviter chez lui pour me faire découvrir un film qui s'appelle la grande bouffe et m'initier aux dimanches matin de radio-canada [...]»¹⁴⁵. L'utilisation du stéréotype rend compte du caractère risible de tout schème figé et renverse toute entreprise de posture auctoriale. Le stéréotypage auquel s'adonne la narratrice se retourne contre sa propre image sociale d'écrivaine, qu'elle tend à rejeter par le ridicule, comme en témoigne cet exemple : « Ostie que j'avais vingt ans bohème et coquette comme tous les passionnés d'art et de culture je colligeais mes œuvres complètes dans des moleskine odorants je magasinais une vieille dactylo dans les marchés aux puces [...]»¹⁴⁶. »

Michael Riffaterre indique que le point d'ironie en matière de cliché dans la prose littéraire repose sur le balisage par signaux textuels (italiques ou guillemets) ou par un effet d'accumulation et de répétition. La fonction ironique du cliché dans le texte d'Arsenault s'appuie sur le second procédé, mais le contexte littéraire joue aussi un rôle important, comme le souligne Riffaterre¹⁴⁷. Plusieurs extraits tirés du texte confirment jusqu'à présent cette tendance où la narratrice utilise le lieu commun à répétition pour s'en détacher et tenter de trouver une voix qui lui est propre. Dans le passage suivant, le cliché est une fois de plus investi de sexualité et il est utilisé pour se moquer d'une poésie facile aux tropes banals et à la rime pauvre : « [...] je suis encore en boules devant ma webcam en train de réciter des beaux poèmes qui riment sur comment tu m'as trompée/le cœur tu m'as brisé/les paysages se sont fanés/ mais comme le soleil un jour je reflleurirai [...]»¹⁴⁸. Notons au passage que chez Henri Bergson, le rire est provoqué par la perception d'une « raideur *quelconque* appliquée sur la mobilité de la vie¹⁴⁹ ». L'effet comique est tout simplement produit, selon sa formule connue, par du

¹⁴⁵ Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 26.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹⁴⁷ Michel Riffaterre, *Essai de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 176-177.

¹⁴⁸ Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 61.

¹⁴⁹ Henri Bergson, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Quadrige/ Presses Universitaires de France, coll. « Grand textes », 2007, p. 29.

« *mécanique plaqué sur du vivant*¹⁵⁰ ». Cette raideur qui suscite le rire est aussi observable dans le langage pour Bergson. Elle correspond justement aux formules toutes faites et aux phrases stéréotypées¹⁵¹. L'usage du stéréotype et du cliché instaure une dynamique dérisoire où la narratrice cherche à annihiler toute représentation figée.

La narratrice de *La vie littéraire* dispose d'une « extrême conscience ¹⁵² » semblable à celle à laquelle Jankelevitch se réfère pour parler de l'ironie lorsqu'il écrit qu'elle nous rend « attentifs au réel¹⁵³ ». Cette faculté lui permet de pointer les travers du milieu littéraire, d'en percevoir les raideurs pour les dévoiler sous un aspect risible. Mais si la narratrice ne se place pas nécessairement au-dessus de la mêlée, son regard oblique ou sa prise de distance sur le monde, en l'occurrence littéraire, lui confère une lucidité désarmante. Certes, l'ironie d'Arsenault ne pourrait être réduite à sa simple fonction rhétorique ou stylistique. Son activité intense met également en perspective un certain état du monde social.

2.4 Culture, ironie et lutte symbolique

*Sa chaise est verte. La mienne est bleue. La table est rouge. Ça fait pop, mais on n'a pas fait exprès ; le mot n'existait pas quand on a eu fini de les peindre. C'est des couleurs qu'on aime et puis c'est tout. Si tu veux pas qu'on se choque bonhomme, pop nous pas!*¹⁵⁴

Dans un article, Laurence Côté-Fournier s'intéresse au cas de *La vie littéraire* en faisant de sa narratrice une descendante directe des personnages d'André et Nicole Ferron,

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁵² Vladimir Jankelevitch, *op. cit.*, p. 35.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ Réjean Ducharme, *L'hiver de force*, Paris, Gallimard, 2011 [1973], p. 60.

couple d'antihéros de *L'hiver de force* de Réjean Ducharme¹⁵⁵. Ces deux étudiants en beaux-arts devenus correcteurs d'épreuves passent la majeure partie de leur temps à se moquer des artistes prétentieux et narcissiques qui les entourent. Ils ridiculisent constamment leur entourage pour sa superficialité et sa suffisance en se vautrant dans l'autodépréciation et l'avachissement. À ce sujet, ce n'est pas par pure coïncidence que la narratrice affirme s'être rendue au parc Jeanne-Mance, au cœur de Montréal, lieu de prédilection des deux personnages, « [...] après la nuit blanche passée à lire d'une traite l'hiver de force [...] ¹⁵⁶ ». Si elle semble vouer un culte au roman, c'est que son attitude cynique envers toute forme de mondanité est en effet similaire à celle des deux protagonistes.

Dans le même article, Côté-Fournier soulève un point intéressant lorsqu'elle se réfère au terme « Ti-pop » créé par Pierre Maheu, écrivain et co-fondateur de la revue *Parti pris*. Pierre Nepveu décrit l'esprit ti-pop comme étant « la théâtralisation d'une québécoiserie de bas étage, plus ou moins niaiseuse¹⁵⁷ ». En remontant à la source chez Maheu, Ti-pop prend une dimension plus profonde sur le plan identitaire. La notion, si elle en est une, prend son sens dans l'affranchissement humoristique d'un déterminisme typiquement québécois bien résumé par l'expression connue « né pour un petit pain » :

Qu'est-ce donc que TI-POP? Eh bien, le TI, c'est le Québec, comme dans « Chez ti-Jean Snack Bar », « Ti-Lou Antiques », ou tout simplement comme dans « Allo, ti-cul ». Et le POP, c'est si on veut le Pop Art. Mais il ne s'agit pas spécialement d'art. C'est plutôt d'une culture qu'il s'agit, notre vieille culture, qui se mérite bien le titre de Culture Ti-Pop. Le Ti-Pop, c'est une attitude ; fondamentalement, elle consiste à donner valeur esthétique aux objets de la culture Ti-Pop. Vous y êtes? Un Sacré-Cœur en carton tout sanglant, avec la mention « Pourquoi me blasphémez-vous?, une affiche électorale du temps de Duplessis, le cœur du Frère André dans le formol [...] l'artisanat naïf, voilà autant d'objets à l'attitude Ti-Pop. À la fois nostalgie et sarcasme, ironie et bonheur, retrouvailles et ruptures¹⁵⁸.

Mais le Ti-Pop, selon Maheu, dépasse une condescendance ironique mutuelle qui se base sur une distinction de goût culturel ou sur une prise de distance par rapport au ridicule

¹⁵⁵ Laurence Côté-Fournier, « Le parti pris du niaiseux », *Nouveau Projet*, n°06, 2014, p. 132-136.

¹⁵⁶ Mathieu Arsenault, *op.cit.*, p. 37.

¹⁵⁷ Pierre Nepveu cité dans Laurence Côté-Fournier, *op. cit.*, p. 132.

¹⁵⁸ Pierre Maheu, *Un parti pris révolutionnaire*, Montréal, Éditions Parti pris, 1983, p. 114.

kitsch de l'autre. Le pittoresque expressif de Maheu a le mérite d'être clair, il s'agit de « faire du Canada français traditionnel un objet esthétique, faire de son effouement la structure même de l'œuvre d'art »¹⁵⁹ ou « de transformer en art un univers tout décâlisé¹⁶⁰ ». Le principe du Ti-Pop est le corollaire québécois du Pop Art, mais il va cependant au-delà de la stricte ironisation de la société de consommation. Il surgit d'un cadre québécois en pleine Révolution Tranquille avec tout le rejet clérical qui s'y rattache. Il s'agit de montrer le Québec à travers une démarche paradoxale « qui consiste à assumer un certain passé national, mais à l'assumer comme passé justement, c'est-à-dire à le poser du même coup comme dépassé¹⁶¹ ». Le « Ti » réductif induit tout le rapport humoristique à une vieille culture locale. Bien que l'idée de Maheu soit ancrée à l'époque d'un Québec en pleine quête identitaire où la question nationale était centrale, le Ti-Pop, vu d'un angle actualisé, reste pertinent pour l'analyse culturelle de certaines œuvres québécoises récentes dont, *La vie littéraire* fait partie. L'intérêt d'une telle analyse repose en particulier sur le recyclage ironique d'une culture pop locale, lointaine ou plus récente, avec ou sans nostalgie, où la détermination d'une distance entre le sujet et l'objet culturel est ambiguë.

Partant de ce point de vue, il s'agit de poursuivre la réflexion amorcée dans le premier chapitre en ce qui a trait et au détournement ironique de la culture pop. Dans un court essai intitulé *La paix culturelle*, Roland Barthes souligne que *tout* est culture, « du vêtement au livre, de la nourriture à l'image, et la culture, d'un bout à l'autre des échelles sociales »¹⁶². Il poursuit en soulevant paradoxalement que dans « la paix culturelle », en parlant de la culture française, où tout un chacun occupe une place particulière dans un espace social, s'agit une guerre incessante des langages : « nos langages s'excluent les uns les autres; dans une société divisée (par la classe sociale, l'argent, l'origine scolaire), le langage lui-même divise.¹⁶³ » L'essai en question est annonciateur de ce que Pierre Bourdieu mettra en œuvre dans *La distinction : critique sociale du jugement*. À la suite d'un travail rigoureux d'enquête empirique sur la

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 45.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 115.

¹⁶² Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1984, p. 114.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 115.

consommation culturelle des différentes couches sociales en France, l'ouvrage du sociologue expose une critique théorique selon laquelle les sujets sociaux se jugent, se distinguent et enfin, se classent d'après leurs goûts culturels.

La dissection du corps social opérée par Bourdieu repose sur une analyse des classements effectués entre individus selon l'économie de leur capital symbolique respectif. La démarche rend compte d'un processus selon lequel les membres d'une société donnée se rassemblent ou s'excluent mutuellement à travers des rapports de pouvoirs relatifs aux pratiques et goût culturels. La notion d'*habitus*, centrale chez Bourdieu, est à la fois « *principe générateur* de pratiques objectivement classables et *système de classement (principium divisionis)* de ces pratiques¹⁶⁴ ». Si l'*habitus* est en effet une « structure structurante, qui organise les pratiques et la perception des pratiques¹⁶⁵ », il est aussi une « structure structurée¹⁶⁶ » en ce que « le principe de division en classes logiques qui organise la perception du monde social est lui-même le produit de l'incorporation de la division en classes sociales¹⁶⁷ ». En d'autres termes, l'*habitus* est la disposition d'un individu, fondée sur une culture acquise tout au long de sa socialisation, à percevoir, à apprécier, à juger une pratique culturelle. En « révélant » son *habitus*, l'individu classe autrui pour se classer lui-même. Ce mode de perception de pratiques, s'il renvoie à une certaine vision déterministe, dépend entre autres du capital culturel hérité de la famille et du capital acquis lors de la scolarisation de l'individu. Enfin, en tant que « système de schèmes générateurs de pratiques¹⁶⁸ » l'*habitus* est producteur de styles de vie où « l'identité sociale se définit et s'affirme dans la différence¹⁶⁹ ».

Le travail de Bourdieu fait valoir que la distance joue un rôle catalyseur dans les rapports de domination à travers la perception des goûts culturels. Les mouvements langagiers de la narratrice de *La vie littéraire* rendent compte d'une lutte symbolique à travers laquelle

¹⁶⁴ Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun » 2012, p. 190.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 191.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

l'ironie sert de point de rupture avec certaines pratiques culturelles. L'ironie, parfois dotée d'une violence langagière, est claire lorsqu'il s'agit de remettre en question le pouvoir des institutions, la spectacularisation et l'industrialisation de la culture, la marchandisation de la littérature et le sort qui lui est réservé dans la sphère publique. Là où l'ironie devient incertaine, c'est dans la prise de position par rapport à diverses pratiques ou productions culturelles. À l'instar de ce qui se produit dans l'œuvre littéraire de Marc-Antoine K. Phaneuf¹⁷⁰, qui présente une poésie basée sur les modalités du *name dropping* et de listes de références culturelles hétéroclites empruntant autant à une culture locale et à une culture pop internationale qu'à une culture savante, la référentialité culturelle chez Arsenault est acheminée par une voix narrative qui intervient sur celle-ci. La succession de références culturelles à l'issue d'un même fragment donne en effet une même impression de liste. Leur disposition fusionnelle au fil du texte rend compte d'une lutte symbolique entre différentes pratiques culturelles où la narratrice joue un rôle de distanciatrice. La narratrice s'affiche comme une savante dont la lucidité lui permet d'exercer une certaine autorité sur la valeur artistique d'une œuvre ou d'une pratique culturelle. Autrement dit, sa culture générale hypertrophiée lui confère un pouvoir supérieur de classement, ce qui lui donne de surcroît un pouvoir de déclassement.

La mise en relief de pratiques culturelles qui sont ordinairement éloignées les unes des autres dans l'espace social selon la croyance populaire, crée un effet de surprise par leur fusion inattendue. Étant donné l'érudition de la narratrice, l'incorporation de références reliées à une « basse » culture implique une distanciation esthétique dont il faut rendre compte. Qu'ils soient d'ordre littéraire, musical ou vestimentaire, ses multiples jugements formels lui confèrent une conscience esthétique accrue. Comme le fait valoir Bourdieu, en s'appropriant un des objets du goût populaire, l'esthète

[...] introduit une distance, un écart – mesure de sa distinction distante – par rapport à la perception de « premier degré » en déplaçant l'intérêt du « contenu », personnages, péripéties, etc., vers la forme, vers les effets proprement artistiques qui ne s'apprécient que *relationnellement*, par une comparaison avec d'autres œuvres tout à fait exclusives de l'immersion dans la singularité de l'œuvre immédiatement donnée. Détachement,

¹⁷⁰ *Fashionably Tales, une épopée des plus brillants exploits* (2007), *Téléthon de la Grande Surface (inventaire catégorique)* (2008), *Cavalcade en cyclorama* (2013), publiés aux éditions Le Quartanier.

désintéressement, indifférence, [...] c'est-à-dire refus de s'investir et de se prendre au sérieux¹⁷¹.

À partir de cette proposition, il faut observer de quelle manière la narratrice joue avec les codes de la culture pop pour la mêler à la culture savante et évaluer s'il est véritablement question d'un « refus de toute espèce d'*involvement*, d'adhésion naïve, d'abandon “ vulgaire ” à la séduction facile et à l'entraînement collectif¹⁷² ». D'un fragment à l'autre, la prolifération de clin d'œil à une vaste culture pop entraîne la narratrice dans un jeu ironique. Le caractère délibérément « niaiseux » de certaines références pop par rapport aux « hauteurs symboliques » d'une littérature sérieuse leur attribue un rôle subversif et irrévérencieux. Ainsi, la jeune vedette de la chanson pop internationale, Justin Bieber, vient jouer un rôle déterminant dans la critique de l'institution littéraire québécoise :

Être dans son bain et lire henriette valium en pensant à ces trolls qui avaient demandé aux fans de justin bieber de s'automutiler pour que justin bieber arrête de fumer du pot avec les contrats d'éditions le non-versement des droits d'auteurs [...] tout ce que je voulais c'était le silence pour passer à travers ma pile de zines d'henriette valium en tout ou en partie pour toute la durée du bain les mains de mes doigts de pas professionnelle du livre [...] je me suis coupée partout sur l'avant-bras pour que justin bieber arrête de fumer du pot avec un président de l'union des écrivains partisan de plus de restrictions [...]¹⁷³.

Cet extrait joue sur une prise de distance par rapport aux objets culturels en présence. En tenant compte de l'intérêt de la narratrice pour l'œuvre d'Henriette Valium, bédéiste marginal et *underground* de renommée internationale, la figure de Justin Bieber qui vient s'interposer dans le texte doit être prise dans sa mesure contrastante. La récupération du chanteur vient signaler une distanciation par rapport à ce dernier et au système entretenu par l'institution littéraire auquel il est associé, car la narratrice n'est évidemment pas prête à se « saigner » pour sa cause. La figure de Bieber, qui témoigne d'une esthétique populaire propre à une époque, est fortement ironisée. À l'encontre d'une adhésion « vulgaire » et d'un abandon sincère à l'œuvre du jeune chanteur, sa seule mention dans ce contexte littéraire suscite la moquerie distante. Notons que Justin Bieber est souvent mentionné, dans divers articles signés par des

¹⁷¹ Pierre Bourdieu, *op. cit.* p. 36.

¹⁷² *Ibid.*, p. 37.

¹⁷³ Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 27.

universitaires, à titre d'icône par excellence pour illustrer la consommation culturelle ironique du hipster¹⁷⁴.

La multiplication de références qui touchent à des cultures divergentes donne a priori l'effet d'un collage déstabilisant. Il reste néanmoins révélateur d'une lutte symbolique où l'ironie constitue un moteur de « distinction distante ». Dans le fragment intitulé « *Le schtroumpf des choses vivantes* », la narratrice décode la musique du compositeur classique Béla Bartók qui joue chez son voisin. Elle poursuit son monologue en commentant sa navigation sur Internet : « [...] tiens un site de photos d'animaux debout sur d'autres animaux c'est fucking drôle tiens la liste complète des acteurs ayant porté une moustache tiens une colombe est partie en voyage [...] »¹⁷⁵. La suite du monologue de ce court passage s'inscrit dans la trame de l'autodépréciation et de l'autodénigrement où la narratrice resasse, comme dans la majorité des fragments, l'idée d'un futur sombre où sa voix sera oubliée comme tant d'autres. Toutefois, le pessimisme de la narratrice se trouve amorti par une clause qui jette un regard amusé sur sa situation en utilisant la référence à la célèbre bande dessinée : « [...] tu n'auras été personne et nous aurons été schtroumpfés comme une schtroumpfette schtroumpfée dans un fossé plein de schtroumpfs »¹⁷⁶. Étant donnés ces indices, le premier extrait cité de ce fragment marque une distance pudique entre la narratrice et sa propre consommation culturelle. Il s'agit d'un autodénigrement vis-à-vis sa passivité devant des contenus culturels douteux. Ainsi, l'expression « c'est fucking drôle » résonne comme une antiphrase dans la mesure où les sites web qu'elle visionne, qui sont a priori à saveur humoristique, lui renvoient sa propre insignifiance et son manque de sérieux. La référence à la chanson de Céline Dion « Une colombe » dédiée au pape Jean-Paul II lors de son passage à Montréal en 1984 correspond parfaitement au phénomène Ti-Pop de Pierre Maheu. Dans le sillage de ce type d'ironisation « ti-popiste », nous pouvons également mentionner la référence à la chanson « L'amour a pris son temps »¹⁷⁷, tirée de la finale de *La guerre des Tuques*, interprétée par Nathalie Simard. Cette

¹⁷⁴ Voir Caleb Warren et Gina S. Mohr, « Ironic consumption », *Journal of Consumer Research*, 46, 2, 2019, p. 246-266 et l'article « How to live whitout irony » signé par Christy Wampole dans le journal *The New York Times*, <<https://opinionator.blogs.nytimes.com/2012/11/17/how-to-live-without-irony/>>.

¹⁷⁵ Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 83-84.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 84.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 77.

récupération d'un kitsch populaire, utilisée à des fins humoristiques, implique à la fois nostalgie et rupture, hommage et dérision. Elle constitue une réactualisation riieuse et émotive d'une référence culturelle de mauvais goût, tombée en désuétude.

Lectrice convaincante, geekette érudite, intellectuelle lucide hyper attentive au réel, la narratrice dispose d'un bagage culturel qui lui permet de dialogiser toute forme de culture qui s'offre à elle. L'hybridité référentielle au cœur du texte d'Arsenault met en scène une lutte symbolique incessante. Lorsqu'aucun indice textuel vient totalement valider l'ironie de la narratrice à propos de ses pratiques culturelles personnelles, c'est le lecteur qui se trouve seul avec sa propre interprétation ironique devant les références culturelles qui défilent. De l'oscillation entre ironie et sincérité au cœur du jeu narratif, le lecteur, dubitatif, devient *illico* juge et classeur devant la représentation d'un espace de pratiques culturelles où il mesure à son tour sa propre distance à l'égard de celles-ci. Dans *Irony's Edge*, Linda Hutcheon développe la notion de « communauté discursive » à l'intérieur de laquelle la communication ironique peut être effective. Selon elle, l'ironie dépend d'un contexte socioculturel partagé par les membres d'une communauté restreinte : « [...] it is precisely the mutual contexts that an existing community creates that set the scene for the very use and comprehension of irony¹⁷⁸ ». Elle définit ces communautés discursives comme des configurations complexes de savoirs partagé, de valeurs, de croyances et de stratégies communicatives¹⁷⁹. Partant de ce point de vue, l'ironie dans *La vie littéraire* convoquerait des interprétants concernés ou intéressés par la situation de la littérature québécoise. Dans cette grande communauté lectorale et écrivante, l'ironie qui se dégage du soliloque de la narratrice cherche les interprétants complices de ses doubles discours, de ses flèches directes ou indirectes envers ses victimes, de son regard oblique sur certaines pratiques ou goûts culturels et globalement, de son rire sardonique sur le milieu littéraire.

Au terme d'une enquête menée aux États-Unis en 2018, les professeurs de marketing Caleb Warren et Gina S.Mohr ont fait valoir que la consommation ironique de divers produits (T-shirt de Justin Bieber, produits dérivés de la campagne électorale de Trump, casquette de compagnies agricoles, t-shirt vegan, etc.) avait contribué à rehausser leur image de marque de

¹⁷⁸ Linda Hutcheon, *Irony's edge: The Theory and Politics of Irony*, New York, Routledge, 1994, p. 87.

¹⁷⁹ *Ibid.*

ces produits à relancer leur commercialisation. Ils en sont venus à la conclusion qu'en neutralisant toute critique potentielle, l'ironie pourrait inciter les consommateurs à adopter des produits malgré leur mauvaise réputation: « By insulating consumers from potential criticism, irony might make consumers more willing to adopt products with unconventional or undesirable meanings¹⁸⁰ ». Les auteurs relèvent à titre d'exemple que la consommation ironique dans les années 2000 de la bière Pabst Blue Ribbon par une jeunesse urbaine avait permis au fil du temps de dissimuler sa mauvaise réputation de bière bon marché derrière une étiquette branchée. Sans trop s'éloigner de notre sujet, la démonstration des chercheurs met en évidence l'importance de l'ironie au sein du discours social. Le fait qu'elle devienne un outil de marketing intéressant témoigne de sa forte présence dans le langage courant. Pour clore leurs observations, les auteurs ajoutent que la consommation ironique peut servir d'instrument de changement symbolique et culturel¹⁸¹. En exerçant un pouvoir d'attraction par sa dimension humoristique, l'ironie charme et persuade. De ce fait, par son pouvoir évaluateur et dévaluateur, l'ironie engendre un processus de classement et de déclassement d'objets culturels de toutes sortes.

Dans le cas de *La vie littéraire*, la consommation ironique de vidéos drôles, mais d'une totale vacuité, coince la narratrice dans un système langagier dont elle peine à se défaire. Le prochain passage rend compte d'une posture autoparodique où elle dénigre, sur un ton dévaluatif, son statut d'écrivaine :

[...] il n'y a pas de temps pour se relire seulement pour aller dans les lancements acheter les livres taper un petit poème self-loathing de marde entre une vidéo de singe qui se pisse dessus et une autre d'une célébrité qui se plante sur le tapis rouge tissé des spectres de tous ces hipsters qui font le party dans les librairies [...] il reste juste assez de temps pour la vidéo avec la maman qui se plante en trampoline cool story bro [...]¹⁸².

La narratrice dénigre son poème déjà autodénigrant à la base, tapé en urgence entre le visionnement de courts vidéos insipides tirés du web. Le sarcastique « cool story bro » final, par son ambivalence, vient à la fois critiquer négativement cette situation et en désamorcer le

¹⁸⁰ Caleb Warren et Gina S. Mohr, « Ironic consumption », *Journal of Consumer Research*, 46(2), 2019, p. 264.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Mathieu Arsenault, *op. cit.* p. 53.

sérieux « tragique ». L'expression sert aussi à installer la narratrice dans une communauté discursive. Sa complaisance dans l'autodérision fait en sorte que sa démarche d'écrivaine, aussi risible soit-elle, évacue toute critique potentielle. Son autodestruction parodique l'immunise contre un rire extérieur qui pourrait la rabaisser davantage. En fait, la narratrice se dénonce tout en dénonçant ses pairs par la raillerie, et ce, en levant le voile sur une réalité socialement cachée par pudeur, celle de la consommation et de la production culturelle futile.

La référentialité dans le fragment intitulé « Hello this is bathtub », titre faisant justement référence à un *mème*, mélange contenus humoristiques et ironiques partagés à profusion entre geeks et autres utilisateurs web (Bob Ross, *hi_i_got_you_a_slice_of_pizza* pilotdog, Canard/Castor/Ornithorynque/Keytar). La narratrice y glisse une citation de Rimbaud : « [...] oh le pavillon en viande saignante sur la soie des mers [...] »¹⁸³ pour ensuite évoquer un fait biographique de ce dernier (« [...] il te faudrait quitter la vie de poète partir à l'aventure en afrique trafiquer des armes [...] »¹⁸⁴) en s'adressant à un poète amateur qui lui voue un amour sincère. Submergée par une consommation d'images, divertissantes par leur caractère comique et leur légèreté, la narratrice se résigne au sort réservé à la poésie ou à l'art en général « [...] nous n'avons plus besoin d'artistes les images anonymes font l'affaire [...] »¹⁸⁵. Elle poursuit en rejetant toute dimension lyrique d'une relation amoureuse entrevue :

[...] j'éprouve quelque chose pour toi mais je pense qu'après m'être essuyée dans la salle de bain et t'avoir crissé à la porte je vais finir mon poème sur jesuscopter le chat qui met tout seul son bonnet de lapin et la photo inquiétante d'un enfant avec une poule dans les bras que leurs yeux sont échangés ça fait qu'elle a des yeux d'enfant et lui des yeux de poule qui te regardent intensément¹⁸⁶.

Réduite au bas corporel, cette relation se trouve brusquement avorté par le projet poétique de la narratrice qui porte sur « Jesuscopter » (un *mème* où l'on voit Jésus crucifié transformé en hélicoptère), sur une des innombrables vidéos comiques de chats circulant sur *Youtube* et sur une inversion de visages au moyen d'une application numérique (*Face Swap*), qui suscite le

¹⁸³ Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 86. Le vers en question est tiré du poème « Barbare » des *Illuminations*. Arthur Rimbaud, *Poésies*, Paris, Librairie générale de France, coll. « Le livre de poche » p. 238.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 86-87.

rire et l'étrangeté chez les utilisateurs. La futilité humoristique d'un certain divertissement numérique remplace la gravité lyrique du poème tout comme la corporalité grossière se substitue à l'amour spirituel.

Laurence Côté-Fournier soulève que le rapport à la culture du divertissement chez Arsenault est toujours complexe :

[...] [II] ne se réduit jamais à une pure répulsion ou à une pure adhésion. Arsenault décrit un monde où tout se multiplie, tant les livres et les productions culturelles que les autres sources de distraction. Son style rend compte de notre monde fait d'images et de textes défilant sans fin, dont les résidus s'accrochent à nous. En ce sens, il investit toute la niaiserie, abêtissante ou amusante, qui traverse nos pensées et notre quotidien. Son talent est de savoir donner une forme littéraire à cette insignifiance, là où peu de procédés littéraires existants nous préparaient à raconter des journées passées devant les écrans¹⁸⁷.

La narratrice de *La vie littéraire* demeure toujours consciente de sa passivité et du temps qu'elle perd devant l'avalanche d'images abrutissantes qui surgissent de son écran d'ordinateur. L'ironie chez elle est une arme à double tranchant; elle joue un rôle répulsif autant qu'elle instaure une complaisance rieuse envers cette consommation d'images. Cette confrontation ambivalente la plonge dans une anesthésie où l'insignifiance et le sérieux deviennent interchangeables. Et la question revient continuellement : comment trouver une solennité en tant qu'écrivain lorsque nous sommes noyés dans une mer d'insignifiance? Sur ce point, *La vie littéraire* révèle que l'ironie ne parvient plus à jouer un rôle réformateur. Elle ne fait que réguler un cynisme ambiant.

¹⁸⁷ Laurence Côté-Fournier, *op. cit.*, p. 134.

2.5 Cynisme et humour noir

Olivier Reboul confère le statut de « rhétorique supérieure¹⁸⁸ » à l'ironie dans le sens où elle parvient à faire table rase des idées figées par sa force persuasive. Elle est également un « progrès » pour Jankelevitch, puisqu'en démolissant les certitudes, elle nous force à aller toujours plus loin¹⁸⁹. À la lumière de ce qui a été avancé sur l'ironie jusqu'à présent, il est temps de se pencher sur des modalités discursives qui lui sont complices, soit l'humour noir et le cynisme.

Commençons avec l'humour noir, une expression dont on attribue l'origine à André Breton avec son *Anthologie de l'humour noir*. Comme le soulève Mireille Rosello en s'appuyant sur le texte de Breton, la logique de l'humour noir se distingue de celle de la comédie classique¹⁹⁰ qui repose sur le renversement carnavalesque où les « forts » sont toujours frappés par les « faibles »¹⁹¹. Fondé sur un principe de surenchère, l'humour noir inverse les rôles : les forts y frappent les faibles de façon démesurée. Pour Dominique Bertrand, l'apparition du rire face aux situations horribles ou tragiques résulterait d'une « stratégie défensive qui permet d'apprivoiser une réalité difficilement soutenable¹⁹² ». Le visage amoral de l'humour noir cache en réalité un moralisme puissant dont les mécanismes, qui suscitent le rire, reposent sur l'ironie. L'exposition du tragique ou de l'horreur sous le couvert du risible ne cherche pas à en cautionner les fondements, mais plutôt à les rejeter par un mouvement de distanciation. Le fragment intitulé « Sylvia Plath à vos fourneaux » de *La vie littéraire* est une démonstration d'humour noir pour le moins corrosive :

La vie littéraire ferme à vingt et une heures le jeudi et le vendredi quand les étudiants les journalistes les éditeurs les professeurs les bibliothécaires ramassent leur manteau que les livres servent à caler les tables de cuisine où mes amis s'excitent autour d'un vieux scotch et d'un agneau épicé à l'indienne et se montrent la vidéo de la fille qui se crisse la tête

¹⁸⁸ Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique : théorie et pratique*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 139.

¹⁸⁹ Vladimir Jankelevitch, *op. cit.*, p. 58.

¹⁹⁰ L'auteur se réfère spécifiquement à la comédie de Molière.

¹⁹¹ Mireille Rosello, *L'humour noir selon André Breton*, Paris, Librairie José Corti, 1987, p. 32.

¹⁹² Dominique Bertrand, *L'horrible et le risible*, Paris, CORHUM, coll. « Humoresque », n° 14, p. 8.

dans le four à trois cent cinquante degrés pendant une heure et demie évachée et inutile dans cette cuisine il n'y a qu'avec un livre de recettes qu'on devient vraiment femme et qu'on arrête de se couper les doigts en juliennes et de mettre ses mains à cuire au feu fou cette grande main qui me pèse et me flatte la tête quand je m'aperçois à la librairie que la section plaisirs de la table a avalé la section poésie et les gens qui vivaient dedans pour faire place à la magie et aux mystères objectifs de l'huile d'olive concrète et du bok choy automatique¹⁹³.

Ce fragment transcrit dans son intégralité expose une critique virulente du surnombre de publications de livres de cuisine venant étouffer les véritables publications littéraires¹⁹⁴. La référence à Sylvia Plath tient compte de son suicide dans des circonstances tragiques. L'écrivaine s'est effectivement donné la mort en s'asphyxiant au monoxyde de carbone après s'être placé la tête à l'intérieur de sa cuisinière au gaz à l'âge de trente ans. Certes, l'agencement du triste destin de l'auteure avec la facture légère des livres de cuisine suscite un « rire jaune » plutôt qu'un rire franc. En parallèle du drame d'une littéraire adulée et respectée, la futilité d'une « littérature » gastronomique devenue trop imposante se trouve ridiculisée. D'un ton plus léger, dans un autre passage, la narratrice récidive en se moquant de la promotion éhontée des livres de cuisine dans des émissions radiophoniques de littérature manquant de crédibilité : « [...] dans une émission de radio dont le titre faisait un jeu de mots avec lire un romancier de la rentrée parlait de sa recette de mijoté de porc préférée¹⁹⁵».

Par ailleurs, l'humour noir qui ressort du texte d'Arsenault saisit par son effet de surprise. À certains endroits, la démesure de l'horreur et de la violence d'une situation dénoncée tient du grotesque. L'horrible devient caricatural, voire cartoonnesque et joue sur la moralité du lecteur qui, riant de l'outrance, en vient à questionner l'aspect amoral de la situation

¹⁹³ Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 25

¹⁹⁴ L'extrait fait écho à un texte signé par Mathieu Arsenault dans la rubrique « Libre opinion » du journal *Le Devoir*, daté du 29 novembre 2013. Sur un ton cynique, l'auteur réagit au fait que le Salon du livre ait attribué le Prix du grand public à l'entrepreneur Ricardo pour la publication de son livre de cuisine dans une catégorie nommée « Essai et vie pratique ». Arsenault y dénonce le manque de soutien financier de la part du gouvernement pour les revues littéraires comme *Spirale* et *Liberté* au profit des grands éditeurs commerciaux qui génèrent, entre autres, la publication de livres de cuisine. L'auteur s'insurge, en somme, contre la réduction progressive de l'espace accordé à la littérature dans le domaine publique, faute de subventions appropriées.

Mathieu Arsenault, « Ricardo, ou la recette de l'essayiste », (2013, 29 novembre), *Le Devoir*, [en ligne] <<https://www.ledevoir.com/opinion/libre-opinion/393909/ricardo-ou-la-recette-de-l-essayiste>>, consulté le 20 décembre 2018.

¹⁹⁵ Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 33.

jugée inadéquate par la narratrice. En guise d'exemple, le prochain extrait ridiculise l'avidité superficielle de la critique culturelle et littéraire, en lui accolant une énumération grotesque de maladie mentales et en comparant son intérêt pour la culture au plaisir sadique du démembrement d'un enfant :

[...] vous les livres vous trouvez ça tellement important que vous en lisez tout le temps vous êtes des boulimiques de livre vous êtes des maniaques fous de tout ce qui vous fait vibrer d'insatiables fouineurs anorexiques bipolaires borderline automutilateurs de culture c'est pas mêlant si la culture était un enfant de dix ans vous la démembreriez et vous vous feriez plaisir avec [...]¹⁹⁶.

Dans un autre fragment, la narratrice instaure une ambiance douce et romantique avec son copain en Gaspésie pour ensuite s'imaginer lui casser les bras après qu'il a dénigré la poésie comme forme artistique associée au pédantisme. L'humour noir de la narratrice cherche aussi à renverser un humour facile, de bas étage, âgiste, sexiste et discriminatoire :

[...] le soleil qui fait resplendir ton visage tu es jeune et beau et prends-moi par la taille près du rivage en gaspésie raconte-moi encore une fois comment la poésie tu trouves ça naïeux et pédant et pompeux et [...] peut-être que je briserai tes avant-bras pendant le spectacle d'humour cheap au bar du village tu gémiras de douleur au milieu des touristes détendus et pour couvrir tes cris je rirai moi aussi de la joke de comment ça pisse une vieille de quatre-vingts ans [...]¹⁹⁷.

Nous pourrions sans doute parler d'un humour *trash* qui ponctue la trame narrative de *La vie littéraire* à l'instar de l'humour noir et qui, étant surtout lié la mort, comme le suggère Nelly Feuerhahn « repose sur le scandale de sa transgression ¹⁹⁸ ». Mais la véritable transgression, en ce qui a trait au texte d'Arsenault, reste la réponse, par une violence figurée aux limites du risible, à une violence symbolique entretenue par les rapports de domination au sein de l'espace culturel. La violence exacerbée par le monologue de la narratrice n'est jamais gratuite et ne cherche pas uniquement à provoquer. Exposées de façon ridiculement excessive jusqu'à déclencher le rire, l'horreur et la violence servent d'outils rhétoriques pour rallier le lecteur derrière les positions toujours mouvantes de la narratrice. Lorsque cette dernière affirme s'être

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 38.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 56.

¹⁹⁸ Nelly Feuerhahn, « Sociabilité risible de l'horreur », dans Dominique Bertrand, *op. cit.*, p. 66.

rendue dans une maison de la culture pour y « écouter des poètes du titanic chuchoter pour nous mettre à l’abri des fusillades de pédosodomie d’auschwitz de vomis vibrovaginal anal ¹⁹⁹», la violation de tabous sociaux traduit la perception de ces poètes en « naufrage » à l’égard d’une poésie non conforme aux règles implicites de l’institution littéraire. En somme, la forme d’humour noir, cinglante et abrasive, qui se déploie dans le texte coïncide avec une attitude cynique qui porte l’œuvre en entier.

D’entrée de jeu, l’analyse du cynisme dans *La vie littéraire* nécessite quelques précisions. Le texte est assurément porteur d’un cynisme qui caractérise l’esprit d’une époque dans un contexte québécois, mais il faut apporter certaines nuances au sens moderne qu’on lui accorde. Si l’on veut distinguer l’ironie du cynisme et dégager les liens qui les unissent, il importe de retourner aux sources de l’Antiquité. Pour Louis Ucciani, l’ironie et le cynisme « sont deux attitudes philosophiques fondatrices, elles décrivent, chacune, un mode d’être du sage²⁰⁰ ». Claire Margat définit l’ironie et le cynisme comme « deux modalités du regard ayant pour fonction de dévoiler²⁰¹ ». L’ironiste est subtil et discret lorsqu’il démasque les fausses apparences de vérité, mais le cynique, quant à lui, « expose une certitude avec véhémence, il exhibe une vérité d’ordinaire masquée, cachée. Il arrache brutalement le masque²⁰². » Le modèle par excellence de l’ironiste antique reste de toute évidence Socrate et nous retenons généralement Diogène de Sinope pour le plus célèbre représentant de l’école cynique. Rattaché à la figure du « chien » par son étymologie grecque (*kunos*), le cynique « diogénien » reprend les caractéristiques essentielles et fondamentales de cette école philosophique : « l’esprit d’indépendance, la contestation des opinions reçues, de l’ordre social et des puissances établies ²⁰³ ». Pour Jankelevitch, le cynisme « est souvent un moralisme déçu et une extrême ironie²⁰⁴ ». Selon lui, le sarcasme, la dérision et l’invective qui servent d’outils discursifs au cynisme en font une philosophie de la surenchère : « l’ironie, après Socrate, se tend jusqu’au blasphème et

¹⁹⁹ Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 76.

²⁰⁰ Louis Ucciani, *De l’ironie socratique à la dérision cynique*, Paris, Éditions Les belles Lettres, coll. « Annales littéraires de l’Université de Besançon », p. 235.

²⁰¹ Claire Margat dans Cécile Guérard *op. cit.*, p. 61.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ Ludivine Fustin, « Cynisme, parrêsia et scène littéraire », *Poétique*, 183(1), 2018, p. 24.

²⁰⁴ Vladimir Jankelevitch, *op. cit.*, p. 15.

jusqu'aux pires exagérations du radicalisme moral²⁰⁵ ». On retrouve également, chez Claire Margat, cette proposition de surenchère où l'ironie atteindrait son paroxysme dans le cynisme :

Le bon ton ou le bon goût privilégient nettement l'ironie et bannissent toujours le cynisme. La fonction sociale de l'ironie élève, elle permet de s'intégrer à une « aristocratie » des gens d'esprit, alors que le cynisme choisit l'abaissement, la transgression et la provocation. Le cynisme a mauvais genre, il renverse les valeurs établies d'une manière intensément vulgaire. Dans l'histoire de la philosophie, si l'ironie et le cynisme se sont fréquentés, c'est toujours pour ne pas s'entendre. Leur ressemblance est trompeuse. Mais la surenchère cynique de l'ironie apparaît comme une impasse²⁰⁶.

Dans son acception commune, le cynisme contemporain « serait l'acceptation sans scrupules éthiques du monde comme il va²⁰⁷ ». La narratrice de *La vie littéraire* ferait-elle partie de ces cyniques « héritiers de Diogène de Sinope, moralistes subversifs et pourfendeurs de leur temps²⁰⁸ » ou de ceux qui observent le monde, désillusionnés et se complaisent dans un désespoir propre au pessimisme? D'une part, le cynisme de la narratrice à l'égard des institutions marque le lecteur par son caractère subversif et son engagement sincère envers la littérature. Le texte culmine vers un cynisme qui cherche paradoxalement à désamorcer une ironie dans laquelle la narratrice s'embourbe. Aussi percutant qu'incisif, son cynisme rate rarement sa cible et les sujets qu'elle vilipende avec ardeur témoignent de son aversion pour un monde qu'elle voudrait voir changer. D'autre part, la narratrice entretient un cynisme qui s'essouffle à jouer un rôle réformateur puisque ses critiques administrées envers les institutions se retournent contre sa propre condition d'écrivaine. Une telle perspective rend sa démarche créatrice vaine et la jeune femme se trouve aux prises avec une vision du monde empreinte d'un désespoir écrasant, conjointe du pessimisme et du nihilisme.

C'est dans cet esprit que se déploie le monologue de la narratrice, soutenu par une grammaire qui compile les adverbes de négation et les formules annihilantes. Mais à travers cette mise en scène d'un pessimisme hyperbolique, parfois aux limites du ridicule pathétique, point un désir de se servir de celui-ci pour arriver à un état nouveau où la narratrice parviendrait

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 16.

²⁰⁶ Claire Margat dans Cécile Guérard, *op. cit.*, p. 66.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 64.

²⁰⁸ Ludivine Fustin, *op. cit.* p. 26.

à s'épanouir artistiquement. Le fragment intitulé « Micropachycéphalosaure » rend compte d'une réduction à néant de tous les moyens possibles d'écrire pour faire naître une nouvelle forme littéraire encore inconnue :

[...] on sait jamais quoi dire quand il n'y a jamais rien eu à dire on parle pour combler le vide pour combler le plein comblant qui comble le combler on l'art pour l'art on plante pour plante dans ce jardin de nos têtes râclées jusqu'à la dernière miette des phrases toutes faites non ce ne sera pas un roman non ce ne sera pas une grande fresque historique non plus un article journalistique non plus un texte d'opinion non plus une entrée de blog non plus une lettre non plus rien ce sera n'importe quoi ça va être drôle ça va être triste ça va être grandiose et ça va être laid et ordurier mais oh que non ce sera plus jamais communiquer je n'aurai jamais d'enfants je ne vivrai peut-être jamais de ma vie par ce que j'ai décidé de consacrer ma vie à une chose qui n'existe plus [...] ²⁰⁹.

Comme nous l'avons vu, le cynisme qui ressort du monologue de la narratrice fait apparaître son dégoût viscéral des institutions et son mépris des mondanités. Traduit dans un langage parfois agressif, son cynisme use paradoxalement de différentes modalités ironiques pour contrecarrer une ironie socialement généralisée dont elle veut s'extraire. Elle se montre par exemple amère envers ces agents de liaison culturelle qui font « des blagues racistes-mais-ironiquement-bien-sûr-toujours avec les poètes innus ²¹⁰ ». Elle critique également sa génération pour sa superficialité en s'attaquant à la figure du hipster, « archétype du mode de vie ironique » selon Christy Wampole ²¹¹ :

[...] la grande poésie ce ne sera pas pour cette vie nous sommes jeunes nous sommes cool nous sommes beaux nous portons des lunettes de hipsters avec des chemises carreautes et une petite jupe foncée qui nous fait un beau petit cul nous nous teignons les cheveux nous nous les attachons nous allumons une cigarette mais nous demeurons incapables de donner une quelconque cohérence à ce qu'on voit et ce qu'on vit et ce qu'on lit [...] ²¹².

Ailleurs, elle renvoie à un prétendant l'image de sa moustache, ostentation physique de son ironie : « [...] t'as longtemps cru à l'amour inconditionnel mais maintenant t'as une moustache

²⁰⁹ Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 43.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

²¹¹ Christy Wampole, « How to live without irony » (2012, 17 novembre), *The New York Times*, [en ligne] <<https://opinionator.blogs.nytimes.com/2012/11/17/how-to-live-without-irony/>>, consulté le 27 décembre 2018.

²¹² Mathieu Arsenault, *op.cit.*, p. 51.

second degré [...]»²¹³ ». Dans un autre passage, la narratrice ironise sur la perspective d'écrire un roman qui pourrait se démarquer par le simple fait d'y incorporer un personnage féminin qui porterait « une camisole jaune et des jeans taille basse style exactement à mi-chemin entre h&m et urban outfitters chic et affamée [...]»²¹⁴ ». Notons qu'*H&M* et *Urban Outfitters* sont des boutiques urbaines répandues en Occident et réputées pour leur spécialisation en mode hipster.

Le monologue de la narratrice lève le voile sur la facticité d'un monde qui la plonge dans une inertie désespérante. Mais si son discours met en lumière un cynisme contemporain, caractérisé par la résignation et le pessimisme comme le soulève Normand Baillargeon²¹⁵, il dévoile du même coup un cynisme plutôt « diogénien », où les institutions et l'ordre établi sont contestés et renversés par une ironie militante. Sa méfiance à l'égard des institutions, qui se traduit dans la dérision la plus totale, la confine dans une position de plus en plus marginale. Son ironie exacerbée l'amène à saper toute entreprise littéraire personnelle à travers l'autoparodisation continuelle, mais elle creuse à la fois un espace toujours plus vide à combler.

2.6 Ironie et sincérité

Dans *Ironie et Vérité*, le philosophe Belhaj Kacem soulève que l'ironie est devenue « le trait anthropologique et “ psychologique ” dominant du nihilisme démocratique occidental²¹⁶ ». *La vie littéraire* présente une condition du monde social où la narratrice est engagée dans un borbier ironique qui témoigne d'un contexte sociohistorique donné. Son discours garde les traces de cette ironie démocratisée qui repose, selon Kacem, sur la « distanciation obligatoire, la réduction surmoïque de ce qu'on est, le sarcasme comme forme a priori d'être au monde, le

²¹³ *Ibid.*, p. 81.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 21.

²¹⁵ Normand Baillargeon, « Êtes-vous un cynique? De quel type, alors? » (2014, 2 avril), [en ligne] <<https://voir.ca/chroniques/prise-de-tete/2014/04/02/etes-vous-un-cynique-de-quel-type-alors/>>, consulté le 4 janvier 2019.

²¹⁶ Belhaj Kacem, *Ironie et vérité, L'esprit du nihilisme*, tome I, Caen, Éditions Nous, coll. « Antiphilosophique », 2009, p. 7.

ricanement et la nausée de la dépréciation infuse de tout [...]»²¹⁷ ». Dans un texte d'opinions intitulé « How to live whitout irony » livré au *New York Times* en 2012, Christy Wampole²¹⁸ dresse le portrait d'une génération pour laquelle l'ironie est devenue un mode de vie généralisé : « For many Americans born in the 1980s and 1990s — members of Generation Y, or Millennials — particularly middle-class Caucasians, irony is the primary mode with which daily life is dealt²¹⁹. » Wampole omet cependant d'inclure la majorité des pays occidentaux qui présente une situation similaire. Selon elle, le hipster, qui représente l'archétype par excellence de la vie ironique au quotidien, est le symptôme social d'une ironie généralisée. Il est celui qui s'approprie consciemment et volontairement des éléments d'une mode dépassée ou des référents culturels jugés douteux par la majorité dans un esprit ironique. Pour Wampole, il est une « citation ambulante²²⁰ » qui cumule les objets kitsch, les références pop et les blagues sarcastiques. Au cœur de cet article, qui a généré à l'époque une grande quantité de réactions négatives sur le web, Wampole se réfère à la *New Sincerity* proposée par l'auteur David Foster Wallace, qui s'est penché sur l'hégémonie de l'ironie comme vision du monde au cœur du discours social américain dans son essai visionnaire *E Unibus Pluram : Television and U.S Fiction* écrit en 1990²²¹. Pour Wampole, le « postmodern dandy²²² » que représente le hipster est la quintessence d'une ironie à laquelle Wallace voulait s'attaquer vingt ans plus tôt.

L'essai en question expose un point de vue critique de l'ironie postmoderne qui se serait socialement démocratisée par le biais de l'industrie télévisuelle aux États-Unis. La télévision américaine des années 1980 et 1990 a en effet regorgé d'émissions influentes ayant un contenu à deuxième degré ironique : *Saturday night live*, *Late night with David Letterman*, *The Simpsons*, *Beavis and Butthead*, *South Park*, etc. Devant cette réalité, l'écrivain, selon

²¹⁷ *Ibid.*, p. 28.

²¹⁸ Christy Wampole est assistante-professeure au département de littérature française de l'Université de Princeton aux États-Unis.

²¹⁹ Christy Wampole, *op.cit.*

²²⁰ « Walking citation » dans le texte.

²²¹ David Foster Wallace, *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again: Essays and Arguments*, New York, Little Brown and Company, 1997, 353 p.

²²² MJ Reeves cité dans Ico Maly et Piia Varis, « The 21st-century hipster: On micro-populations in times of superdiversity », *European Journal of Cultural Studies*, 2016, 19(6), 2016, p. 642.

Wallace, serait aux prises avec la difficulté de critiquer un monde où l'ironie serait omniprésente. Wallace suggère qu'en s'appropriant les codes de la postmodernité qui reposent sur l'ironie (métafiction, autoréférentialité, autoparodie, distance), la télévision américaine, en tant que médium populaire, aurait eu pour effet de répandre l'ironie comme vision du monde, comme *ethos* social normatif. En tant que « dominant mode of hip expression²²³ », l'ironie ne parviendrait plus à jouer un rôle transgressif : « The reason why our pervasive cultural irony is at once so powerful and so unsatisfying is that a ironist *is impossible to pin down*²²⁴ ». Par la faculté de l'ironie à faire table rase des idées et à détruire par une mise à distance dérisoire, l'ironiste devient intouchable, imparodiable. Wallace pose cette question : « What do you do when postmodern rebellion becomes a pop-cultural institution?²²⁵ » En d'autres termes, Wallace se demande de quelle façon l'ironie hégémonique infiltrée dans le discours social par l'entremise de la culture télévisuelle au point de devenir le discours normatif de la publicité peut être renversée. L'auteur en vient à la conclusion que devant l'impossibilité de se rebeller à l'égard d'une « rébellion » perpétuelle usant de l'ironie postmoderne, le véritable écrivain rebelle serait celui qui se démarquerait de cette ironie généralisée :

The next literary « rebels » in this country might well emerge as some weird bunch of *anti-rebels*, born oglers who dare somehow to back away from ironic watching, who have the childish gall actually to endorse and instantiate single-entendre principles. Who treat of plain old untrendy human troubles and emotions in U.S life with reverence and conviction. Who eschew self-consciousness and hip fatigue. These anti-rebels would be outdated, of course, before they even started. Dead on the page. Too sincere. Clearly repressed. Backward, quaint, naïve, anachronistic. Maybe that'll be the point. Maybe that's why they'll be the next real rebels. Real rebels, as far as I can see, risk disapproval. [...] The new rebels might be artists willing to risk the yawn, the rolled eyes, the cool smile, the nudged ribs, the parody of gifted ironist, the "Oh how banal". To risk accusations of sentimentality, melodrama²²⁶.

Cet extrait présente les caractéristiques essentielles d'une *New Sincerity*, un courant qui romprait avec le détachement et le scepticisme de la postmodernité dans les arts en promouvant un retour à la sincérité. Pour Simon Brousseau, chez Wallace, « [...] la notion d'ironie

²²³ David Foster Wallace, *op.cit.*, p. 67.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*, p. 68.

²²⁶ *Ibid.*, p. 81.

postmoderne dépasse largement la conception stylistique de l'ironie, conçue comme trope, et s'appuie au contraire sur une réflexion philosophique concernée par le rapport au monde du sujet²²⁷ ». Tout comme chez Wampole et Kacem, le masque ironique pour Wallace est synonyme de désengagement et de déresponsabilisation sociale.

Bien que le discours de la narratrice de *La vie littéraire* s'inscrive dans un contexte québécois, la question de cette « nouvelle sincérité » proposée par Wallace reste somme toute intéressante. La jeune femme milléniale du texte d'Arsenault évolue dans un milieu où l'ironie comme norme discursive l'emporte sur l'appréhension sérieuse du monde. La narratrice use du détachement ironique par rapport à sa pratique littéraire autant qu'elle cherche à le surmonter pour parvenir à une voix sincère qui pourrait asseoir une vision du monde qui témoignerait de sentiments francs à l'égard de grands thèmes humains comme l'amour et la mort. Il se trame à travers cette ironie continuelle une volonté d'atteindre un certain état solennel du discours, en l'occurrence poétique.

La vision du monde de l'autoproclamée « pauvre geek sale²²⁸ » rase toute conception figée d'un idéal de posture auctoriale. Le rejet dérisoire du stéréotype et du cliché littéraire qui fait partie intégrante de son discours tend à revenir constamment contre elle-même. La revendication implicite d'un discours féministe sérieux se dégage néanmoins de ces « bouts de vie plates chiffonnées sur un coin de table en comic sans²²⁹ ». Nous aurons l'occasion d'y revenir au troisième chapitre. Bien que le texte mette en lumière une ironie d'époque, à la mode, celle du détachement et de la désinvolture branchée d'une jeunesse hipster, il met en perspective une voix féministe qui cherche à s'extraire de la multitude de voix qui la surplombent. *La vie littéraire* présente bien cette quête de sincérité, mais l'ironie ne serait-elle pas le meilleur moyen de véhiculer un discours sérieux à travers les non-dits, sans communication directe? Une structure de voix multiples qui se superposent dans la distance

²²⁷ Simon Brousseau, « Croire aux pouvoirs de la littérature : David Wallace et la question de l'influence littéraire », Thèse de doctorat, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2014, p. 101.

²²⁸ Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 53.

²²⁹ *Ibid.*, p. 41.

ironique ne serait-elle pas justement le moyen le plus efficace de faire progresser un discours sur les sujets les plus sérieux de la vie?

CHAPITRE III

L'ÉMERGENCE DE LA VOIX

Ce troisième chapitre a pour objet l'énonciation trouble de la narratrice de *La vie littéraire*. Un problème se trouve au cœur du texte, celui de la pénible et difficile émergence d'une voix littéraire au cœur d'une époque où la surcharge culturelle et la conscience d'un passé esthétique chargé font obstacle au processus d'écriture tout en minant l'espoir de laisser une trace pérenne. Le texte d'Arsenault donne l'impression d'une tirade postmoderne en ressassant l'idée de la fin d'un progrès, un thème privilégié de la modernité. Il dégage notamment plusieurs critères généralement retenus pour postmodernes (mise en abîme de l'écriture, fragmentation, intertextualité foisonnante, hétérogénéité). Mais l'intérêt de revenir à la notion controversée de la postmodernité réside surtout dans sa relation inhérente au problème du dépassement, qui s'exprime chez la narratrice par une litanie de la fin de la littérature. Le regard lucide qu'elle jette sur la pratique littéraire s'active au prisme d'une ironie qui, en tant que code essentiel du postmoderne, structure son rapport au langage et au monde.

De surcroît, cette appréhension de la littérature comme mode d'expression témoigne d'une ère de bouleversement culturel, liée notamment à une expansion du nombre de productions littéraires locales et internationales. Si, a priori, la perspective semble encourageante pour la vitalité de la littérature comme forme artistique, elle devient aussi une entrave pour celui ou celle qui s'adonne à la création littéraire et qui désire faire reconnaître sa voix sans qu'elle se noie parmi tant d'autres qui lui font compétition. La voix littéraire doit non seulement se frayer un chemin en tentant de se démarquer au travers du surnombre de publications traditionnelles, mais doit également rivaliser avec les médias de masse en plus de subir (ou d'absorber) les stimuli produits par la culture numérique.

La dernière partie de ce chapitre se consacrera à feu Vickie Gendreau, amie personnelle de Mathieu Arsenault pour qui il fut mentor littéraire. La voix de la narratrice de *La vie littéraire* fait écho à celle de cette jeune écrivaine décédée prématurément à l'âge de 24 ans.

Dans une certaine mesure, quelques aspects de l'œuvre font résonner la voix de Gendreau comme une continuité.

3.1 « La vie postmoderne »

D'une certaine façon, jouer la désinvolture contre l'esprit de système – une manière postmoderne, en somme, de se comporter avec le mot « postmoderne »²³⁰.

L'usage du terme « postmoderne » depuis la fin des années 1970 a généré son lot de débats et de contradictions parmi bon nombre de philosophes, de sociologues et de critiques d'art en Occident. L'utilisation parfois abusive du mot dans les milieux universitaires est en partie liée à un effet de mode et à un engouement précipité par une certaine curiosité générale. Une étude globale des textes portant sur la question montre toute l'étendue des positions théoriques divergentes. Selon Jean-François Chassay, « [l']enthousiasme que provoque dans le milieu de la critique littéraire (notamment aux États-Unis), le terme de postmodernisme, le véritable esprit de célébration qu'il déclenche, renvoie de manière suspecte à une euphorie souvent à mille lieues d'une réflexion théorique solide²³¹ ». Certes, la flexibilité du mot donne plutôt lieu à un flou théorique qu'à un ancrage notionnel fixe. Janet. M. Paterson relève par ailleurs le caractère mobile, instable, élastique, approximatif et « passe-partout » du terme dans *Moments postmodernes dans le roman québécois*, mais fait valoir qu'il ouvre de nouveaux horizons d'approches analytiques : « [p]olysémique, le concept de postmoderne, dont on peut facilement déceler les failles et les pièges, s'avère un outil de travail extrêmement fécond, sans doute parce qu'il relève à la fois des champs esthétiques et philosophique²³² ». Si, en outre, les

²³⁰ Guy Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985, p. 18.

²³¹ Jean-François Chassay, *Robert Coover : L'écriture contre les mythes*, Paris, Éditions Belin, coll. « Voix américaines », 1996, p. 14.

²³² Janet. M. Paterson, « Le Postmodernisme québécois. Tendances actuelles », *Études littéraires*, 27(1), 1994, p. 84.

termes postmodernité et postmodernisme génèrent autant d'interrogations²³³, c'est qu'en signalant un *après* (post), donc la fin d'une ère, ils attisent une très vaste réflexion qui convoque autant l'histoire de l'art que les sciences sociales.

L'objectif ici n'est pas de fournir un répertoire détaillé d'œuvres littéraires qui ont été qualifiées de postmodernes à l'intérieur d'une période historique précise²³⁴. Rappelons qu'il ne s'agit ni d'un mouvement ni d'une école. Les problèmes de périodisation et de catégorisation du postmoderne ont fait couler beaucoup d'encre depuis les années 1980, le tout dans une relative confusion. Inutile d'en rajouter dans le cadre restreint de ce chapitre. Il s'agit plutôt d'entrevoir le texte de *La vie littéraire* en fonction de ce que l'on tient généralement pour « postmoderne » dans le domaine littéraire. Nous nous en tiendrons donc à certaines caractéristiques communes qui ont été relevées par plusieurs critiques d'Amérique du Nord et d'Europe afin de proposer une réflexion sur le texte d'Arsenault sans pour autant lui accoler l'étiquette définitive d'œuvre postmoderne. Il ne s'agit pas non plus, comme le soulève Marc Chénétier, de se contenter de vérifier que le texte est « *en conformité* avec la vulgate théorique²³⁵ », mais de poursuivre la ligne directrice de ce mémoire en regard de l'ironie comme code dominant du roman postmoderne. Cette dernière est plus qu'un simple critère d'ordre stylistique qui rangerait catégoriquement une œuvre sous la bannière du postmodernisme. Bien davantage, elle structure le langage global d'une telle œuvre.

²³³ Linda Hutcheon indique que le terme *postmodernisme* est d'abord entendu dans sa relation inhérente au modernisme en art tandis que celui de *postmodernité* désigne une période ou une condition philosophique et sociale. *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1989, p. 23.

²³⁴ Paterson dresse d'ailleurs une liste d'écrivains qu'elle rassemble sous la bannière postmoderne en se basant sur certaines de leurs œuvres. Cette liste non-exhaustive est représentée entre autres par Beckett, Robbe-Grillet, Butor et Sarraute pour la France, Borges et Marquez pour l'Amérique du Sud, Aquin, Bessette, Brossard, Ducharme et Villemare pour le Québec et Barth, Pynchon, Barthelme et Coover pour les États-Unis. *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, p. 18. Pour Marc Gontard, le Nouveau Roman français n'est pas postmoderne. Il s'inscrit en rupture avec le roman traditionnel et « son effort d'émancipation marque un progrès [...] dans la perspective universaliste de l'émancipation de l'homme ». *Écrire la crise : L'esthétique postmoderne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », p. 85-86. Si plusieurs analyses convergent vers les mêmes idées, les perspectives tendent à varier selon chaque critique qui traite du postmoderne à travers le roman.

²³⁵ Marc Chénétier, « Est-il nécessaire d'«expliquer le postmodern(ism)e aux enfants» ? », *Études littéraires*, 27(1), 1994, p. 24.

3.1.1 Autour d'une notion

À défaut de dresser une généalogie exhaustive du terme « postmoderne »²³⁶, nous pouvons considérer les travaux d'Ihab Hassan aux États-Unis dans les 1970 comme la première cristallisation théorique du postmodernisme en littérature. La publication de *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* en 1971 inscrit la notion du postmoderne dans une nouvelle conception de certaines œuvres littéraires européennes et américaines du XX^e siècle. Si les œuvres retenues par Hassan, comme il l'affirme, résultent d'un choix purement subjectif et que d'autres auraient pu être étudiées dans le même sens²³⁷, il soutient que la littérature postmoderne relève du « silence » et repose sur deux plans : l'écho négatif du langage (autodestructif, nihiliste) et l'immobilité positive (autotranscendante, absolue)²³⁸. Mais c'est en mettant l'accent sur l'ironie comme trait récurrent du texte postmoderne que le travail de Hassan trouve une résonance dans la théorie postmoderniste ultérieure. Selon lui, l'œuvre de Marcel Duchamp, qui représente le parfait exemple de la « renonciation artistique » par le truchement de l'ironie, caractérise l'esprit ubiquitaire du postmodernisme :

It is perhaps our entire aesthetic vocabulary that Duchamp derides. His ready-mades counterfeit reality; his self-inventories fake art history; his cryptic masks, jokes, and disguises impersonate human character. [...] A supreme intelligence of anti-art, he dedicates to the artistic avant-garde. A total skeptic, Cartesian without a method, he emanates a sacramental irony toward creation [...]²³⁹.

L'approche analytique d'Hassan de la littérature américaine et européenne donne déjà suite à une perspective « post-postmoderne ». C'est dans l'espoir d'un futur dépassement de l'immobilité fixée par le postmoderne qu'il conclut en ces termes : « I can only hope that after self-parody, self-subversion, and self-transcendence, after the pride and revulsion of anti-art

²³⁶ Perry Anderson retrace rigoureusement l'historique des mutations du terme dans *Les origines de la postmodernité*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2010, 185 p.

²³⁷ Hassan remonte même jusqu'à l'œuvre de Sade pour illustrer son approche du postmoderne.

²³⁸ Ihab Hassan, *The dismemberment of Orpheus: Toward a postmodern literature*, Madison, University of Wisconsin Press, 1982 [1971] p. 248.

²³⁹ *Ibid*, p. 256.

will have gone their way, art may move toward a redeemed imagination, commensurate with the full mystery of human consciousness²⁴⁰. » Hassan se sert du terme avec une certaine distance sans jamais sceller son sens en vue d'une théorie solidement structurée. Il jette néanmoins les bases d'une certaine conception du postmoderne à travers la littérature et l'évolution de l'art en Occident dans la première moitié du XX^e siècle, un art qui se questionne de plus en plus et se retourne contre lui-même sous l'impulsion ironique du langage.

Toujours aux États-Unis, la seconde importante manifestation d'une théorisation esthétique du postmoderne provient du domaine de l'architecture. En 1977, Charles Jencks impose le mot dans *Le langage de l'architecture post-moderne* pour incarner une rupture avec le fonctionnalisme froid et rigide de l'architecture moderne. Stipulant que l'architecture moderne souffrait d'élitisme, Jencks suggère que le langage du post-modernisme ne doit pas rejeter celui-ci, mais le dépasser en l'orientant « dans une pluralité de directions : celle du vernaculaire, de la tradition, ou de l'argot commercial de la rue²⁴¹ ». Ainsi, l'architecture post-moderne suggère un double code s'adressant autant à l'élite qu'au peuple. Pour illustrer le fondement du postmodernisme, Jencks s'inspire de l'ouvrage *Complexité et contradiction en architecture* de Roberto Venturi (1966), qui présentait déjà une série d'options en opposition aux catégories visuelles du modernisme : « complexité et contradiction contre simplification, ambiguïté et tension contre rigidité, ambivalence contre exclusivité, pluridimensionnalité contre unidimensionnalité, hybridité contre pureté, et vitalité brouillonne [...] contre unité monolithique²⁴² ». L'architecture postmoderne privilégie l'éclectisme ou plutôt, comme le souligne Marc Gontard, l'effet d'hétérogénéité qui s'obtient généralement « par un contraste entre l'emploi d'un matériau contemporain comme le béton, l'aluminium, le néon, et des formes qui font allusions à l'histoire, d'une manière souvent ironique et distanciée²⁴³ ». À travers cette récupération des formes du passé, l'ironie vient jouer un rôle capital dans l'esthétique postmoderne. Pour Jencks, « [l']une des qualités de la parodie, outre son humour,

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 258.

²⁴¹ Charles Jencks, *Le langage de l'architecture post-moderne*, London, Academy Editions – Denoël, 1979 [1977], p. 8.

²⁴² *Ibid.*, p. 87.

²⁴³ Marc Gontard, *Écrire la crise : L'esthétique postmoderne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », p. 70.

est sa grande maîtrise du cliché et de la convention, deux aspects de la communication qui sont essentiels pour le post-modernisme²⁴⁴ ». *Le langage de l'architecture postmoderne* reste un ouvrage clé pour la réflexion ultérieure sur la notion dans le champ artistique. En misant sur des codes esthétiques précis comme l'hybridité, l'hétérogénéité, l'ambiguïté et l'ironie, le post-modernisme de Jencks met en place de nombreux éléments qui contribueront à forger une idée de l'œuvre postmoderne à travers les arts.

Suivant la progressive théorisation du mot sur le continent américain, la publication en 1979 de *La condition postmoderne* du philosophe français Jean-François Lyotard est un moment charnière dans l'élaboration de la notion, particulièrement dans les milieux universitaires francophones. L'ouvrage est le résultat d'une demande auprès du Conseil des universités du gouvernement du Québec. Son objectif, qui était de fournir un rapport sur le savoir dans les sociétés les plus développées²⁴⁵, a fortement favorisé la migration du concept en Amérique du Nord et en Europe, comme l'indique Janet M. Paterson²⁴⁶. L'essence du « postmoderne » pour Lyotard se résume dans sa formule devenue une référence majeure, soit « l'incrédulité à l'égard des métarécits²⁴⁷ ». La « fin des grands récits » signalée par Lyotard signifie un changement de paradigme narratif dans le rapport social au savoir : « [l]a fonction narrative perd ses foncteurs, le grand héros, les grands périls, les grands périple et le grand but. Elle se disperse en nuages d'éléments langagiers narratifs, mais aussi dénotatifs, prescriptifs, descriptifs, etc. [...]»²⁴⁸. Les « grands récits », pour Lyotard, sont ceux qui ont marqué la modernité : « [...] émancipation progressive de la raison et de la liberté, émancipation progressive ou catastrophique du travail, enrichissement de l'humanité tout entière par les progrès de la technoscience capitaliste [...]»²⁴⁹. Ils représentent en somme le projet d'émancipation universelle porté par les Lumières, fondé sur le progrès de l'esprit

²⁴⁴ Charles Jencks, *op. cit.*, p. 94.

²⁴⁵ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de minuit, 1979, p. 9.

²⁴⁶ Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 2.

²⁴⁷ Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 7.

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Débats », 1988, p. 35.

humain sur le plan moral, scientifique, rationnel et artistique. Jürgen Habermas postule que ce projet de modernité reste inachevé en voyant la postmodernité comme une forme de néo-conservatisme mettant un terme au progrès²⁵⁰, alors que Lyotard soutient qu'il a été liquidé et détruit par les dérives totalitaires du XX^e siècle, Auschwitz étant pour lui le symbole ultime du point de rupture ouvrant la postmodernité²⁵¹. Comme le souligne Perry Anderson, *La condition postmoderne* était le premier ouvrage à aborder la postmodernité comme changement général de la situation humaine en Occident²⁵².

La pensée du postmoderne chez Lyotard suggère la délégitimation d'une autorité narrative homogène, représentée par les grands récits, se transformant en une légitimation d'un savoir hétérogène à travers la fragmentation, la dispersion et la multiplicité des jeux langagiers des petits récits. Partant de cette prémisse, Janet M. Paterson considère qu'une « pratique littéraire est "postmoderne" lorsqu'elle remet en question aux niveaux de la forme et du contenu, les notions d'unité, d'homogénéité et d'harmonie²⁵³ ». « [L]'incrédulité à l'égard des métarécits » demeure la pierre angulaire de l'approche postmoderne de Paterson à travers le roman québécois. Le point de vue lyotardien en ce qui a trait à la notion dans le champ artistique se complique. En clarifiant sa position pour répondre à la question du postmoderne dans les arts et la littérature en particulier, Lyotard ajoute davantage de confusion à cette notion instable : « Une œuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne. Le postmodernisme ainsi entendu n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état naissant, et cet état est constant ²⁵⁴. » Vue sous cet angle, l'œuvre moderne qui s'inscrit dans la nouveauté esthétique est celle qui se serait libérée des contraintes d'un ancien modernisme par un processus de transgression qui relèverait du postmodernisme. En ces termes, ce dernier doit être uniquement entendu dans sa fonction transitoire.

²⁵⁰ Jürgen Habermas, « La modernité : un projet inachevé », *Critique*, octobre 1981, n° 413, p. 950-967.

²⁵¹ Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 36.

²⁵² Perry Anderson, *op. cit.*, p. 41.

²⁵³ Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 2.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 28.

En se basant sur « la mort des grands récits » signalée par Lyotard, le travail de Paterson sur la postmodernité dans le roman québécois se penche sur trois grands critères : l'autoreprésentation, l'intertextualité et les jeux de langage dans une perspective de subversion des discours totalisants. L'intertextualité, souligne Paterson, demeure un trait postmoderne sur lequel les critiques et les théoriciens s'entendent. Sans en être une caractéristique privilégiée, puisque la notion concerne tout discours littéraire et qu'elle se trouve à l'avant-plan de la dynamique textuelle d'œuvres tant anciennes (Rabelais) que modernes (Joyce), l'intertextualité, pour Paterson, « atteint un moment fort, voire culminant, à l'intérieur de la poétique postmoderne²⁵⁵ ». Ainsi, l'abondance et la visibilité d'intertextes (citations, allusions, références, clins d'œil) font la marque du roman postmoderne. Nous ne pourrions ramener le texte postmoderne au simple « critère » d'intertextualité, mais par la référentialité débordante et le collage frénétique de fragments discursifs empruntés qu'il propose, le texte de *La vie littéraire* représente l'exemple typique de ce que Paterson propose.

L'autoreprésentation de l'écriture et la mise en abîme du processus créatif de l'écrivain demeurent également un facteur déterminant dans la poétique postmoderne pour Paterson. Suivant le principe de la métafiction, où l'autoreprésentation est au cœur de la diégèse, *La vie littéraire* propose une fiction sur les difficultés d'écrire une fiction, voire l'impossibilité d'en proposer une originale qui pourrait s'inscrire dans la nouveauté. Le monologue désorganisé de la narratrice s'articule autour de l'échec d'une traduction du réel par le truchement de la fiction. En exhibant le fonctionnement d'un processus créatif dysfonctionnel d'une jeune écrivaine pour en faire son sujet central, le texte d'Arsenault reste la démonstration probante d'une autoreprésentation et d'une autoréflexivité littéraire. Pour André Belleau, « [l]e personnage-écrivain, quels que soient son ou ses rôles sur le plan des événements, met en cause le récit comme discours littéraire : par lui, la littérature parle d'elle-même, le discours s'autoréfère²⁵⁶ ». Le discours de la narratrice, concentré sur la littérature, révèle des mécanismes de création littéraire où les idées échouent dès leurs premiers balbutiements pour s'entraîner dans un flux

²⁵⁵ Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 71.

²⁵⁶ André Belleau, *Le romancier fictif : essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Visées critiques », 1999, p. 23.

de paroles qui met « en cause la notion même de la représentation²⁵⁷ ». L'échec de la représentation sert l'engrenage même du monologue, comme en témoigne cet extrait :

Ce serait une fille passionnée et attachante qui ne poserait pas de questions elle se laisserait porter par les événements elle passerait des journées dans un café et finirait pas se dire que faire des j'aime sur facebook est plus facile que commenter est plus facile que regarder est plus facile qu'écouter est plus facile que lire est plus facile qu'écrire est pas du tout facile mais je tape quand même même si je n'ai rien à dire je tape ma vie je tape vite en ostie [...] ²⁵⁸.

La narratrice se projette comme personnage autofictif dans un texte où sa propre représentation est sabotée. L'extrait traduit l'immobilité créatrice de la narratrice devant son ordinateur. La passivité et l'autodénigrement viennent amortir la possibilité du récit. Le texte de *La vie littéraire* propose dans son ensemble un rejet formel du roman au sein duquel une personnage-narratrice échoue dans tous ses projets fictionnels. Cette mise en abyme du problème de la représentation couvre l'entièreté du texte.

Le dernier critère sur lequel Paterson base son analyse de la postmodernité littéraire repose sur la subversion des codes, c'est-à-dire des règles ou des conventions établies selon un modèle narratif unitaire et homogène. Jouant avec l'autoreprésentation du littéraire, le texte d'Arsenault est en tension avec tout discours totalisant, d'où une fragmentation du discours qui refuse la clarté synthétique et la vérité monologique. En somme, en s'inspirant de la pensée lyotardienne, l'analyse du postmoderne chez Paterson se base globalement sur la remise en question des grands récits légitimants qui peuvent se traduire par les grands discours politiques, philosophiques, patriarcaux, etc.

Comme nous l'avons vu jusqu'à présent, l'ironie occupe une place privilégiée dans l'art postmoderne et la littérature demeure un bassin fécond des jeux de langage qui en découlent. Gerald Graff écrit dans *Literature against itself* :

Romantic and modernist writing expressed a faith in the constitutive power of the imagination, a confidence in the ability of literature to impose order, value, and meaning on the chaos and fragmentation of industrial society. This faith seemed to have lapsed after

²⁵⁷ Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 38.

²⁵⁸ Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 15.

World War II. Literature increasingly adopted an ironic view of its traditional pretensions to truth, high seriousness, and the profundity of “meaning”²⁵⁹.

Le refus de prendre l’art au sérieux en ce qu’il peut être porteur de changement sur le plan social et historique caractérise chez Graff l’essence d’une littérature postmoderne. Selon lui, cette littérature ne rompt pas avec une tradition moderniste, elle en est plutôt le prolongement, dans la mesure où elle pousse le scepticisme et l’antiréalisme jusqu’à leurs limites²⁶⁰. La propension à l’autoparodie et à l’auto-réflexivité au sein de la littérature postmoderne n’est pas seulement pour Graff une suite logique d’expérimentations formelles et narratives issues du modernisme littéraire du début du XX^e siècle. Elle est une crise évolutive de la représentation du réel à travers la littérature, à laquelle s’ajoute l’épuisement des avant-gardes, une tradition de la nouveauté qui s’essouffle, où l’ironie et le refus du sérieux deviennent les seuls moyens d’exprimer une vision du monde. Le même point de vue est partagé quelques années plus tard par Charles Newman dans *The Post-Modern Aura : The Act of Fiction in an Age of Inflation*. Selon ce dernier, le postmodernisme ne correspond pas à un courant qui doit être perçu comme innovant. Il n’est qu’une résurrection des attitudes avant-gardistes du début du XX^e siècle²⁶¹. C’est par la métaphore économique de l’inflation que Newman apporte une réflexion pertinente sur le postmodernisme. L’inflation, étant directement reliée à l’expansion des populations, des idées et de la richesse, induit une « incohérence culturelle destructive²⁶² » tout en signalant le gonflement même de la théorisation postmoderne aux États-Unis. L’explosion de l’offre culturelle à travers une pluralité de médiums artistiques (littérature, cinéma, télévision, *comics*, etc.) provoque, pour Newman, une nivellation symbolique où tout finit par s’équivaloir. Cette idée d’expansion croissante est largement reprise par Fredric Jameson dans *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. La spatialisation de la culture chez ce dernier ne

²⁵⁹ Gerald Graff, *Literature against itself : Literary ideas in modern society*, Chicago, Elephant Paperbacks, Ivan R. Dee, Publisher, 1995 [1979], p. 33.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 62.

²⁶¹ Charles Newman, *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*, Evanston, Northwestern University Press, 1985, p. 6.

²⁶² *Ibid.*

suit que la logique du capital, « une logique dispersive et atomisante » en accord avec les lois du marché.

Or, l'ironie reste, chez Newman, une caractéristique prédominante des romans américains écrits approximativement entre 1965 et 1985 qu'il inscrit dans le courant postmoderne :

Melancholy is permitted, as long as it too leavened with irony. Irony is to the contemporary intellectual what self-absolution is to the modern politician. [...] Irony is no longer a dynamic principle, but the inert substance of the matter. One becomes ironic about irony—infinite reduction becomes the engine of narrative momentum²⁶³.

Il y a effectivement saturation ironique dans le roman postmoderne selon Newman. Elle est le résultat culminant d'une ironisation successive des courants littéraires à travers les époques, un processus historique de supplantation esthétique. Lorsque toutes les esthétiques ont été entièrement ironisées, affirme Newman, il ne reste plus à l'artiste qu'à saper ses propres prétentions à l'autorité²⁶⁴. Autrement dit, l'autoparodie, le sabotage narratif et l'autodénigrement propres au roman postmoderne sont les effets d'une impossible transgression. Le dépassement improbable d'une autorité symbolique par l'ironie se redirige donc par ricochet contre la propre force créatrice de l'artiste.

3.1.2 Féminisme et postmodernisme

Paterson soutient que les écrivaines féministes « jouent un rôle capital dans le postmodernisme québécois²⁶⁵ » en employant des stratégies subversives qui revendiquent l'écriture de « petits récits ». L'ironie occupe une place importante dans la conception du postmoderne chez Linda Hutcheon, qui insiste sur la représentation parodique des formes artistiques du passé au moyen de l'intertextualité. Hutcheon relève le fait qu'en termes

²⁶³ *Ibid.*, p. 54.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 89.

²⁶⁵ Janet Paterson, *op. cit.*, p. 83.

politiques, la représentation ironique, qui repose sur l'ambivalence, légitimise autant qu'elle subvertit ce qu'elle parodie²⁶⁶. La stratégie postmoderne qui, selon elle, permet l'instauration d'un double discours tout en favorisant l'ouverture dialogique, est utilisée par les artistes féministes qui contextualisent ironiquement les représentations culturelles des femmes de manière à les déconstruire²⁶⁷. Cet usage stratégique des représentations patriarcales du féminin par des moyens ironiques se faufile tout le long du monologue de *La vie littéraire*²⁶⁸. Cependant, le féminisme qui s'en dégage penche davantage du côté de la transparence cynique que de l'oscillation ambivalente entre la légitimation et la subversion du point de vue masculin hétérosexuel. L'hypersexualisation et l'oppression des femmes qui apparaissent dans plusieurs fragments excèdent la voix de la narratrice, mais l'incorporation de ces représentations patriarcales ne stagnent pas au niveau d'une ambivalence ironique. Dans le fragment intitulé « Le féminisme », l'amplification d'un discours oppressant du « père » étouffe la voix féminine :

Je regarde par la fenêtre et je vois le ciel vide complètement vide qui me crie tout de même que je suis une ostie de cruche et dès qu'on baisse la garde on retrouve toujours malgré nous la mémoire ancestrale de la grosse vache laide conne qui pue de mille générations de femmes écrasées alors comment voulez-vous que je me tienne debout dans la poésie de mes pères ou dans le roman de gare où arrivent tous ces trains qui écrasent les filles de western attachées aux rails rançon cactus cowboy [...] ²⁶⁹.

Conformément au principe de surenchère propre à l'humour noir vu au chapitre précédent, la narratrice s'approprie un discours misogyne et dégradant en l'hyberbolisant. En intégrant son monologue, la voix tonitruante tombant du « ciel vide » comme celle d'un père symbolique tout-puissant permet un jeu de focalisation où le fort frappe démesurément le plus fragile. Le jeu narratif ne repose pas sur l'ambiguïté ironique, mais indique des positions féministes définies. La fin de ce fragment fait mention de la misogynie présente dans les jeux vidéo en réseau : « [...] des fans de jeux vidéo envoyaient des menaces de mort et de viol à

²⁶⁶ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 101.

²⁶⁷ *Ibid.*, p.102. Hutcheon renvoie à la notion de « déconstruction » tirée des travaux de Jacques Derrida, qu'on associe généralement à la philosophie postmoderne et au poststructuralisme. Le terme de déconstruction dans les études féministes et les études de genre renvoie principalement aux constructions sociales du genre établies dans un système patriarcal.

²⁶⁸ Voir extraits de la page 25.

²⁶⁹ Mathieu Arsenault, *op. cit.* p. 62.

catherine_mavrickickass qui les avait tués et retués et dès qu'ils réapparaissent sous le ciel vide du jeu de guerre dans lequel je passais mes journées²⁷⁰ ». Littérature, jeux vidéo et féminisme fusionnent dans un jeu de langage où l'adversaire à abattre est un ennemi masculin en ligne dans l'espace virtuel d'un jeu de tir à la première personne. Le fragment suivant, « La légende de la soirée de gaming », qui clôt la deuxième partie de *La vie littéraire*, fait de la narratrice l'archétype de la geekette incarnant la célèbre Chun-Li de la série de jeux de combats *Street fighter*. S'il est question d'une certaine misandrie ironique propre à un féminisme 2.0 (« [...] t'es tout ému [...] je t'humilie par surprise et te brise les yeux avec un spinning bird kick de chun-li qui finit jamais j'arrache les larmes de tes joues je m'y baigne seule et salée [...] »²⁷¹), la combinaison de coups frénétiques que livre la combattante virtuelle devient, au même moment, une métaphore de l'*empowerment* féministe. L'extrait suivant vient troubler l'ordre d'un certain pouvoir patriarcal traditionnel du fragment précédent pour le déplacer vers une instance féminine :

[...] tu n'as que vingt ans tu t'accroches à tes racines mais la famille d'antan c'est le diable la chasse-galerie a pogné dans la fan ti-jean est juste level 54 et je préfère retranscrire pour mille générations à venir cette saga où je te plante encore et encore et encore à street fighter 2 violente et belle parce qu'une telle chose n'est arrivée auparavant²⁷².

Il subsiste donc dans *La vie littéraire* un parti pris féministe que l'ironie n'immobilise pas au niveau d'une ambiguïté *tongue-on-cheek*. Lorsque le langage pornographique s'invite dans le monologue, ce même procédé d'humour caustique est observé. Le désir hétérosexuel de l'homme y est renversé par une surenchère pornographique. Parodiant les rubriques de magazines féminins du même nom, le fragment « Courrier du cœur » donne le rôle de conseillère amoureuse à la narratrice. Le lexique pornographique vient y parasiter la naïveté amoureuse tout en se moquant du côté fleur bleue qui enrobe parfois ce type d'échange épistolaire :

Chère fille sentimentale de bouquets de fleurs en robe blanche avec des chevaliers les bras pleins de petits chats habillés en pages qui t'apportent des chocolats de prince charmant

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 63.

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² *Ibid.*, p. 64.

avec un beau beau pénis et des cheveux parfaits en toute circonstance et oh my god son présperme tu tremperais tes toasts dedans tu n'arrives pas à te masturber en même temps que tu cliques sur la prochaine pic de dick [...] t'as les fantasmes de tout le monde et tu n'as pour cette raison aucune histoire à raconter [...] il n'y aura pas faire un enfant il n'y aura pas cuisiner des cupcakes pas de tendrement lovés nus [...]²⁷³.

La structure de la lettre se divise en trois parties : introduction caricaturale d'une romance légère, souillage verbal par l'infiltration pornographique, annihilation de tout espoir amoureux. En dépit d'y voir un double discours qui laisserait planer l'incertitude, on peut observer dans ce monologue une dénonciation de nature axiologique. La narratrice démonte le « conte de fée » amoureux de sa correspondante en la vulnérabilisant à l'excès. La mise en évidence d'une sexualité phallogénique dans la lettre vient détruire toute viabilité du couple hétérosexuel. Dans « Tits or get the fuck out », l'enchaînement frénétique d'énoncés pornographiques tirés du web s'empare du monologue de la narratrice jusqu'à ce qu'elle intervienne : « [...] mais c'est tellement banal qu'on peut même plus en faire un poème trash agace se fait venir dans la face en braillant awèye send des pix de tes tits ou décâlisse [...]²⁷⁴ ». Par la prise en charge d'un discours masculin hypersexualisant, la narratrice évoque l'impossible poétisation subversive pour aborder l'enjeu de la cyberpornographie. Le langage qui en découle, opprimant par la surenchère, ne laisse qu'un minime espace à l'émergence d'une voix littéraire féminine.

Le monologue fait donc apparaître à certains endroits des revendications féministes sans équivoque. Dépassant les stratégies postmodernes parodiques dans l'art féministe relevé par Hutcheon, *La vie littéraire* verse plutôt dans la condamnation d'une emprise patriarcale en ce qui a trait à l'objectivisation sexuelle des femmes. Le fragment final, intitulé « Robes à pois », clôt le monologue dans une syntaxe rétablie en proposant une résolution à la fois déterminante et évasive à travers un conte léger ayant pour personnages, des chats, des chiens et un chinchilla bipolaire. La courte histoire qui nous est racontée donne l'effet d'une plaisanterie insignifiante, mais il faut y lire en filigrane une allégorie féministe. L'ordre social de ce monde imaginaire est maintenu par un pacte où « les petits chiens mettent des petits chats, et les petits chats des robes à pois²⁷⁵ ». Une guerre pouvant troubler la paix sociale est annoncée

²⁷³ Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 57.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 60.

²⁷⁵ Mathieu Arsenault, *op. cit.* p. 97.

par un chinchilla venu du futur. Au moment où tout le monde se moque de cette prémonition, un seul petit chat voit l'issue de la guerre comme une opportunité de cesser de se « faire mettre » et d'être forcé de porter des robes à pois. Bien que le héros découvre que l'annonce du chinchilla n'est qu'une fabulation psychotique (sa machine à voyager dans le temps n'est qu'un bricolage inopérant), les deux dernières phrases de *La vie littéraire* ouvre sur un nouvel horizon : « Deux semaines après, le petit chat découvrait qu'il existait des bars queer où tout le monde s'habillait comme il voulait. En plus, ils passaient de la bonne musique, ça faisait changement de la marde de d'habitude²⁷⁶. » Cette finale convoque directement les idées de Judith Butler, philosophe et théoricienne *queer* ayant approfondi la question de la performativité du genre. Cette brève histoire d'animaux domestiques illustre grossièrement un système de domination où des lois assignent les personnages à des rôles contraignants afin de préserver l'ordre social. Le dénouement interne du fragment sert également le texte en entier. L'espace *queer* permet l'ouverture à une multitude d'identités bigarrées où le sujet n'est plus dans l'obligation de souscrire à l'hétéronormativité, à la pensée binaire du genre, aux étiquettes identitaires. Au surplus, en rejetant les fameuses robes à pois, un vêtement féminisant rattachée à la *pin-up* des années 1950, le héros (ou l'héroïne) félin(e) s'affranchit d'une construction culturelle du genre.

Dans cet ordre d'idées, le texte de *La vie littéraire*, dans son ensemble, pose la question du « trouble dans le genre » dans la mesure où un auteur masculin utilise la voix narrative d'une jeune femme. La performance du féminin à travers le texte implique, comme nous l'avons vu, une ironie continuelle où certaines représentations du féminin sont remises en cause. Cette stratégie narrative appelle le concept de « travestissement narratif » de Madeleine Kahn, selon laquelle un auteur masculin accède à une voix et à une sensibilité féminines culturellement définies, mais sans courir le risque de la dévaluation féminine dans un monde patriarcal²⁷⁷. Il faut souligner que le développement de ce concept chez Kahn se fait à partir de romans

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 98.

²⁷⁷ Madeleine Kahn, *Narrative Transvestism, Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel*, London, Cornell University Press, coll. « Reading women writing », 1991, p.6. Lori Saint-Martin propose une analyse à partir du concept de travestissement narratif dans un numéro de la revue *Voix et images* consacré à la notion de genre en littérature québécoise. Voir « Romans d'homme, voix de femme : "Marie Auger", Gilles Archambault, Jacques Poulin et Maxime Mongeon », *Voix et Images*, 32(2), 2007, 31–47.

d'auteurs anglais du XVIII^e siècle (Daniel Defoe, Samuel Richardson). Certes, le contexte sociohistorique du texte d'Arsenault reste éloigné de cette époque et le travestissement narratif qui lui est propre s'inscrit dans une tout autre dynamique. Le sarcasme, la parodie et la satire de postures féminines stéréotypées portés par la voix de la narratrice peuvent conduire à des interprétations troubles, la voix primaire, responsable de la réfraction polyphonique, étant celle d'un auteur masculin. La narratrice incarne un féminisme piloté par un homme, mais les élans sarcastiques qui font partie intégrante du monologue sont toujours désamorçés. De surcroît, l'incorporation de discours misogynes illustre le phénomène du *trolling* web, modalité virtuelle du persiflage où les « joueurs » usent d'un sarcasme abrasif pour s'attaquer à leurs victimes.

Basant ses recherches sur les travaux de Judith Butler, qu'elle décrit comme la féministe postmoderne par excellence, Audrey Baril propose une définition du féminisme postmoderne qui s'inscrit dans la pensée de Lyotard :

Sur le plan philosophique et épistémologique, [le féminisme postmoderne] adopte généralement un constructivisme social, un *certain* relativisme et une incrédulité à l'égard de toutes formes de Vérité, d'Objectivité, d'Universalité, etc. Les féministes postmodernes rejettent toute explications de type naturaliste ou essentialiste. Elles soutiennent donc que le « sexe », le genre, l'identité, l'identité sexuelle, l'orientation sexuelle et les catégories identitaires (comme homme/femme) sont des constructions sociales, souvent élaborées sur un mode binaire, qu'il importe de déconstruire²⁷⁸.

Sans compter parmi les enjeux cruciaux de *La vie littéraire*, la déconstruction du genre ou le « queerisme » méritent d'être abordés. D'une part, un auteur masculin investit la voix d'une jeune femme pour aborder des enjeux féministes sérieux au prisme d'un humour particulier. Les discours opposés qui construisent socialement le genre sur un mode binaire sont constamment remis en question, souvent par le truchement d'une ironie cinglante. Sur ce point, Butler écrit :

En tant qu'effet d'une performativité subtile, soutenue politiquement, le genre est en quelque sorte un « acte » qui ouvre sur des clivages, la parodie de soi, l'autocritique et des

²⁷⁸ Audrey Baril, « Judith Butler et le féminisme postmoderne : analyse théorique et conceptuelle d'un courant controversé », Mémoire de maîtrise, Département de philosophie, Université de Sherbrooke, 2005, p. 44.

présentations hyperboliques du « naturel » qui dans leur exagération même, en révèlent le statut fondamentalement fantasmatique²⁷⁹.

Le travestissement narratif du texte d'Arsenault ne renforce pas les stéréotypes de genre puisqu'ils sont traités avec une ironie qui cherche justement à les renverser. D'autre part, si le fragment final est présenté dans un ordre syntaxique normatif, il ouvre paradoxalement sur cet espace de possibilités que peut représenter l'identité *queer*²⁸⁰ et les personnes marginalisées qui s'en réclament.

3.1.3 Culture hybride

Les deux premiers chapitres ont illustré de quelle manière *La vie littéraire* traite le vaste spectre de la culture, du mineur au majeur. Pour Fredric Jameson, les différents postmodernismes, de l'architecture à la télévision, possèdent un trait fondamental commun, soit

[...] l'effacement de la vieille opposition (essentiellement moderniste) entre la grande Culture et la culture dite commerciale, la culture de masse, effacement marqué par l'émergence de nouveaux types de textes imprégnés des formes, catégories et contenus de cette industrie culturelle [...]²⁸¹.

Les matériaux issus de ce paysage culturel, aussi divers soient-ils, souligne Jameson, ne sont plus simplement cités par les postmodernistes, mais incorporés « à leur substance même²⁸² ». Les éléments puisés dans la culture de masse ne sont pas réduits à leur fonction strictement référentielle dans le texte d'Arsenault. Leur jumelage à des références tirées d'une culture savante forment, à certains endroits, une courtoisie de fragments langagiers. Le monologue

²⁷⁹ Judith Butler, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, Paris, Éditions La Découverte, 2005, p. 273.

²⁸⁰ De l'anglais « étrange », « bizarre », « tordu ».

²⁸¹ Fredric Jameson, *Le postmodernisme, ou la logique du capitalisme tardif*, Paris, Les éditions Beaux-arts de Paris, coll. « D'art en questions », 2007, p. 35.

²⁸² *Ibid.*

de la narratrice repose sur une structure citationnelle qui, par un débit essouffant, pousse à l'intrication frénétique de références disparates. Jameson soulève également que l'universalisation et l'intériorisation de la culture de masse, devenues moins visible, s'est « transformée en véritable seconde nature²⁸³ ». Ainsi entendues, les nombreuses références d'une culture de masse qui intègrent le monologue de la narratrice s'entassent pour former une mosaïque de *tics* langagiers. Cette absorption culturelle, beaucoup plus vaste et complexe aujourd'hui qu'à l'époque où Jameson écrit son ouvrage, émerge de façon explosive dans *La vie littéraire* au prisme d'un flux de conscience accéléré.

L'imbrication de la culture de masse à la culture savante occupe également une place importante dans l'approche du postmoderne chez Guy Scarpetta, nonobstant l'usage qu'il en fait en affirmant « s'en servir légèrement, à distance, presque allusivement²⁸⁴ ». Cette fusion du haut et du bas n'est cependant pas libre de toute manipulation rhétorique. Ce dernier rappelle que l'art majeur, dans une perspective postmoderne, use de stratégies esthétiques du détournement propre au Pop art soit,

(l'art de convoquer et de distancier les clichés issus des mass media), ou encore la façon dont on peut aujourd'hui, traiter le kitsch au second degré (dissocier les formes du kitsch de leur fonctions, les parodier ou les exaspérer, s'en amuser, leur faire dire le contraire de ce à quoi elles sont destinées)²⁸⁵.

L'humour, le jeu, la distance et l'usage immodéré du deuxième degré propres au « postmoderne » excluent donc pour Scarpetta l'idée d'une pure déhiérarchisation culturelle. Il renforce plutôt l'organisation d'un classement symbolique socialement institué :

[L]'intrusion du mineur dans le majeur ne coïncide pas forcément avec la fin des hiérarchies : elle peut supposer au contraire la conscience d'une inégalité des valeurs culturelles (le maintien d'une distinction entre le haut et le bas, le « savant » et le « populaire », le majeur et le mineur), pour en jouer. Réaffirmer la hiérarchie, ce n'est pas exclure le mineur : c'est lui donner la possibilité de participer à un processus d'ébranlement, de transgression, et donc de jouissance²⁸⁶.

²⁸³ *Ibid.*, p. 486.

²⁸⁴ Guy Scarpetta, *op. cit.*, p. 18.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 57.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 77.

L'incorporation de la culture de masse (industrielle ou commerciale) à la culture sérieuse ne conduirait pas à un nivellement de valeurs esthétiques et symboliques. Bien qu'il y ait effacement des frontières entre le « savant » et le « populaire », la hiérarchie demeure maintenue. S'il y a jouissance, elle n'advient que dans une certaine récupération ludique d'une culture dite de pacotille. Cette hybridation de la culture de masse et de la culture savante a été largement discutée depuis le début de ce mémoire et mise en relation avec le texte d'Arsenault. En tant que trait unanimement associé au postmodernisme, le phénomène, proéminent dans *La vie littéraire*, soulève des questionnements relatifs à l'espace laissé à la création littéraire. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

3.1.4 Progrès et nouveauté

*Ainsi le post- est on-a-déjà-vu-tout-ça.
C'est la farce que Nietzsche a joué à ce siècle.
Il lui a fait le coup de l'Éternel Retour*²⁸⁷.

La narratrice du texte d'Arsenault s'interroge continuellement sur le sort de l'émergence de sa propre voix littéraire. Son monologue convoque aussi des questions relatives à ce que Scarpetta appelle « le grand mythe du Progrès en art²⁸⁸ ». Pour ce dernier, le vocable « postmoderne » désigne le symptôme d'une crise, la fin d'une ère, celle des avant-gardes, toutes reliées aux « illusions “ darwiniennes ” de la modernité²⁸⁹ ». Marc Gontard souligne que si la modernité, d'un point de vue philosophique, se rattache à deux catégories fondamentales, soit la raison et le progrès, elles se traduisent, une fois transposées dans le domaine de l'art, par des « valeurs d'expérimentation et d'innovation²⁹⁰ ». Or, ces deux valeurs se seraient dissipées vers la seconde moitié des années 1970 selon Scarpetta. L'avant-garde, postule-t-il, relève d'une conception évolutionniste de l'art, marquée par le principe du dépassement, par une série

²⁸⁷ Henri Meschonnic, *Modernité Modernité*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1988, p. 14.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 13.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 17.

²⁹⁰ Marc Gontard, *op. cit.*, p. 20

de ruptures et de coupures formelles qui se succèdent, mouvement après mouvement. En somme, elle constitue « une logique de la table rase à effectuer par rapport aux traditions ²⁹¹ ». L'ère des courants et des mouvements artistiques en isme serait donc terminée²⁹². Perry Anderson abonde dans le même sens : « Depuis les années 1970, l'idée même d'avant-garde, ou de génie individuel, est devenue suspecte²⁹³. »

Pour le philosophe Gianni Vattimo, la culture postmoderne, qui signale la fin de la modernité, s'enracine dans le nihilisme nietzschéen. D'emblée, le moment postérieur à la modernité pour Vattimo appelle à une réflexion capitale sur les notions de progrès et de dépassement :

[L]e post-moderne se caractérise non seulement comme nouveauté par rapport au moderne, mais plus radicalement comme dissolution de la catégorie de nouveau, comme expérience d'une « fin de l'histoire », et non plus comme la présentation d'un autre stade, plus progressif ou plus régressif peu importe, de cette même histoire²⁹⁴.

La dissolution de la valeur du nouveau dans l'expérience artistique contemporaine pour Vattimo s'observe à travers les vaines tentatives d'une « néo-avant-garde » cherchant la rupture esthétique comme outrepassement de la tradition. Ces tentatives, qui s'expriment ordinairement par l'autoréférentialité, sont toutes liées, pour le philosophe, « à la mort de l'art entendue comme éclatement de l'esthétique, s'actualisant en particulier dans des formes d'auto-ironie de l'opération artistique²⁹⁵ ».

Vattimo soutient que la post-modernité philosophique naît dans l'œuvre de Nietzsche, qui soulève déjà vers la fin du XIX^e siècle, dans *Considérations inactuelles* que l'épigonisme, l'homme de la modernité tardive et l'excès de conscience historique « l'empêche de donner naissance à une nouveauté historique véritable ; au point de le contraindre à puiser les formes de son art, de son architecture et de la mode, dans ce grand dépôt de costumes théâtraux qu'est

²⁹¹ Guy Scarpetta, *op. cit.*, p. 13.

²⁹² Nous n'avons qu'à penser à la succession accélérée de mouvements modernistes du début du XX^e siècle : cubisme, futurisme, dadaïsme, surréalisme, etc.

²⁹³ Perry Anderson, *op. cit.*, p. 131.

²⁹⁴ Gianni Vattimo, *La fin de la modernité*, Paris, Seuil, 1987, p. 10.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 58.

devenu pour lui le passé²⁹⁶ ». Les préoccupations nietzschéennes sont d'ordre philosophique, mais inscrivent une pensée précoce du postmoderne en considérant les problèmes reliés à l'imitation artistique et au principe de transgression. Selon Vattimo, l'*Humain trop humain* de Nietzsche, qui présente une « véritable dissolution de la modernité²⁹⁷ », place le cycle de la nouveauté sous le signe de l'impasse :

Si la modernité se définit comme l'époque du dépassement, de la nouveauté qui vieillit et se voit immédiatement remplacée par une nouveauté encore plus nouvelle, dans un inépuisable mouvement qui décourage toute créativité précisément en l'exigeant et en l'imposant comme la seule forme de vie, il deviendra impossible d'en sortir par un *mouvement de dépassement*²⁹⁸.

L'autre idée convoquée par Vattimo pour illustrer le nihilisme cynique de Nietzsche en lien avec la postmodernité est celle de l'éternel retour du Même tirée du *Gai Savoir*, qui signifie entre autres choses « la fin de l'époque du dépassement, c'est-à-dire de l'époque de l'être pensé sous le signe du *novum*²⁹⁹ ». Cette question du retour nous intéresse ici, car elle occupe un espace significatif dans *La vie littéraire* et se trouve au centre d'un autre texte de Mathieu Arsenault, *Le lyrisme à l'époque de son retour*, un essai tiré de sa thèse de doctorat, qui se penche sur les troubles d'énonciation du sujet lyrique en poésie contemporaine. La pénible résurgence du lyrisme pour Arsenault se heurte à la prééminence du mauvais lyrisme qu'il catégorise comme étant une « figure grotesque de “bon” lyrisme qui parodie par l'excès de pathos toute la subtilité de l'expression subjective³⁰⁰ ». Mais la réflexion de l'auteur au sujet du problème du retour ratisse plus large en rappelant le nihilisme cynique de Nietzsche :

Nous ne pouvons plus vivre aujourd'hui en ignorant que notre inconscient nous retire à nous-mêmes la transparence de notre énonciation, que les flux de pouvoir qui nous traversent brisent comme par avance tout espoir de profonde sincérité, que l'absence définitive de transcendance nous retire même la certitude d'exister d'une manière parfaitement unique et nécessaire. [...] Comme des vagues sur la plage de notre actualité, chaque retour d'une idée, d'un auteur, d'un courant, nous frappe comme pour tenter de conjurer cette angoisse, mais il ne reste à chaque fois que la violence du ressac, marque

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 170.

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 172.

³⁰⁰ Mathieu Arsenault, *Le lyrisme à l'époque de son retour*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Nouveaux Essais Spirale », 2007, p. 93.

sans appel de cette époque dans laquelle nous nous maintenons tant bien que mal, de cette époque du retour où tout revient sans se maintenir, où Nietzsche on the beach aphasique fixe l'horizon en silence. Quant à nous, nous serions bien prêts à croire que le lyrisme est encore possible, mais le mauvais lyrisme nous hante et nous devons apprendre à vivre avec sa violence pour pouvoir ainsi continuer à dire « moi, ici, maintenant », parce qu'il faut bien continuer de parler³⁰¹.

La thèse, déposée en 2006, touche à des questions relatives à la postmodernité sans véritablement la nommer. Si le terme y est insinué avec retenue, les préoccupations au sujet du retour de la voix lyrique à l'époque contemporaine concernent les problèmes de l'imitation, du « commémorationnisme³⁰² », la prolifération des « néo » de tout acabit et la réactualisation éternelle et cyclique des formes du passé. La voix lyrique pour Arsenault ne peut donc que sonner fausse dans cette époque « ahistorique » pour reprendre l'expression de Jameson. Une voix lyrique s'empare du monologue de la narratrice de *La vie littéraire*, mais elle se bute obstinément à une ironie déroutante, à l'échec d'un projet a priori sincère. Sa conscience historique d'un passé esthétique imposant l'assaille de toute parts : « [...] elle se pense bien fine elle se pense bien fine et surréaliste et elle ne pense jamais qu'elle arrive juste cent ans en retard retire ton kit de beatnik pis gèle encore ton angoisse de te remettre au travail [...]»³⁰³. Le lyrisme dans le texte d'Arsenault cherche à percer au prisme d'une voix qui évacue toute cristallisation de voix jugées adéquates et transcendantes. La narratrice s'amuse à jouer délibérément de ce mauvais lyrisme, pour assécher le déjà-vu, le déjà-entendu. S'agit-il, en somme, d'une tentative d'innovation vaine? Dans l'optique d'une probable transgression, l'épuisement la rattrape et la nouveauté n'apparaît plus essentielle. Cette voix qui cherche à poindre ne se heurte pas seulement à une conscience désolée de l'outrepassement, mais aussi à la masse toujours grandissante de productions culturelles qui l'étouffe.

³⁰¹ *Ibid*, p. 92.

³⁰² Henri Meschonnic, *Pour sortir du postmoderne*, Paris, Klincksieck, coll. « Hourvari », 2009, p. 117.

³⁰³ Mathieu Arsenault, *La vie littéraire*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR ».

3.1.5 Pour en finir avec une notion

À lui seul, le terme de postmoderne continue de faire polémique et de nourrir la méfiance de ses détracteurs. Pour des raisons valables, les critiques virulentes qu'on adresse à l'utilisation théorique du postmoderne tourne autour du fait qu'il s'agit d'une notion malléable et incertaine, utilisée à toutes les sauces dans un éventail de domaines intellectuels distincts. Si l'on se penche sur le foisonnement d'éléments qui se rapportent à une poétique postmoderne selon André Lamontagne, la diversité frappe et ratisse très large :

Malgré les divergences évoquées, il existe une relative unanimité autour d'une poétique postmoderne, qui s'articulerait autour des éléments suivants : autoréflexivité, intertextualité, mélange des genres, carnavalisation, polyphonie, présence de l'hétérogène, impureté des codes, ironie métaphysique, déréalisation, destruction de l'illusion mimétique, indétermination, déconstruction, remise en question de l'Histoire et des grandes utopies émancipatrices, retour de la référentialité et du sujet de renonciation (sous une forme fragmentée et avec une subjectivité exacerbée), refus de la scission entre le sujet et l'objet, participation du lecteur au sens de l'oeuvre, retour de l'éthique, discours narratif plus « lisible », réactualisation des genres anciens et des contenus du passé, hybridation de la culture savante et de la culture de masse³⁰⁴.

Cette longue liste d'éléments dénote toute la flexibilité de la notion d'un point de vue théorique. Dans l'ensemble, cette énumération caractérise le rejet du monologisme et de l'homogénéité et son imprécision signale du même coup l'immanence ironique du postmoderne. Pour Marc Gontard, « [...] le roman postmoderne pratique citation, réécriture, pastiche, métatextualité, dans une mise à distance ironique de l'avant-garde où s'effondre l'autorité des savoirs de la modernité³⁰⁵ ». La remise en cause de l'originalité et de l'innovation par l'ironie reste un moteur de l'esthétique postmoderne. D'où la rumination négative de la narratrice au regard de son oeuvre, qui peine à se déployer, où sa voix croule sous une masse de références culturelles asphyxiante qui proviennent autant du passé que de l'actualité. Car, si dans le texte d'Arsenault, un « formalisme pop » réactualise le principe strictement esthétique du Pop Art en le transposant dans une forme littéraire qui s'imprègne d'un langage propre aux nouvelles

³⁰⁴ André Lamontagne, « Métatextualité postmoderne : de la fiction à la critique », *Études littéraires*, 30(3), 1998, p. 63.

³⁰⁵ Marc Gontard, *op. cit.*, p. 88.

technologies numériques, le procédé, cédant à toute valeur du nouveau (celle-ci ne serait que technoscientifique et non rattachée au progrès émancipateur d'une modernité), dépeint l'imaginaire social d'une époque où la sédimentation historique de la culture, au sens pluriel du terme, ravit l'espace d'une voix qui cherche à s'épanouir.

3.2 Écrire à l'ère de la surcharge culturelle

L'incipit de *La vie littéraire*, intitulé « La grande collisionneuse de hadrons », en référence au LHC (*Large Hadron Collider*), annonce métaphoriquement certaines difficultés entrevues par la narratrice au cours de son monologue en regard de son processus créatif. De toute évidence, le fragment introducteur ouvre sur une désillusion donnant dans une nostalgie associée à la perte d'un monde littéraire fantasmé :

Il y avait eu un temps longtemps avant où les semaines duraient des mois et où on pouvait lire des œuvres complètes de tout ce qu'on voulait où je voulais tellement être la reine de la création littéraire des dédicaces aux salons du livre parler de mon roman à radio-canada attendre les critiques dans les journaux demeurer discrète mais flamboyante à mon lancement au lion d'or avec des médias quelconques critiques quelconques amis quelconques dans un temps quelconque qui n'existe qu'en amertume on ne vend plus de livres on n'a plus le temps de les lire on ne sait plus quoi se raconter je tape ma vie dans une coquille de noix les visages s'estompent parce que l'expansion de l'univers amplifie le vide entre les gens et les heures deviennent des jours passés à lire des articles sur wikipedia comme si on cherchait l'image de quelque chose qu'on avait perdu ou qu'on avait jamais eu genre une particule spéciale un boson de jauge un champ scalaire qui permettait de ralentir ce flot d'images qui me traversent à la vitesse de la lumière se rentrent dedans et ne laissent que les particules élémentaires de la culture et de moi-même et de retranscrire les miettes de ce qui restait de moi à quelques milliardièmes de seconde de mon identité de fille dans la vingtaine dense et chaude qui voulait devenir écrivaine québécoise avant que l'univers n'entre en expansion et ne nous laisse seuls avec nous-même au milieu des librairies qui ferment des journaux en faillite et de tous ces fantômes qui n'ont plus le temps de lire ou de rien faire sinon d'attendre que se refroidisse définitivement l'univers littéraire³⁰⁶.

Transcrit ici dans son intégralité, le fragment d'ouverture dresse un constat alarmiste de l'état de l'institution littéraire québécoise. Inutile ici de s'encombrer de statistiques annuelles

³⁰⁶ Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 9.

entourant les déclinis ou les hausses de vente de livres selon leur classement générique. La déconfiture du rêve de l'écrivaine résulte d'un regard lucide sur la perte d'intérêt envers la littérature comme moyen d'expression artistique. Trois éléments principaux nous fournissent des indices quant au point de vue qui sera adopté tout le long du monologue. D'abord, la perspective désolée à l'égard d'un monde littéraire en décrépitude. Ensuite, le pouvoir imposant des nouvelles technologies numériques qui transforment notre rapport au savoir et au littéraire. Enfin, la voix qui effectuera une mise à jour de cette vie littéraire contemporaine est celle d'une jeune femme issue de la génération Y, une relève littéraire aux prises avec de nouvelles réalités.

La proposition installe d'emblée la narratrice dans une posture de jeune femme geek attirée par une totalisation des savoirs, qui lie une conception de l'univers à celle de la littérature (*L'univers dans une coquille de noix*, Stephen Hawking, *Les particules élémentaires*, Michel Houellebecq). Son être tout entier, qui incarne l'accélérateur de particules, rend métaphoriquement la position de l'écrivain actuel à l'ère du numérique, surstimulé, surchargé d'informations, d'images et de données provenant de domaines extrêmement divers. L'incipit annonce la disposition discursive du monologue de la narratrice, où l'activité numérique se substitue aux pratiques de lecture traditionnelles. Wikipédia joue le rôle d'un dispositif qui module son rapport au savoir et à la lecture en actualisant par le fait même sa pratique littéraire, qui s'en trouve affectée. En proie au « désordre d'informations ³⁰⁷» suscité par un tel accès au savoir, la narratrice s'avère consciente du fait qu'elle représente ce « [...] produit compliqué d'une époque surchargée la princesse des spores du dictionnaire déraisonné de l'humanité ³⁰⁸». Internet engendre des transformations majeures dans notre rapport au monde et Wikipédia, qui représente l'hypertexte par excellence selon Christian Vanderdorpe, altère nos conditions de lecture et d'absorption d'informations :

Tout en étant associé à l'extrême modernité technologique, l'hypertexte rejoint en fait le monde naturel de fonctionnement du cerveau humain, qui est de relier de façon significative les signes de tout genre soumis à son attention. Nouvelle étape dans la socialisation des esprits, l'hypertexte nous entraîne bien au-delà du texte et rend toujours

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 23.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 82.

plus fluide l'accès à des données sur lesquelles appliquer nos opérations de compréhension et de productions de sens³⁰⁹.

Cette accessibilité nouvelle au savoir humain accentue le malaise d'un « sentiment océanique » vécu par la narratrice, d'après lequel l'utilisateur web, devant un nombre incommensurable d'informations, prend conscience de sa finitude devant l'infini³¹⁰. La narratrice canalise un langage désordonné découlant de cette mer d'informations dans laquelle elle navigue allègrement, mais le rapport qu'elle entretient avec cette nouvelle réalité n'est pas sans difficultés : « [...] je passe toutes mes journées sur wikipédia je vis dans les limbes je ressasse les heures que je perds à errer d'une page à l'autre [...]»³¹¹. Cette prise de conscience témoigne d'une « passivité active » de rétention d'informations en ce sens que ces innombrables hypertextes qui défilent provoquent chez elle le désordre cognitif et la fragmentation mémorielle plutôt qu'une assimilation de savoirs utiles. Tout comme son égarement dans les jeux vidéo ou dans les réseaux sociaux, ses activités numériques tendent à la conduire vers la voie de la procrastination. La vie numérique se fond avec la vie littéraire de la narratrice, mais confine cette dernière dans un espace reclus. Les contraintes que cette errance numérique apportent parasitent non seulement sa pratique littéraire, mais aussi sa vie sociale : « [...] je suis seule et je n'ai rien à raconter mais suis-je la seule mais suis-je seul à ce point seule si si seule? »³¹². L'expansion de l'univers, à laquelle elle se réfère métaphoriquement, correspond aux nouvelles réalités numériques qui, au lieu de permettre une démocratisation des savoirs et de favoriser la cohésion sociale, atomise la culture et creuse le vide entre les individus.

La surcharge culturelle qu'éprouve la narratrice ne pourrait être abordée sans considérer l'important phénomène de la plateforme de partage de vidéos *Youtube*, qui comptabilise, comme le signale Antonio Domínguez Leiva, « soixante heures de nouvelles vidéos publiées chaque minute et huit cents milliards de visiteurs uniques par mois »³¹³. Les

³⁰⁹ Christian Vanderdorpe dans Caroline Angé, *Les objets hypertextuels : pratiques et usages hypermédiatiques*, Londres, Iste éditions, coll. « Systèmes d'information, web et société », 2015, p. 50.

³¹⁰ Benoît Faucher, « Les malaisés dans la culture, ou le *geek* n'est pas canon », *Lignes de fuite*, n°1, 2010, [en ligne] <http://www.lignes-de-fuite.net/article.php?id_article=128>, consulté le 20 août 2019.

³¹¹ Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 56.

³¹² *Ibid.*, p. 20.

³¹³ Antonio Domínguez Leiva, *Youtube stories*, Montréal, Les éditions de ta mère, coll.

vidéos d'animaux ou d'humains filmés dans des situations embarrassantes auxquelles fait référence la narratrice constitue une partie de l'univers infini de cette base de données audiovisuelle. Ces courts clips, qui ont généreusement alimenté le contenu de la plateforme dès ses premières années, correspondent à son imposant pan humoristique, que Domínguez Leiva résume ainsi :

Véritables capsules d'hilarité préfabriquée pour alléger la tâche des nouveaux esclaves du nouvel ordre mondial, attelés à leurs ordinateurs et à leurs téléphones intelligents comme jadis les galériens à leurs rames, les clips Youtube nous font rire du spectacle de notre culture excentrée (*epic fails*, parodies, détournements ou émulations ratées du *mainstream*) ou bien des phénomènes excentriques de sa périphérie³¹⁴.

Avec les images *mèmes*, cette culture de la « niaiserie » audiovisuelle rappelle tout le phénomène de la consommation ironique illustrée dans le deuxième chapitre. Si ces contenus tirés d'une culture numérique intègrent le monologue de la narratrice, ils ne sont pas simplement réduits à leur insignifiance pernicieuse. Ils collaborent à l'esthétique langagière d'une communauté discursive d'une ère spécifique dont elle désire rendre compte. En 2011, Mathieu Arsenault signe un article pour la revue *À babord* au titre catégorique : « La littérature est inefficace et ennuyeuse aujourd'hui ». L'auteur souligne d'emblée la prévalence du cinéma, des jeux vidéo, de la télévision et des technologies numériques en termes d'efficacité et de divertissement alors que la littérature ne survivrait selon lui que par « inertie d'institution³¹⁵ ». La place qu'occupe la culture numérique au sein du monologue de la narratrice rappelle la devise que l'auteur met à l'avant-plan sur son blogue, soit de tenir des « réflexions sur les phénomènes culturels actuels comme le design, les jeux vidéo, la cyberculture et sur la manière dont ils peuvent être pensés à travers la culture littéraire³¹⁶ ». *La vie littéraire* concentre cette doctrine d'une rencontre fusionnelle entre une tradition séculaire et un phénomène technologique relativement nouveau. La littérature intègre cette virtualité vertigineuse dans le texte, compte tenu de son nombre de productions sémiotiques qui grandit de façon

« Pop-en-stock », 2015, p. 3.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 47.

³¹⁵ Mathieu Arsenault, « La littérature est inefficace et ennuyeuse aujourd'hui », *À babord*, n° 41, 2011, [en ligne] <<https://www.ababord.org/La-litterature-est-inefficace-et/>>, consulté le 12 octobre 2019.

³¹⁶ Mathieu Arsenault, [en ligne] <<http://doctorak-go.blogspot.com/>>, consulté le 12 octobre 2019.

exponentielle, mais le processus d'assimilation n'est pas sans difficultés, d'où l'intrication lexicale et les associations d'idées qui se précipitent à un rythme essoufflant. S'ajoute au cœur de ce procédé, une distanciation ironique devant cet océan de contenus protéiformes où la narratrice cherche sa voix.

La surcharge que nous évoquons ici concerne également la prolifération de productions littéraires locales, sans compter celles provenant de l'étranger. Sur ce point, François Ricard observe l'augmentation constante de la population écrivante locale depuis plusieurs décennies :

En dépit de l'imprécision et du peu de validité qui les caractérisent généralement, les statistiques de l'édition indiquent en effet que le nombre annuel de romans, récits, recueils de nouvelles, plaquettes de poèmes, pièces de théâtre et autres publications littéraires s'est mis à croître de plus en plus rapidement au cours des années 1980 et des décennies suivantes, tout comme le nombre des revues littéraires et culturelles et le chiffre d'affaires des librairies et de maisons d'éditions³¹⁷.

À première vue, la situation paraît positive sur le plan de la vitalité de l'édition littéraire. D'entrée de jeu, la narratrice du texte d'Arsenault nous fait part de son désarroi face à une transformation sociale du rapport à la littérature et elle cherche au cours de son monologue à dégager sa voix du surnombre de parutions de romans tout en s'attaquant à la popularité du genre :

[...] mais quelle époque conne ça devait être parce que les romans de mon temps auront été en panne et qu'on aura pas su décrire le présent et qu'on ne peut pas se souvenir de l'enthousiasme des vivants du passé ni de leur ennui ni de leur propre oubli ni de tous les oiseux qui fourrent en pépant et pondent des œufs tachetés dans des nids en pages de éricbernardhenrinellyéliettabécakimthùdupont version poche [...] ³¹⁸.

Cette aversion pour le genre romanesque tient davantage du fait de sa marchandisation que de ses potentialités artistiques. Autrement dit, elle s'en prend à ce que Ricard appelle la normalisation d'une littérature, c'est-à-dire à un processus de « “ dés-autonomisation ” progressive et d'intégration jovialiste aux circuits de l'économie de marché et de l'industrie de

³¹⁷ François Ricard, *La littérature malgré tout*, Montréal, Les éditions du Boréal, coll. « Papiers collés », 2018, p. 164.

³¹⁸ Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 36.

la communication³¹⁹». Ainsi conçue, la littérature ne répondrait qu'aux exigences de rentabilité d'un marché lucratif. Faire entendre sa voix sur papier, la distinguer au milieu d'une cacophonie culturelle soumise aux lois du marché relève alors d'un exploit hors du commun. Sans équivoque, *La vie littéraire* partage l'idée d'une « post-littérature », pour reprendre l'expression de Ricard, celle de la fin d'une ère où la littérature exerçait encore son « action régulatrice³²⁰» sur la littérature elle-même. Au regard de la multiplication constante d'écritures diverses, l'essayiste constate les difficultés actuelles de l'écrivain à se démarquer :

Que l'on me comprenne bien : je ne dis pas qu'il n'y a plus de bons écrivains, des écrivains qui poursuivent une véritable aventure littéraire; tout ce que je dis, c'est qu'il devient très difficile, dans les conditions nouvelles où nous sommes, non seulement de les isoler parmi la foule des autres et de les reconnaître pour ce qu'ils sont, mais même de dire pourquoi et au nom de quoi nous le faisons³²¹.

Le lyrisme de la narratrice, soit son « je » cherchant le ralliement, se trouve non seulement morcelé au travers d'autres divertissements qui lui font compétition, qu'il s'agisse de séries télé, de jeux vidéos ou de réseaux sociaux, mais il vacille fragilement devant un surnombre d'écritures de toutes sortes. Surmonter le cynisme entourant la perte de puissance symbolique de la littérature s'effectue donc à travers un jeu de sérieux et d'impertinence, de tragique et de comique.

³¹⁹ François Ricard, *op. cit.* p. 171.

³²⁰ *Ibid.*, p. 192.

³²¹ *Ibid.*, p. 194.

3.3 Vickie Gendreau

Tu as écrit un poème qui s'appelle « Je ne suis pas un imposteur » et tout le monde a l'impression quand tu le récites que c'est de l'ironie³²².

Cette citation tirée de *Testament* apparaît dans le legs littéraire dédié à Mathieu, « l'opérateur de sa littérature ³²³» avec qui elle « aime confectionner les trophées pour le Gala de l'Académie de la vie littéraire au tournant du XXI^e siècle³²⁴ ». Les liens amicaux qui ont uni Mathieu Arsenault et Vickie Gendreau sont de notoriété publique. En quittant ce monde à l'âge précoce de 24 ans des suites d'un cancer, la jeune auteure laissait un héritage important aux lettres québécoises que son ami et mentor littéraire a pris soin de gérer en bon légataire pour rendre honneur à sa voix. Faisant suite à la parution de son premier roman *Testament* en 2012, *Drama Queens* est publié à titre posthume au même moment que *La vie littéraire* aux éditions Le Quartanier. Gilles Dupuis note que les deux œuvres « se répondent à un point tel qu'il ne serait pas exagéré de les considérer comme les deux volets d'un dyptique intime; le premier ayant engendré le deuxième, le second ayant permis au précédent d'exister – et à son auteure de se survivre³²⁵ ». Le texte d'Arsenault fait entendre des échos de la voix de Gendreau, à qui il donne la parole en exergue : « Je vais continuer à écrire. Jusqu'à la fin³²⁶».

La jeune femme anonyme qui narre son expérience d'écrivaine dans *La vie littéraire* nous ramène à plusieurs égards aux romans autofictifs de Gendreau. À la manière de celle-ci, elle poursuit les mêmes jeux intertextuels où se mélangent culture populaire et culture savante tout en racontant ses errances dans les jeux vidéos et les réseaux sociaux dans un esprit ironique. Outre cette référentialité ludique commune, la voix narrative du texte d'Arsenault

³²² Vickie Gendreau, *Testament*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2012, p. 127.

³²³ *Ibid.*

³²⁴ Vickie Gendreau, *Drama Queens*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2014, p. 73.

³²⁵ Gilles Dupuis, *op. cit.*, p. 34.

³²⁶ Vickie Gendreau citée dans Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 7.

comme celle de sa muse convoquent conjointement des auteures et des personnalités artistiques féminines décédées prématurément de façon tragique. Elles sont représentées par Josée Yvon, Marie Uguay, Virginia Woolf, Huguette Gaulin, Ève Cournoyer, Marie-Soleil Tougas, Sylvia Plath et Nelly Arcan. Comme le mentionne Dupuis, Arsenault incarne sa voix narrative dans le double féminin de l'auteure. Plusieurs passages nous indiquent sa présence qui plane tout le long du soliloque : « [...] j'ai vingt-quatre ans et je pense à Vickie Gendreau qui avait le même âge [...] »³²⁷. Implicitement, le spectre de l'auteure devient la source primaire du monologue de la narratrice :

[...] je n'ai pas choisi d'écrire ce livre il y avait cette fille dans la vingtaine elle était là elle savait qu'elle n'avait pas d'avenir son seul espoir c'était de continuer de taper sa phrase infinie parce que c'était tout ce qui la raccrochait au monde et petit à petit elle est devenue ma seule amie mon univers je perdais tous mes souvenirs et ne pouvais plus vivre qu'à travers les siens [...] »³²⁸.

La narratrice évoque des auteures disparues dans des circonstances tragiques, mais son discours sur sa propre mort nous ramène encore à l'auteure de *Testament* : « [...] peut-être que demain je serai bonne la bonne morte la morte pas lourde à porter la morte oubliable et oubliée je ne gagne pas souvent à mario party ce n'est pas une catastrophe quand un œuf casse je passe la moppe quelle poète je fais³²⁹ ». Une vie *trash* se profile dans le texte d'Arsenault avec de multiples allusions à la mort, thème central par nécessité chez Gendreau. Mais le lyrisme devant la fragilité de la vie qui les unit ne verse jamais dans un pathos lourd et insurmontable. Un rire, à la fois empreint de lucidité et de candeur, suit toujours en parallèle les aspects les plus sinistres de la vie humaine.

Une trame analogue se dessine à travers les textes de Gendreau lorsque nous les croisons avec celui de *La vie littéraire*. Certes, tout un répertoire d'expressions, de descriptions de situations et de blagues similaires pourrait être dressé, mais le trait central qui soude la voix de Gendreau à l'autre réside dans la prise de position au sein d'un champ littéraire donné. Comme la narratrice du texte d'Arsenault, Gendreau situe sa pratique littéraire par rapport à

³²⁷ Mathieu Arsenault, *op.cit.*, p. 70.

³²⁸ *Ibid.*, p. 39.

³²⁹ *Ibid.*, p. 41.

une littérature normative. Celle-ci est représentée par Stanislas dans *Testament*, l'« homme de ses rêves » entrevu à la librairie *Le port de tête* à qui elle voue un amour sans bornes : « Où est Stanislas? Regards dans l'espèce de miroir d'autobus perché entre les livres. Proust, Proust, Nietzsche et moi, pas une écrivaine. Bien loin de la littérature, je suis³³⁰. » Le même type d'inconfort ressenti face à la posture d'écrivaine se trouve dans *Drama queen* : « De retour à la maison, j'ai demandé à ma mère de me saupoudrer de tous les toutous qu'elle pouvait trouver dans l'appart. Oui, saupoudrer. J'ai utilisé ce mot-là. Je suis une écrivaine. Une poétesse, peut-être. Ma mère m'a saupoudrée³³¹. » *Shit fuck cunt*, dernier texte paru de Vickie Gendreau, illustre encore, de manière brève et impétueuse, cet autodénigrement, cette dévaluation systématique de l'autoproclamée « wannabe poète³³²».

Condamnée par une tumeur au cerveau inopérable, Gendreau a écrit ses textes dans l'urgence, en décrivant son quotidien, son passé de danseuse nue et ses déceptions amoureuses et en affichant sans retenue ses incongruités dans un monde littéraire codifié. Écrire dans l'empressement devant sa mort imminente a donné naissance à une œuvre intense et impudique à travers laquelle l'auteure dresse, dans la fulgurance de sa voix féminine, le portrait d'une génération. Dans un entretien accordé à *La Presse*, Mathieu Arsenault confiait que le rapport à la littérature qu'il partageait avec son amie avait toujours été celui de l'urgence :

Le rapport à la littérature de Vickie dans la maladie n'était pas différent de ce qu'on vivait avant qu'elle ne soit malade. Nous étions très intenses, je pense que c'est pour ça qu'on s'est reconnus. Vickie était danseuse, elle n'avait rien dans la vie, mais écrire, c'est la seule chose qu'elle avait à tout moment. Elle écrivait vraiment bien dans l'urgence. Le rapport à la littérature qu'elle avait, et que j'ai aussi, c'est quelque chose qui permet d'intensifier la vie. Et à un moment donné, ça devient toute notre vie³³³.

Cette urgence d'écrire dans *La vie littéraire* apparaît dans une forme concentrée, où une prise de parole en marge de l'institution est clairement revendiquée. En pratiquant une forme d'écriture fragmentée similaire qui brouille les frontières de genres, Gendreau et Arsenault

³³⁰ Vickie Gendreau, *Testament*, op. cit. p. 43.

³³¹ Vickie Gendreau, *Drama Queens*, op. cit., p. 68.

³³² Vickie Gendreau, *Shit Fuck Cunt*, Montréal, Le Quartanier, Série QR, 2018, p. 26.

³³³ Mathieu Arsenault cité dans Chantal Guy, « Vickie Gendreau : Écrire dans un monde qui ne lit plus » (2014, 11 avril), *La Presse*, [en ligne] <<https://www.lapresse.ca/arts/livres/201404/11/01-4756614-vickie-gendreau-ecrire-dans-un-monde-qui-ne-lit-plus.php>>, consulté le 25 octobre 2019.

proposent une littérature qui s'imprègne de l'immédiat, refusant ainsi toute prétention à l'intemporalité de l'œuvre. La voix narrative d'Arsenault et celle de Gendreau partagent la même hargne pour les faux-semblants, les artifices et les décorums castrants du monde littéraire :

Et toi, petite blogueuse, hippie undercover, avec ton minable template de journal de bord KATIMAVIK, toi qui te prends pour Jack Kerouac le pénis renversé par en d'dans. Et puis, bien sûr, comment t'oublier, toi, pédant à lunettes, pour qui l'amour n'est que la zombification du désir sexuel. [...] Et qu'on fasse bomber nos histoires de cœur et de cul du torse, qu'on en fasse des trilogies pour finalement comprendre que c'est les petites choses qui mangent les grosses. Tous à nous manger les uns des autres, de décennie en décennie, on est devenus de si brillants micro-ondes³³⁴.

Le rejet des paroles obséquieuses, le mépris des flatteries calculées et de la bienséance unissent les voix de Gendreau et celle de la narratrice de *La vie littéraire*. Toute cette évacuation langagière n'est en somme qu'une quête d'authenticité à travers laquelle ces voix cherchent à se faire entendre. Avec leur apparente maîtrise du ridicule et de l'insignifiant, elles vouent à l'unisson un attachement sincère à la littérature. Une vie littéraire les anime, mais elle résiste aux pouvoirs d'une institution régulatrice ayant tendance à normer les individus écrivains. Le désir d'appartenance à une communauté d'écrivains demeure, mais il s'éloigne de toute incorporation à un système de lois prescrites. En ce sens, l'expression littéraire ne peut que rester libre en luttant contre les formes figées.

Lors des performances théâtrales de *La vie littéraire* qu'il livrait seul sur scène en 2017, Mathieu Arsenault arborait fièrement un t-shirt spécialement conçu en l'honneur de son amie disparue où l'on pouvait y lire son nom inscrit en grosses lettres aux reflets dorées. Difficile dans ces circonstances de ne pas entendre les échos de Vickie Gendreau lors de son monologue. Voici le descriptif qui accompagne le t-shirt en question sur sa boutique en ligne:

Elle aurait voulu connaître Vickie Gendreau. Elles auraient pigé dans la réserve d'alcool de son coloc, puis seraient allées dans une soirée de poésie juste pour bitcher les poètes, puis à la Rockette juste pour bitcher les hipsters, puis dans une soirée d'électro pour se défouler jusqu'à 3 heures du matin. Elles auraient chainsmoked en écoutant une série girlie,

³³⁴ Vickie Gendreau, *Testament*, op. cit., p. 132.

puis se seraient endormies. Ou peut-être auraient-elles écrit côte à côte jusqu'au lever du soleil³³⁵.

Tout nous porte à croire que la narratrice de *La vie littéraire* a bien connu Vickie Gendreau. S'il en est autrement, sa voix croise néanmoins la sienne. Unies dans une même fougue face à un monde qui les désolent, elles se gardent malgré tout le droit d'en rire.

³³⁵ Mathieu Arsenault, [en ligne]

<https://doctorak.co/boutique/index.php?main_page=product_info&products_id=67>, consulté le 26 octobre 2019.

CONCLUSION

Approchée comme figure stylistique et rhétorique dans son usage textuel, mais aussi pour la fonction sociale qu'elle occupe et la façon dont elle module notre rapport au monde, l'ironie aura guidé l'ensemble de ce mémoire. Nous aurons vu comment elle régit le texte de *La vie littéraire* et par quels moyens sa narratrice en use pour instaurer un jeu de distanciation vis-à-vis de multiples langages sociaux. Le procédé investit le champ de la littérature dans un contexte sociohistorique donné tout en convoquant un *ethos* discursif spécifique. Étant donné sa forme singulière, qui désobéit à tout canon littéraire et à toute classification générique, la mise en abîme du processus d'écriture indique d'emblée un rapport conflictuel avec l'institution. Non seulement le texte d'Arsenault se présente comme une expérimentation formelle allant à l'encontre d'une quelconque règle canonique, mais le monologue intérieur de la narratrice, s'apparentant au « stream of consciousness » d'une littérature moderniste, révèle une tension qu'il l'oppose aux normes institutionnelles. Cette tension s'observe à travers des manipulations langagières où l'ironie, en activant des effets dialogiques, structure la progression des idées sans qu'il y ait fermeture monologique. La jeune aspirante écrivaine, qui narre son expérience au sein d'un champ littéraire québécois fictionnalisé, interroge la légitimité de sa position et celle des autres actants peu importe leur statut symbolique. Cette remise en question s'effectue au prisme d'une satire d'un milieu littéraire, d'une autodérision continuelle et d'un cynisme abrasif où l'ironie cherche à jouer un rôle réformateur. Mais les variantes de ce rire suivent également le jeu citationnel de références culturelles qui couvrent l'entièreté du texte.

Si le domaine des études culturelles a pu être indirectement convoqué tout le long du mémoire, c'est que la question de la culture, au sens pluriel du terme, occupe une place centrale dans le texte d'Arsenault. Le rapport esthétique entretenu avec la multiplicité étourdissante de références culturelles, qui puise autant dans une culture de masse que dans une culture savante, met en place un processus de déhiérarchisation sans pour autant éradiquer toute tension sur le plan d'une domination symbolique. La disposition de la narratrice à jouer ironiquement de ces références illustre bien le problème de la consommation culturelle dans une vision de la culture comme marchandise et comme accumulation de biens. Par sa lucidité et son impudicité, le

monologue de cette jeune narratrice anonyme fait apparaître sa mobilité constante devant ce que Hannah Arendt nomme le philistinisme culturel et cultivé, hérité de la société européenne, « où la culture a acquis une valeur de snobisme et où c'est devenu affaire de position sociale que d'être assez éduqué pour apprécier la culture [...]»³³⁶ ». Mais elle entretient un rapport tout aussi problématique avec certains objets tirés d'une culture de masse où les effets de sérialité induits par un processus industriel ne lui laissent qu'une impression de vide. Son attitude au cours de son monologue reste la même devant les références tirées d'une soi-disant « haute » ou « basse » culture. Sans jamais en arriver à une prise de position décisive sur ce que pourrait être une pratique littéraire ou culturelle souhaitable, l'appréciation artistique de la narratrice cherche à se libérer d'une emprise sociale relevant de la notion de distinction de Bourdieu. Pour Arendt, la véritable appréciation d'un objet artistique devrait nous laisser la liberté d'établir une certaine distance entre nous et celui-ci : « Cette distance ne peut s'instaurer que si nous sommes en position de nous oublier nous-mêmes, et les soucis, les intérêts, les urgences de notre vie, en sorte de ne pas nous saisir de ce que nous admirons, mais de le laisser être comme il est, dans son apparaître³³⁷. » En termes kantien, souligne-t-elle, l'appréciation d'œuvres artistiques devrait être portée par une attitude de *joie désintéressée*. Évacuant tout a priori socialement structuré devant l'apparition d'œuvres diverses, l'expérience artistique la plus authentique serait alors celle d'une naïveté subjective, vidée de tout intérêt de nature capitaliste. La distance évoquée par Arendt se rapporte alors au détachement total entre le sujet et l'objet, un détachement où le jugement inhérent au principe structurant et structuré de l'habitus serait désinvesti, suspendu.

Nous avons analysé l'ironie dans *La vie littéraire* en fonction de la distance qu'elle introduit entre son énonciatrice et ses énoncés. Par la répartition d'une masse diversifiée de références culturelles qui traverse le monologue de la narratrice se trame un jeu de langage où l'ironie tient un rôle distanciateur. La navigation de la jeune aspirante écrivaine à travers cet espace ludique de référentialité n'est cependant pas libre de tout jugement. Si elle tend vers le brouillage du principe unificateur d'un habitus de classe, la narratrice reste malgré tout agente

³³⁶ Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1972, p. 254.

³³⁷ *Ibid.*, p. 269.

de classement et de déclassement d'objets culturels hétéroclites. Peu importe de quelle référence il s'agit dans le texte d'Arsenault, le procédé intertextuel ne pourrait être réduit à une esthétique formaliste compte tenu des interventions de la narratrice. Bien qu'elle entretienne un rapport ambivalent avec certains goûts et certaines pratiques culturelles, sa quête principale reste avant tout la pratique d'une écriture à travers laquelle se pose la question de sa propre littérarité en résistance aux normes institutionnelles. Pour Lucie Robert, l'institution du littéraire s'opère par la critique même du littéraire :

La littérature et l'écriture n'existent que l'une par rapport à l'autre, l'une contre l'autre. Les écrivains et les écrivaines d'avant-garde l'ont compris depuis longtemps : leur écriture est fondée sur une critique du littéraire. Chaque texte produit interprète la norme à son tour, en la respectant, la transgressant, la parodiant, en la sublimant, en la renversant, en l'inversant³³⁸.

Dans le texte d'Arsenault, la norme littéraire se trouve sévèrement critiquée par la voix de sa narratrice. L'attaque est principalement dirigée envers un certain genre romanesque guidé par des intérêts commerciaux ou appuyé par des organismes subventionnaires, mais le genre poétique est tout aussi parodié pour ses crispations formelles et ses prétentions solennelles au sein d'un cadre hermétiquement codifié. Ce rejet catégorique de toutes formes littéraires institutionnalisées s'effectue par une ironie qui milite pour le gain d'un pouvoir symbolique. La narratrice incarne une certaine relève littéraire et une relation conflictuelle entre générations d'écrivains semble se profiler. Elle se positionne contre « [...] tout ce monde en marchette dans les allées du salon du livre [...] »³³⁹ et pique une frange de la population qui lui semble « [...] avoir cent ans et [qui] téléphon[e] encore pour faire passer les beatles et jean-pierre ferland à la radio [...] »³⁴⁰. La conscience collective du littéraire est selon elle figée dans une autre époque, nostalgique d'un pouvoir qu'elle a pu exercer sur le social : « [...] la littérature est une vieille chose tellement vieille chose qu'elle ne comprend plus rien elle ne fait rien que raconter les détails boring de ses années glorieuses et il lui faut un fauteuil roulant [...] »³⁴¹. L'invective semble donc être dirigée vers certains représentants de la « génération lyrique » décrite par

³³⁸ Lucie Robert, *op. cit.*, p. 226.

³³⁹ Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 89.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 49.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 24.

François Ricard, celle des babyboomers, pour qui la conscience est animée d'un lyrisme prenant « la forme d'une vaste innocence caractérisée par un amour éperdu de soi-même, une confiance catégorique en ses propres désirs et ses propres actions, et le sentiment d'un pouvoir illimité sur le monde et sur les conditions de l'existence³⁴²». Ce regard de Ricard sur sa propre génération s'oppose à celui de la narratrice de *La vie littéraire* sur la sienne, qui à l'inverse se caractérise plutôt par son extrême lucidité et où une confiance aveugle en ses propres pouvoirs est plutôt amortie par une conscience ironique généralisée.

Le jocal, le franglais et un langage modulé par les technologies numériques découlant d'une oralité particulièrement urbaine cohabite avec une langue littéraire soutenue dans le texte d'Arsenault. Tous les divers jargons et langages sociaux y sont mis en commun pour créer un espace dialogique de confrontation sans qu'il y ait stabilisation monologique. À la jonction du roman, de l'essai et de la poésie, le soliloque de la narratrice jongle avec les discours gravitant autour de l'univers littéraire en propulsant une réflexion sur la littérarité d'une œuvre à une ère de bouleversement culturel. À travers son monologue polyphonique se succèdent de nombreux rabaissements carnavalesques qui se traduisent souvent par des jeux onomastiques puisant dans des références culturelles très variées, ordinairement très éloignées l'une de l'autre dans l'espace social et symbolique. Connaître la véritable position de la narratrice à l'égard d'une pure adhésion ou d'une répulsion vis-à-vis les objets culturels importe peu. Les contrastes observés suscitent un rire ambivalent par leur joyeuse relativité.

L'analyse de l'ironie dans *La vie littéraire* nous a permis de voir qu'elle ne se situe pas qu'au niveau carnavalesque, mais qu'elle structure l'énonciation de la narratrice. Des éléments comme la mise en abîme de l'écriture, le mélange de genres, l'autoréférentialité et l'hybridation d'une culture de masse et d'une culture savante au prisme d'une intertextualité hypertrophiée peuvent ramener le texte d'Arsenault à l'esthétique d'une littérature postmoderne. En tant que code essentiel du postmoderne, l'ironie qui en ressort couvre non seulement les caractéristiques que nous venons de mentionner, mais indique un rapport au langage chez la narratrice qui caractérise un *ethos* discursif spécifique rattaché au discours social d'une époque. L'ironie qui

³⁴² François Ricard, *La génération lyrique : essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1992, p. 8.

insufflé le monologue de la narratrice pourrait sans doute se rapprocher de celle des Romantiques allemands. Pour Friedrich Schlegel, cette ironie littéraire est calquée sur la dialectique socratique comme chez Bakhtine, « la pensée et la contre-pensée en un mouvement progressif³⁴³ ». Elle représente aussi « un état d'esprit qui plane par-dessus tout, qui s'élève infiniment loin au-dessus de tout le conditionné, et même de l'art, de la vertu et de la génialité propres³⁴⁴ ». En s'apparentant à l'ironie postmoderne, l'ironie romantique pour Schlegel s'opère par l'union d'une *autocréation* correspondant à « un enthousiasme de la poussée créative poétique³⁴⁵ » avec une *autodestruction* caractérisée par « le scepticisme rétroactif, limitatif et correctif à l'égard de sa propre faculté de création³⁴⁶ ». Nous retrouvons ici la même dynamique qui fait avancer le monologue de la narratrice, mais cette progression de pensée suit en parallèle la cadence d'une époque surchargée d'informations et de productions sémiotiques diverses qui l'assaille sans relâche. L'ironie postmoderne n'est certainement pas une nouveauté esthétique en soi. Bien qu'elle soit tout aussi englobante que l'ironie romantique du début XIX^e siècle, elle survole le monologue de la narratrice en nous montrant un modèle discursif fortement incarné par une génération spécifique. Mais la saturation ironique qui couvre le texte parle du littéraire pour le littéraire à travers une rumination négative, joyeusement désespérée sur la situation de la littérature au Québec. L'écriture qui se retourne contre elle-même pour nier sa littérarité à travers une autodérision continue caractérise cette ironie proprement postmoderne. Surconsciente de son propre processus de production, d'un passé esthétique chargé où tout semble avoir été joué et de son impuissance symbolique, tant sur le plan artistique que social, la voix de la narratrice semble tourbillonner dans une ironie perpétuelle.

Un cynisme diogénien, voire punk, cherche à lutter contre des pouvoirs économiques contraignants qui régissent l'institution littéraire dans le texte d'Arsenault, mais il est rattrapé par un cynisme dit contemporain où la complaisance dans l'ironie tire la narratrice vers un désespoir grandissant. Cette tension sociodiscursive qui s'observe dans *La vie littéraire* signale peut-être une volonté de rejet d'un discours social conditionné par une ironie généralisée. Un

³⁴³ Ernst Behler, *op. cit.*, p. 33.

³⁴⁴ Friedrich Schlegel cité dans *Ibid.*, p. 35.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 98.

³⁴⁶ *Ibid.*

désir finalement de prendre ses distances par rapport à l'hégémonie des distances ironiques. Certains facteurs de notre plus récente actualité semblent indiquer le retour d'un esprit de sérieux et d'engagement si l'on tient compte de la formation de nouveaux communautarismes, de la prise de conscience collective au sujet de la crise climatique ou des revendications de diverses minorités dans la sphère politique. L'ambiguïté discursive, le second degré et le réflexe sarcastique pour renverser le discours d'autrui sont maintenant traités avec une plus grande attention.

Peu avant la publication de *La vie littéraire*, une question taraudait Mathieu Arsenault au sujet de la relation entre la réception critique et la production poétique au Québec : « Qui, mais qui, aura cette coquetterie suicidaire d'attendre les poètes qui auront traversé l'ironie et le *trash* des années deux mille? ³⁴⁷ » En exacerbant cette ironie et ce *trash* dont parle l'auteur, sa narratrice manifeste le désir d'arriver à un état plus sérieux du discours tout en évitant de tomber dans la mièvrerie. Assumer sa voix plutôt que la contourner. Nous verrons dans un avenir lointain de quelle manière l'œuvre s'inscrira dans l'histoire littéraire du Québec. Les sociologues de la littérature du futur seront en mesure de nous le dire. Chose certaine, le texte de Mathieu Arsenault témoignera de l'ironie concentrée d'une époque et Vickie Gendreau continuera de nous regarder nous croquer³⁴⁸.

³⁴⁷ Mathieu Arsenault, « L'épreuve de la scrap », *Liberté*, 54(2), 2013, p. 47.

³⁴⁸ Il s'agit d'un clin d'œil à la finale de *Drama queens* : « Tu n'as pas fini d'entendre parler de moi. Je suis un ange Victoria's Secret. Dans le coin de ton appart. Je te regarde te croquer. », *op. cit.*, p. 190.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Arsenault, Mathieu, *La vie littéraire*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2014, 98 p.

Corpus secondaire

Œuvres commentées et citées

Arsenault, Mathieu, *Albums de finissants*, Montréal, Triptyque, 2004, 148 p.

_____, *Vu d'ici*, Montréal, Triptyque, 2008, 97 p.

Balzac, Honoré de, *Illusions perdues*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 697 p.

Dostoïevski, F.M, *Notes d'un souterrain*, Paris, Flammarion, 1992, 191 p.

Ducharme, Réjean, *L'hiver de force*, Paris, Gallimard, 2011, 274 p.

Gendreau, Vickie, *Testament*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2012, 156 p.

_____, *Drama queens*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2014, 189 p.

_____, *Shit fuck cunt*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2018, 31 p.

Phaneuf, Marc-Antoine K., *Fashionably tales : une épopée des plus brillants exploits*
Montréal, Le Quartanier, 2007, 189 p.

_____, *Téléthons de la grande surface : inventaire catégorique : listes, poésie, Namedropping*, Montréal, Le Quartanier, 2008, p.188.

_____, *Cavalcade en cyclorama : poème*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2013, 69 p.

Rimbaud, Arthur, *Poésies*, Paris, Librairie générale de France, coll. « Le livre de poche », 301 p.

Corpus théorique

Adorno, Theodor et Max Horkheimer, *Kulturindustrie : raison et mystification des masses. Production industrielle des biens culturels*, Paris, Éditions Allia, 2012, 104 p.

Amossy, Ruth et Herschberg Pierrot, Anne, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Armand Collin, coll. « 128 », 2011, 122 p.

Anderson, Perry, *Les origines de la postmodernité*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2010, 185 p.

Angenot, Marc, *La parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, 425 p.

_____, « Théorie du discours social », *COntEXTES*, 1, 2006, p.1-30, mis en ligne le 15 septembre 2006, [en ligne] <<https://journals.openedition.org/contextes/51>>, consulté le 06 novembre 2017.

Arsenault, Mathieu, *Le lyrisme à l'époque de son retour*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Nouveaux Essais Spirale », 2007, 169 p.

Arendt, Hannah, *La crise de la culture*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1972, 384 p.

Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, 366 p.

_____, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1970, 471 p.

_____, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1978, 489 p.

Baril, Audrey, « Judith Butler et le féminisme postmoderne : analyse théorique et conceptuelle d'un courant controversé », Mémoire de maîtrise, Département de philosophie, Université de Sherbrooke, 2005, 242 f.

Barthes, Roland, *Critique et Vérité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, 78 p.

_____, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1970, 288 p.

_____, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1984, 412 p.

Behler, Ernst, *Ironie et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, coll.

- « Littératures européennes », 1997, 389 p.
- Belleau, André, *Notre Rabelais*, Montréal, Boréal Express, coll. « Papiers collés », 1990, 174 p.
- _____, *Le romancier fictif : essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Visées critiques », 1999, 229 p.
- _____, *Surprendre les voix*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2016, 237 p.
- Bergson, Henri, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Quadrige/ Presses Universitaires de France, coll. « Grand textes », 2007, 359 p.
- Bertand, Dominique, *L'horrible et le risible*, Paris, CORHUM, coll. « Humoresque » n°14, 228 p.
- Biron, Michel, « “ Chez nous, c'est la culture qui est obscène ” », *Voix et Images*, 42(1), 2016, p. 68-75.
- Bourdieu, Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 2012, 670 p.
- Brousseau, Simon, « Croire aux pouvoirs de la littérature : David Wallace et la question de l'influence littéraire », Thèse de doctorat, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2014, 340 f.
- Butler, Judith, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, Paris, Éditions La Découverte, 2005, 284 p.
- Chassay, Jean-François. *Robert Coover : L'écriture contre les mythes*, Paris, Éditions Belin, coll. « Voix américaines », 1996, 125 p.
- Chénetier, Marc, « Est-il nécessaire d'expliquer le postmodern(ism)e aux enfants ? », *Études littéraires*, 27(1), 1994, p.11-27.
- Côté-Fournier, Laurence, « Le parti pris du niais », *Nouveau Projet*, n° 06, 2014, p.132-136.
- Dawkins, Richard, *Le gène égoïste*, Paris, Armand Colin, coll. « Sciences », 1989, 352 p.
- Domínguez Leiva, Antonio, *Youtube stories*, Montréal, Les éditions de ta mère, coll. « Pop-en-stock », 2015, 116 p.
- _____, « Êtes-vous afterpop ? », *Spirale*, n° 254, 2015, p.62-64.

- Duchet, Claude, *Sociocritique*, Paris, Éditions Nathan, coll. « Nathan-Université », 1979, 223 p.
- Dupuis, Gilles, « *Drama queens* de Vickie Gendreau / *La vie littéraire* de Mathieu Arsenault », *Spirale*, n° 253, 2015, p.34–35.
- Duval, Sophie et Martinez, Marc, *La satire (littératures françaises et anglaises)*, Paris, Éditions Armand Collin, 2000, 272 p.
- Faucher, Benoît, « La figure du « geek » comme stratégie de lecture, Naviguer dans la « pop culture » à l'ère du surplus culturel », *TRANS-*, 9, 2010, mis en ligne le 01 février 2010, [en ligne] <<http://trans.revues.org/370>>, consulté le 21 octobre 2016.
- _____, « Les malaisés dans la culture, ou le geek n'est pas canon », *Lignes de fuite*, n° 1, 2010, [en ligne] <http://www.lignes-de-fuite.net/article.php?id_article=128>, consulté le 20 août 2019.
- Foster Wallace, David, *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again: Essays and Arguments*, New York, Little Brown and Company, 1997, 353 p.
- Fustin, Ludivine, « Cynisme, parrèsia et scène littéraire », *Poétique*, 183(1), 2018, p.23-28.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points: essais », 573 p.
- Graff, Gerald, *Literature against itself: Literary ideas in modern society*, Chicago, Elephant Paperbacks, Ivan R. Dee, Publisher, 1995 [1979], 276 p.
- Guérard, Cécile, *L'ironie, le sourire de l'esprit*, Paris, Éditions autrement, coll. « Morales n° 25 », 1998, 191 p.
- Habermas, Jürgen, « La modernité : un projet inachevé », *Critique*, octobre 1981, n° 413, p. 950-967.
- Hamon, Philippe, *L'ironie littéraire : Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Université, Recherches littéraires », 1996, 159 p.
- Hassan, Ihab, *The dismemberment of Orpheus: Toward a postmodern literature*, Madison, University of Wisconsin press, 1982 [1971], 315 p.
- Hoggart, Richard, *La culture du pauvre*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 2012, 420 p.

- Hutcheon, Linda, *The politics of postmodernism*, New York, Routledge, 1989, 195 p.
- _____, *Irony's edge: The Theory and Politics of Irony*, New York, Routledge, 1994, 248 p.
- Jankelevitch, Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2011, 186 p.
- Jameson, Fredric, *Le postmodernisme, ou la logique du capitalisme tardif*, Paris, Les éditions Beaux-arts de Paris, coll. « D'art en questions », 2007, 608 p.
- Jencks, Charles, *Le langage de l'architecture post-moderne*, London, Academy Editions – Denoël, 1979 [1977], 136 p.
- Kahn, Madeleine, *Narrative transvestism, Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel*, London, Cornell University Press, coll. "Reading women writing", 1991, 172 p.
- Kacem, Belhaj, *Ironie et vérité, L'esprit du nihilisme*, tome I, Caen, Éditions Nous, coll. « Antiphilosophique », 2009, 97 p.
- Kristeva, Julia, *Séméiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1969, 379 p.
- Lamontagne, André, « Métatextualité postmoderne : de la fiction à la critique », *Études littéraires*, 30(3), 1998, p. 61-76.
- Levine, Lawrence W., *Culture d'en haut, culture d'en bas : l'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2010, 314 p.
- Lippard, Lucy R., *Le Pop Art*, Paris, Éditions Thames & Hudson, coll. « Univers de l'art », 1997, 215 p.
- Lukacs, Georges, « Nature et forme de l'essai », *Études littéraires*, 5(1), 1972, p. 91–114.
- Liotard, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de minuit, 1979, 109 p.
- _____, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Débats », 1988, 156 p.
- Maheu, Pierre, *Un parti pris révolutionnaire*, Montréal, Éditions Parti pris, 1983, 303 p.
- Maly, Ico et Varis, Piia, « The 21st-century hipster: On micro-populations in times of

- Superdiversity », *European Journal of Cultural Studies*, 19(6), 2016, p.637-653.
- Meizoz, Jérôme, « Recherches sur la « posture » : Rousseau », *Littérature*, n° 126, 2002, p.3-17.
- Meschonnic, Henri, *Modernité Modernité*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1988, 316 p.
- _____, *Pour sortir du postmoderne*, Paris, Klincksieck, coll. « Hourvari », 2009, 184 p.
- Newman, Charles, *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*, Evanston, Northwestern University Press, 1985, 203 p.
- Nowakowska, Aleksandra, « 1. Dialogisme, polyphonie : des textes russes de M. Bakhtine à la linguistique contemporaine », dans Jacques Bres et al., *Dialogisme et polyphonie*, Éditions Duculot, coll. « Champs linguistiques », 2005, 344 p.
- Paterson, Janet M., *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, 126 p.
- _____, « Le Postmodernisme québécois. Tendances actuelles », *Études littéraires*, 27(1), 1994, p.77-88.
- Popovic, Pierre, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, 151-152, 2011, p.7-38, mis en ligne le 13 juin 2014, [en ligne] < <https://journals.openedition.org/pratiques/1762> >, consulté le 18 octobre 2016.
- _____, *La mélancolie des Misérables : essai de sociocritique*, Montréal, Éditions Le Quartanier, coll. « Erres essai », 2013, 310 p.
- _____, « Le théorique, la politique, Bakhtine et la sociocritique. Relire Belleau », *Voix et Images*, 42(1), 2016, p.77-85.
- _____, « M. Marcotte, Gilles, la sociocritique, l'École de Montréal, le CRIST, et pour suivre... », *Études françaises*, 53(1), 2017, p. 91–105.
- Reboul, Olivier, *Introduction à la rhétorique : théorie et pratique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, 238 p.
- Ricard, François, *La génération lyrique : essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1992, 282 p.
- Riffaterre, Michel, *Essai de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, 364 p.

- Robert, Lucie, *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Les Presses de l'Université à Laval, coll. « Vie des lettres québécoises 28 » 1989, 272 p.
- Rollot, Olivier, *La génération Y*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, 286 p.
- Rosello, Mireille, *L'humour noir selon André Breton*, Paris, Librairie José Corti, 1987, 157 p.
- Saint-Martin, Lori, « Romans d'homme, voix de femme : "Marie Auger", Gilles Archambault, Jacques Poulin et Maxime Mongeon », *Voix et Images*, 32(2), 2007, p. 31-47.
- Scarpetta, Guy, *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985, 389 p.
- Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique; suivi de Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétiques » 1981, 315 p.
- _____, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, 322 p.
- Ucciani, Louis, *De l'ironie socratique à la dérision cynique*, Paris, Éditions Les belles Lettres, coll. « Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 484 », 270 p.
- Vanderdorpe, Christian, « De nouveaux horizons de lecture et leurs implications pour l'école » dans Lacelle, Nathalie, Lebrun Monique et Boutin Jean-François, *La littératie médiatique multimodale appliquée en contexte numérique*, Québec, Presses de l'université du Québec, 2017, 299 p.
- _____, « Introduction » dans Angé, Caroline, *Les objets hypertextuels : pratiques et usages hypermédiatiques*, Londres, Iste éditions, coll. « Systèmes d'information, web et société », 2015, 233 p.
- Vauchelles, Coralie, « Dostoïevski, précurseur du monologue intérieur? » dans Chardin, Philippe et Humbert-Mougin, Sylvie (dir.), *Autour du monologue intérieur*, Paris, Anglet : Atlantica-Séguier, coll. « Carnets Séguier », 2004, 204 p.
- Warren, Caleb et Mohr, Gina S, « Ironic consumption », *Journal of Consumer Research*, 46(2), 2019, p. 246-266.
- Autres références
- Arsenault, Mathieu, « Vu d'ici », mis en ligne le 31 mars 2008, [en ligne] <<https://www.youtube.com/watch?v=xJFgcE3a8iQ>>, consulté le 18 novembre 2017.
- _____, « La littérature est inefficace et ennuyeuse aujourd'hui », *À bâbord*, n° 41,

2011, [en ligne] <<https://www.ababord.org/La-litterature-est-inefficace-et>>, consulté le 12 octobre 2019.

_____, [en ligne] <<https://doctorak.co/boutique/>>, <<http://doctorak-go.blogspot.com/>>, consulté le 16 novembre 2017.

_____, « Ricardo, ou la recette de l'essayiste », (2013, 29 novembre), *Le Devoir*, [en ligne] <<https://www.ledevoir.com/opinion/libre-opinion/393909/ricardo-ou-la-recette-de-l-essayiste>>, consulté le 20 décembre 2018.

_____, « L'épreuve de la scrap », *Liberté*, 54(2), 2013, p.46-47.

_____, « Formalisme pop », mis en ligne le 31 mars 2012, [en ligne] <<https://www.youtube.com/watch?v=v9EHS77A0h4>>, consulté le 29 novembre 2017.

_____, en entretien avec Salon double, mis en ligne le 30 mai 2011 [en ligne] <<http://salondouble.contemporain.info/antichambre/entretien-avec-mathieu-Arsenault>>, consulté le 23 juin 2019.

Baillargeon, Normand, « Êtes-vous un cynique? De quel type, alors? » (2014, 2 avril), *Voir*, [en ligne] <<https://voir.ca/chroniques/prise-de-tete/2014/04/02/etes-vous-un-cynique-de-quel-type-alors/>>, consulté le 4 janvier 2019.

Baillargeon, Stéphane, « Urbania fête dix ans d'ironie concentrée » (2013, 1^{er} juin), *Le Devoir*, [en ligne] <<https://www.ledevoir.com/culture/medias/379488/urbania-fete-dix-ans-d-ironie-concentree>>, consulté le 29 juillet 2019.

Guy, Chantal, « Vickie Gendreau : Écrire dans un monde qui ne lit plus » (2014, 11 avril), *La Presse*, [en ligne] <<https://www.lapresse.ca/arts/livres/201404/11/01-4756614-vickie-gendreau-ecrire-dans-un-monde-qui-ne-lit-plus.php>>, consulté le 25 octobre.

Même. Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*, [en ligne] <https://fr.wikipedia.org/wiki/Même_Internet>, consulté le 24 janvier 2018.

MMORPG. Dans *Wiktionnaire, le dictionnaire libre*, [en ligne] <<https://fr.wiktionary.org/wiki/MMORPG>>, consulté le 25 janvier 2018.

Wampole, Christy, « How to live without irony » (2012, 17 novembre), *The New York Times* [en ligne] <<https://opinionator.blogs.nytimes.com/2012/11/17/how-to-live-without-irony/>>, consulté le 27 décembre 2018.