

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

TROUVER SA PLACE : DE MONTRÉAL AU LIEU D'ORIGINE
ÉTUDE SÉMIOTIQUE DE L'ESPACE INTIME DANS LES ROMANS *LA DANSE
JUIVE* (1999) DE LISE TREMBLAY ET *CHANT POUR ENFANTS MORTS* (2003
[2011]) DE PATRICK BRISEBOIS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
PAUL ALEXANDRE CANUEL

JANVIER 2022

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.04-2020). 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

No one is useless in this world, [...] who lightens the
burden of it for any one else.

Charles Dickens¹

Je crois que, pour réussir, il faut d'abord tomber sur les bonnes personnes. C'est les rencontres que la vie met sur notre chemin qui fait ce que l'on est. Je tiens donc à remercier tous ceux dont le nom n'apparaît pas dans la liste qui suit et qui, par le hasard des rencontres, ont pourtant participé à alléger un peu le fardeau de la vie.

Ma réflexion sur l'espace en littérature a sa genèse dans les cours que j'ai suivis sur la nordicité, le fantastique et l'écriture au Québec. Ainsi, je voudrais remercier les deux professeurs qui ont donné ces cours.

Tout d'abord mon directeur Daniel Chartier. Merci de m'avoir approché pour diriger mon mémoire alors que tu supervisais mon projet de synthèse dans le cadre du cours ELM6000 lors de ma dernière session de baccalauréat. Étant l'un de mes modèles de professeurs, ce fut pour moi un réel honneur que tu diriges mon mémoire de maîtrise.

Je veux aussi remercier chaleureusement le professeur Samuel Archibald. Tu as été l'une des figures importantes de mon baccalauréat, tes cours m'ayant aidé alors que je passais des moments très difficiles. J'ai eu l'occasion de te l'écrire une fois et je le réécris ici : merci pour tout. Ce sera toujours un plaisir de te recroiser!

Un merci spécial à la professeure Rachel Bouvet. Le séminaire de maîtrise sur la sémiotique de l'espace m'a permis de faire un pas de géant dans ma réflexion sur l'espace en littérature. De plus, notre discussion sur *Chant pour enfants morts* a attiré mon attention sur

¹ « Nul n'est inutile dans ce monde qui en allège le fardeau d'un autre. » Charles Dickens, *Our mutual friend – Chapter VIII*, Londres, Chapman and Hall, 1865, n° 13, p. 77. Je traduis.

le personnage de Jane qui, autrement, n'aurait peut-être pas fait partie des réflexions de mon mémoire. Cela montre que les petits moments aussi banals qu'une discussion de cadre de porte peuvent avoir de « grandes » répercussions. Merci Rachel.

Je veux aussi remercier l'ensemble du corps professoral et enseignant du département d'études littéraires de l'UQAM et, particulièrement, les chargés de cours Marc Gaudreault et Pascale Noizet.

Merci à Patrick Brisebois, d'abord pour ta plume que j'adore, et surtout pour avoir pris le temps de discuter avec moi de *Chant pour enfants morts* lors du lancement de ton roman *Le modèle de Nice*.

Merci à la famille élargie, éparpillée un peu partout au Québec, je vous aime même si l'on a rarement l'occasion de nous voir. J'inclus ici aussi Simon, Valérie et la famille Gour.

Je voudrais aussi remercier mes amis qui sont restés mes compagnons en dehors de l'école et qui ont fait en sorte que je ne vires pas fou, tout seul chez moi, en prenant de mes nouvelles pendant le confinement. Simon Gour, David-Lee Benoit, Laurence Beaudoin, Élisabeth Gauthier-Ducharme, Henri Martel : merci pour votre amitié.

Merci à Alexandre St-Onge Perron, pour le soutien et les longues marches.

Merci à Philippe Longchamp, l'une de mes plus vieilles amitiés, je sais que je peux toujours compter sur toi et j'espère que tu sais que c'est réciproque.

Merci à Dominic Fortier qui m'a toujours soutenu dans mes projets, qu'ils se réalisent ou pas. Merci Dom!

Un merci tout spécial à Stéphanie Renaud. Même si nos chemins se sont séparés, tu m'as épaulé tout au long du baccalauréat et de ma première année de maîtrise. Tu m'as toujours aidé à arriver où je voulais être malgré les adversités du ciel qui me tombait sur la tête. Je ne sais pas comment je me serais rendu aussi loin sans toi.

Merci à ma mère. Tu m'as toujours soutenu dans mes études de toutes les façons imaginables et tu m'as transmis comme valeur fondamentale celle de l'importance de l'éducation. Je suis fier d'être ton fils.

Merci à ma sœur pour son soutien et pour m'avoir hébergé un temps après que j'aie perdu mon logement.

En terminant, je tiens aussi à remercier certains enseignants marquants de mon cégep dont Jean-Pascal Laurin et Sébastien Hamel, et de mon secondaire dont Claude Bhérer et Claude Roberge.

DÉDICACE

À vous qui prenez le temps de lire ces lignes.

NOTE

Une version préliminaire partielle de ce mémoire a fait l'objet d'une publication sous forme d'article dans le carnet de recherche *Paysages, parcours, cartes, habitations* sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain.

Paul Alexandre Canuel, « Dialectique de l'espace intime dans le roman *Chant pour enfants morts* », dans *Paysages, parcours, cartes, habiter*, carnet de recherche, en ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain, 2019, <<http://oic.uqam.ca/fr/carnets/paysages-parcours-cartes-habitations/dialectique-de-lespace-intime-dans-le-roman-chant-pour>>.

TABLE DES MATIÈRES

NOTE.....	vi
RÉSUMÉ.....	ix
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I MONTRÉAL : L'ÉTHOS URBAIN.....	22
1.1 Éthos : aspects théoriques.....	23
1.1.1 L'éthos urbain.....	26
1.2 Déplacé.....	27
1.2.1 L'espace social.....	29
1.2.2 La notion de déplacé.....	32
1.2.3 Les personnages déplacés dans <i>La danse juive</i>	34
1.2.4 Les déplacés dans <i>Chant pour enfants morts</i>	40
1.3 Le factice : leurre et trompe-l'œil.....	43
1.3.1 <i>La danse juive</i> : factice et persona.....	43
1.3.2 <i>Chant pour enfants morts</i> : factice et œuvre ouverte.....	45
CHAPITRE II LIEU D'ORIGINE ET NOSTALGIE.....	49
2.1 La nostalgie : origine et définition du terme.....	50
2.2 Nostalgie et hantologie.....	53
2.2.1 Apparition et répétition.....	55
2.2.2 Apparitions du spectre dans <i>La danse juive</i>	56
2.2.3 Apparitions du spectre dans <i>Chant pour enfants morts</i>	61
2.2.4 Conjuration et performativité.....	64
2.2.5 Performativité du spectre dans <i>Chant pour enfants morts</i>	66
2.2.6 Performativité du spectre dans <i>La danse juive</i>	71
2.3 Grandissement nostalgique : la recherche d'un cadre d'existence.....	72
2.3.1 Le grandissement du lieu d'origine dans <i>La danse juive</i>	74
2.3.2 Le rôle de Fante dans <i>Chant pour enfants morts</i>	76
CHAPITRE III LE RETOUR AU LIEU D'ORIGINE.....	84
3.1 Déplacement géographique : temps, espace et identité.....	86
3.2 Le retour dans <i>Chant pour enfants morts</i>	90

3.3 Le retour dans <i>La danse juive</i>	95
CONCLUSION	105
ANNEXE A	112
ANNEXE B	114
ANNEXE C	115
ANNEXE D	116
ANNEXE E	118
BIBLIOGRAPHIE	119

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur l'espace intime dans les romans *Chant pour enfants morts* de Patrick Brisebois et *La danse juive* de Lise Tremblay. En comparant deux romans québécois contemporains dont les protagonistes habitent Montréal, mais qui ont un lieu d'origine autre, cette étude propose d'explorer les liens entre les lieux habités et la quête de sens des personnages à partir des notions de lieu (Y.-F. Tuan) et de carte d'identité (O. Lazzarotti).

Le premier chapitre permettra d'étudier le lieu qu'est Montréal et la notion d'éthos urbain. La notion de « déplacé » sera d'abord utilisée pour montrer que les protagonistes sont en perte de sens et déphasés par rapport à leur espace social. Dans un second temps, nous verrons que l'éthos montréalais comporte aussi une caractéristique de trompe-l'œil et que cela se manifeste à travers le personnage médiatique du père dans *La danse juive* et le caractère d'œuvre ouverte de *Chant pour enfants morts*.

Le deuxième chapitre portera sur le lieu d'origine et la nostalgie : d'abord en tant que notion (I. Chassaing, F. Cambon), puis comme hantise et grandissement. Nous verrons alors que les apparitions du père dans *La danse juive* et de Jane (la sœur jumelle d'Isidore) dans *Chant pour enfants morts* se produisent à la manière de spectres associés à des souvenirs difficiles. Enfin, nous verrons aussi que, dans *La danse juive*, l'aspect mythique de la petite ville du Nord amène l'héroïne à croire qu'en ce lieu pourrait se trouver la réponse à sa quête de sens. Alors que, dans *Chant pour enfants morts*, la présence de Fante aux côtés d'Isidore est une façon, pour ce dernier, de conserver un certain cadre d'existence.

Dans le troisième chapitre, nous aborderons le retour au lieu d'origine et la « dérencontre » (P. Rauchs) que celui-ci produit chez les protagonistes. Nous verrons que, dans *Chant pour enfants morts*, la disparition du lieu de l'enfance produit une émotion du proche (P. Nepveu) chez Isidore, ce qui projette ce dernier dans un univers imaginaire où il revoit divers éléments de sa vie intime. Dans le cas de *La danse juive*, nous verrons que le retour au lieu d'origine ne procure pas de réponse à la quête de sens de l'héroïne, et que, celle-ci assassinera, par la suite, son père comme s'il était l'origine de ce mal de vivre.

Mots clés : *Chant pour enfants morts*, déplacé, espace, espace social, éthos urbain, habiter, hantise nostalgique, immigration de province, *La danse juive*, lieu, lieu d'origine, lieu intime, littérature québécoise contemporaine, Montréal, montréalité, nostalgie, quête de sens.

INTRODUCTION

Bien plus, un sujet ne pourrait assurer sa connaissance et la maîtrise de soi sans cette spatialisation intime, de même que les espaces objectifs resteraient insignifiants s'ils ne pouvaient être « mis en reliefs » par les images profondes à travers lesquelles chacun construit son identité.

Jean-Jacques Wunenburger²

Contexte théorique : le tournant spatial

Tout comme le « champ littéraire [qui] se réorganise périodiquement par une redistribution des valeurs³ », dans la recherche universitaire, les perspectives épistémologiques se chevauchent et se concurrencent au fil du temps en fonction d'enjeux paradigmatiques ce qui engendre différentes approches ainsi que divers courants théoriques. Dans son texte « Le tournant spatial⁴ », Michel Collot explique qu'à partir des années 1960 le paradigme dominant en philosophie et en sciences humaines est associé à ce que l'on a appelé « le tournant linguistique ». Par la suite, l'importance accordée à la linguistique s'atténuera et, au cours des années 1980, il y aura une intensification de l'intérêt accordé à la géographie, au lieu et à l'espace. Différents auteurs, dont Collot, parleront alors « d'un “tournant spatial” ou d'un “tournant géographique”⁵ ». À ce sujet, celui-ci écrit :

² Jean-Jacques Wunenburger, « Surface et profondeur du paysage. L'imagination géopoïétique », dans Rachel Bouvet (dir.), *Littérature et géographie*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2018, p. 80.

³ Alain-Michel Boyer, *Les paralittératures*, Paris, Armand Colin, coll. « Universitaire de poche », 2008, p. 20-21.

⁴ Michel Collot, « Le tournant spatial » dans Rachel Bouvet (dir.), *Littérature et géographie*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2018, p. 29-44.

⁵ *Ibid.*, p. 29.

L'intérêt croissant qui se fait jour pour l'étude des relations de la littérature avec l'espace se situe dans le cadre d'une mutation épistémologique générale qui affecte l'ensemble des sciences de l'homme et de la société, de plus en plus attentives, depuis au moins un demi-siècle, à l'inscription des faits humains et sociaux dans l'espace⁶.

Jean-Marc Besse constatera, quant à lui, un accroissement des références à l'espace et au lieu « dans différents domaines des sciences de la culture [et] en particulier dans la théorie et l'histoire des arts plastiques et visuels, dans les études littéraires, et enfin dans le champ de l'histoire des sciences et de l'anthropologie des savoirs⁷ » depuis les années 1990.

En effet, les approches spatiales continuent bel et bien à se développer dans le champ des études culturelles. Il en est question, entre autres, dans l'ouvrage *Introduction aux Cultural Studies* dans lequel Armand Mattelart et Erik Neveu réfèrent à la géographie culturelle comme piste à explorer pour un renouveau interdisciplinaire des *Cultural studies*⁸.

En ce qui a trait aux études littéraires, Jean-Marc Besse constate trois différents niveaux de l'étude de la dimension spatiale en littérature : l'étude des « conditions géographiques concrètes des activités de production des formes littéraires⁹ », l'analyse de la géographie imaginaire présentée dans les œuvres et l'élaboration d'« une représentation cartographique de ces espaces réels et imaginaires de la littérature¹⁰ » dans le but de percevoir et de comprendre les activités et les imaginaires littéraires.

Parmi ces approches qui s'intéressent à la géographie imaginaire, nous retrouvons la géopoétique. Selon Collot, la première utilisation du terme remonterait « à la fin des années 1960¹¹ » avec le poète Michel Deguy. Toutefois, c'est plutôt au poète écossais Kenneth White à qui il est généralement fait référence lorsqu'il est question de géopoétique¹².

⁶ *Ibid.*

⁷ Jean-Marc Besse, « Approches spatiales dans l'histoire des sciences et des arts », *L'Espace géographique*, 2010, vol. 39, n° 3, prg. 1.

⁸ Armand Mattelart et Érik Neveu, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2010, p. 104-105.

⁹ Jean-Marc Besse, *op. cit.*, prg. 2.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, coll. « Les essais », 2014, p. 106.

¹² C'est le cas, entre-autres, chez Christine Baron, Rachel Bouvet et Antje Ziethen.

Son projet — née au Québec, « le long de la côte Nord du Saint-Laurent en direction du Labrador¹³ » — se définit donc comme :

une théorie-pratique transdisciplinaire applicable à tous les domaines de la vie et de la recherche, qui a pour but de rétablir et d'enrichir le rapport Homme-Terre depuis longtemps rompu, avec les conséquences que l'on sait sur les plans écologique, psychologique et intellectuel, développant ainsi de nouvelles perspectives existentielles dans un monde refondé¹⁴.

Alors que la géopoétique était plutôt associée à la création littéraire¹⁵, à la poésie et au récit de voyage¹⁶, la professeure Rachel Bouvet propose d'appliquer l'approche géopoétique à l'espace romanesque. À la suite de ses recherches sur la lecture, Bouvet présente l'espace littéraire comme un espace lacunaire constitué de blancs. Ainsi, la lecture, en tant que processus sémiotique, permettrait au lecteur de combler ces vides et permettrait l'émergence d'un espace figuré dans la conscience du lecteur. C'est donc à cet espace figuré — qui vient déplier l'espace décrit dans le texte — que s'intéresse la géopoétique de l'espace romanesque.

Dans une volonté de continuité avec le « tournant spatial », Bouvet remet en question la préséance du modèle linguistique en géographie littéraire. Elle propose plutôt de s'inspirer du modèle mathématique qu'elle divise en quatre temps. Le premier, celui du point, comprendrait le point d'ancrage et le foyer de la perception duquel se développe l'espace sensoriel. Cette étape impliquerait alors de porter son attention sur l'acte de paysage en

Baron, Christine, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », *Fabula-LhT*, n° 8, mai 2011, en ligne, <<http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>>, page consultée le 4 octobre 2017.

Rachel Bouvet, *Littérature et géographie*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2018, 257 p.

Antje Ziethen, « Le littéraire de l'espace », *Arborescence*, n° 3, juillet 2013, p. 3-29.

¹³ Kenneth White, *Le Plateau de l'Albatros, Introduction à la géopoétique*, Grasset, 1994, p. 13.

¹⁴ Kenneth White, « La géopoétique », *Kenneth White*, en ligne, <<http://www.kennethwhite.org/geopoetique/>>, page consultée le 13 octobre 2020.

¹⁵ Michel Collot, « Pour une géographie littéraire », *Fabula-LhT*, n° 8, mai 2011, en ligne, <<http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>>, page consultée le 5 octobre 2017.

¹⁶ Rachel Bouvet, « Pour une approche géopoétique de l'espace romanesque », dans Rachel Bouvet (dir.), *Littérature et géographie*, op. cit., p. 93.

formation et sur le mouvement du regard lors des descriptions. À ce propos, Bouvet précise que :

Il est impossible de s'interroger sur le paysage sans tenir compte du vécu, de l'expérience sensorielle, des émotions, bref de sa dimension phénoménologique [...]. Car ce dernier repose en partie sur l'acte de paysage qui se déclenche lors de l'interaction entre un sujet et son environnement¹⁷.

Le deuxième temps qu'elle propose est celui de la ligne ce qui renverrait alors au parcours et à la frontière : « C'est l'action de se mouvoir qui détermine ici le rapport au lieu¹⁸ ». Cela implique de considérer à la fois les tracés physiques comme les routes et les sentiers, mais aussi les lignes imaginaires et sociales comme les frontières par exemple. Bouvet précise que ces dernières sont entendues « comme ce qui sépare, tout en [...] unissant [...] ces espaces sémiotiques, ces structures spatiotemporelles nécessaires au fonctionnement des différents langages¹⁹ ». Le troisième temps proposé est celui de la surface que Bouvet associe à la carte. Il faudrait donc se questionner sur ce que le roman dessine afin de mettre en relief les « tensions entre les lieux [ainsi qu'] une certaine forme d'organisation spatiale à partir de la présence d'éléments naturels²⁰ ». Finalement, le quatrième temps de cette approche est celui du volume que Bouvet associe à la notion d'habiter. Cela impliquerait donc de porter son attention sur les habitats des personnages de manière à « approfondir la réflexion sur le rapport de l'être au monde²¹ », mais aussi à se questionner sur ces « espaces que l'on habite le temps que dure la lecture et qui nous obligent à remettre en question la manière dont nous habitons la terre²² ».

Parmi les autres grandes approches théoriques des vingt dernières années, nous pouvons aussi souligner la géocritique. Cette dernière a d'abord fait son apparition au tournant des

¹⁷ *Ibid.*, p. 99.

¹⁸ *Ibid.*.

¹⁹ *Ibid.*, p. 101.

²⁰ *Ibid.*, p. 102.

²¹ *Ibid.*, p. 104.

²² *Ibid.*, p. 105.

années 2000 dans l'ouvrage collectif *La géocritique mode d'emploi*²³ dirigé par Bertrand Westphal. En outre, ce dernier fit paraître, en 2007, l'essai théorique *La géocritique. Réel, fiction, espace*²⁴ ce qui lui a permis d'aller plus en profondeur dans sa proposition. Dans cette perspective, il opposa, entre autres, deux catégories d'approches de l'espace en littérature : l'une géocentrée, qui centre donc son analyse sur le lieu géographique, et l'autre égocentrée qui porte davantage son analyse sur le point de vue présenté que sur le réalisme. Devant cette dichotomie, Westphal se range du côté des approches géocentrées.

Cette géocritique westphalienne repose sur deux prémisses. D'une part, elle postule la conception selon laquelle « le temps et l'espace investissent un plan commun²⁵ ». D'autre part, puisque chaque représentation a « un degré de conformité indécidable²⁶ », la géocritique prend le parti que toute représentation d'un lieu référerait « à un réel entendu largement²⁷ ». Considérant cela, Westphal propose une méthodologie qui consisterait d'abord à accumuler un grand nombre de textes portant sur un même lieu — notamment des lieux habités comme des villes — jusqu'à atteindre un certain « seuil minimal de “représentativité”²⁸ ». Par la suite, il s'agirait de confronter ces « optiques qui se corrigent, s'alimentent et s'enrichissent mutuellement²⁹ » pour arriver à tracer les contours d'une représentation du lieu qui se voudrait objective et qui permettrait alors d'« évaluer l'originalité ou la conformité des différentes représentations qu'il suscite³⁰ ». Cet intérêt prédominant de Westphal pour le réalisme lui fera accorder à la géocritique le « rôle d'arpenteur du réel³¹ ».

Bien qu'il s'agisse d'une approche incontournable dans l'étude de l'espace en littérature, la géocritique semble avoir été contestée dès son élaboration. Déjà dans *La géocritique mode*

²³ Bertrand Westphal (dir.), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses de l'Université de Limoges, 2000, 311 p.

²⁴ Bertrand Westphal, *La géocritique: réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, 278 p.

²⁵ *Ibid.*, p. 65.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 206.

²⁹ *Ibid.*, p. 185.

³⁰ *Ibid.*, p. 213.

³¹ *Ibid.*, p. 191.

d'emploi, Daniel-Henri Pageaux proposait de mettre de côté la géocritique et la géopoétique pour privilégier une approche « imaginaire ou symbolique³² » : la géosymbolique. Dans une « analyse oscillant entre un certain structuralisme et une approche sémiotique³³ », il proposait alors de chercher des schémas, « des traits organisateurs du traitement d'un espace culturel³⁴ », qui permettraient d'analyser la logique imaginaire du texte plutôt que le réel.

Au cours de la dernière décennie, nombre de chercheurs s'intéressant à l'espace en littérature ont aussi rejeté la géocritique ou, à tout le moins, réclamé un nouveau bilan concernant les liens entre littérature et géographie. En 2008, dans le cadre d'un numéro thématique des *Cahiers de géographie du Québec*, Mario Bédard et Christiane Lahaie appelaient à un nouvel état des lieux, autant en littérature qu'en géographie, pour l'étude du topos (le lieu) et de « la *chôra* (cette manière de plus en plus complexe de l'occuper)³⁵ ».

Dans son article « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures » publié en 2011 dans la revue *Fabula-LhT*, Christine Baron s'intéresse à l'espace en littérature et en géographie. Elle y souligne que notre « époque [...] a inventé l'idée selon laquelle une littérature se définirait géographiquement, par les traits distinctifs du pays qui la produit³⁶ », alors qu'en fait « une mise en relief de traits locaux spécifiques [relèverait plutôt] d'une extranéité au contexte³⁷ ».

Dans le même numéro de *Fabula-LhT*, Michel Collot propose que l'on remette de l'avant la spécificité littéraire pour ne « pas transformer la géographie littéraire en une simple annexe de la géographie culturelle³⁸ ». Il suggère alors de re-baliser trois « niveaux »

³² Daniel-Henri Pageaux, « De la géocritique à la géosymbolique. Regards sur un champ interdisciplinaire : littérature générale et comparée et géographie », dans Bertrand Westphal (dir.), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses de l'Université de Limoges, 2000, p. 126.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 152.

³⁵ Mario Bédard et Christiane Lahaie, « Géographie et littérature : entre le topos et la chôra », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, n° 147, décembre 2008, p. 392.

³⁶ Christine Baron, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », *Fabula-LhT*, n° 8, mai 2011, en ligne, <<http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>>, page consultée le 4 octobre 2017.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Michel Collot, « Pour une géographie littéraire », *op. cit.*

d'études : la « *géographie de la littérature*, qui étudierait le contexte spatial dans lequel sont produites les œuvres³⁹ » ; la « *géocritique*, qui étudierait les représentations de l'espace dans les textes [...] sur le plan de l'imaginaire et de la thématique⁴⁰ » et la « *géopoétique*, qui étudierait les rapports entre l'espace et les formes et genres littéraires⁴¹ ». Au lieu de suggérer la création d'un nouveau terme, Collot propose une géocritique qui se détache du réalisme pour s'intéresser à « la construction d'un univers imaginaire, qui repose sur le point de vue d'un sujet et sur la composition d'un texte⁴² ».

Dans une perspective similaire, Élisabeth Nardout-Lafarge amorce en 2013 l'étude du lieu « vu, médié et défini par des narrateurs-percepteurs⁴³ » en prenant « en compte les différentes focalisations, les types de descriptions [...], les diverses formes d'encadrement, les principaux *topoi* [...], et les principaux dispositifs⁴⁴ ».

Contexte littéraire : un coup d'œil sur l'étude de l'espace en littérature québécoise

Dès les premiers balbutiements de la littérature canadienne-française — qui deviendra la littérature québécoise — l'importance accordée à l'espace et aux lieux est indéniable. Déjà dans son article programmatique « Le mouvement littéraire au Canada », l'abbé Henri-Raymond Casgrain présente une conception très imagée de la littérature canadienne. En effet, nous y voyons une littérature portant en elle l'espace comme valeur intrinsèque par les comparaisons que l'abbé Casgrain fait avec le paysage boréal :

nous aurons une littérature indigène, ayant son cachet propre, original, portant vivement l'empreinte de notre peuple, en un mot, une littérature nationale.
Si, comme cela est incontestable, la littérature est le reflet des mœurs, du caractère, des aptitudes, du génie d'une nation, si elle garde aussi l'empreinte

³⁹ *Ibid.* L'auteur souligne.

⁴⁰ *Ibid.* L'auteur souligne.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ Élisabeth Nardout-Lafarge, « Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine. Avant-propos et notes pour un état présent », *Temps zéro*, Québec, no 6, 2013, en ligne, <<http://tempszero.contemporain.info/document974>>, page consultée le 1^{er} octobre 2017.

⁴⁴ *Ibid.* L'auteur souligne.

des lieux, des divers aspects de la nature, des sites, des perspectives, des horizons, la nôtre sera grave, méditative, spiritualiste, [...] énergique et persévérante comme nos pionniers d'autrefois ; et en même temps elle sera largement découpée, comme nos vastes fleuves, nos larges horizons, notre grandiose nature, mystérieuse comme les échos de nos immenses et impénétrables forêts, comme les éclairs de nos aurores boréales, mélancolique comme nos pâles soirs d'automne enveloppés d'ombres vaporeuses — comme l'azur profond, un peu sévère, de notre ciel —, chaste et pure comme le manteau virginal de nos longs hivers⁴⁵.

Par ailleurs, la professeure titulaire Élise Lepage relève cinq moments charnières révélateurs de l'importance de l'espace en littérature québécoise : « les premiers écrits de la Nouvelle-France, la littérature du terroir, le roman urbain, la poésie du pays et l'exploration du monde urbain contemporain⁴⁶ ». Elle situe ce dernier moment dans les années 1980 avec les :

représentations de la ville [dans lesquelles le] « discours montréalais » s'est ancré dans les traditions littéraires québécoises et continue de proliférer sous différentes formes. L'espace urbain devient [alors] le milieu du quotidien par excellence, celui où s'ancrent des Je de plus en plus divers et cosmopolites⁴⁷.

De surcroît, nous pouvons établir un parallèle entre cette « exploration du monde urbain contemporain » et les romanciers de la désespérance — regroupement d'auteurs associés à la fin du vingtième siècle — dont les romans — portant des thèmes comme « la solitude, l'errance, la désespérance, l'incapacité de rejoindre l'autre, la douleur de vivre...⁴⁸ » — se déroulent majoritairement à Montréal et mettent en scène des personnages qui « arpentent les artères de cette ville comme de véritables désœuvrés, de tavernes en bars, [...] en appartements sales et mal famés [...] à la recherche de leur propre visage⁴⁹ ».

⁴⁵ Abbé Henri-Raymond Casgrain, « Le mouvement littéraire au Canada », *Œuvres complètes. Tome premier : Légendes canadiennes et variétés*, Montréal, Beauchemin & Valois, 1884 [1866], p. 368.

⁴⁶ Élise Lepage, « Géographie des confins espace et littérature chez Pierre Morency, Pierre Nepveu et Louis Hamelin », thèse de doctorat, The faculty of graduate studies, University of British Columbia, 2010, f. 35.

⁴⁷ *Ibid.*, f. 48.

⁴⁸ Aurélien Boivin et Cécile Dubé, « Les romanciers de la désespérance », *Québec français*, n° 89, 1993, p. 97.

⁴⁹ *Ibid.*

Sans contester les cinq moments proposés par Élise Lepage, nous pourrions en proposer un sixième que nous associerions au néorégionalisme. Dans un article de la revue *Les libraires* publié en 2016, Alexandra Mignault, Dominique Lemieux et Josée-Anne Paradis présentent le retour à la région comme le premier de dix constats sur la littérature québécoise contemporaine⁵⁰. Dans la même optique, Samuel Archibald disait, quelques années auparavant, que « plusieurs [auteurs] ont pris le chemin du retour vers les régions et recommencé à habiter, ne serait-ce qu'en imagination, le lieu qui est pour eux celui des commencements ou d'un enracinement. La littérature québécoise récente a réinvesti les régions⁵¹ ». De plus, nous croyons aussi que l'engouement provoqué chez certains par ce que Benoît Melançon nomme « l'École de la tchén'ssâ » dans son article « Histoire de la littérature québécoise contemporaine 101⁵² », est révélateur de l'importance du néorégionalisme en littérature québécoise contemporaine. Revenant sur le sujet pour préciser qu'il s'agissait avant tout d'un article ironique, Melançon concède que nombre d'auteurs contemporains ont « une réflexion particulière sur l'espace, ce que certains ont appelé la *régionalité*, le *néoterroir*, le *néorégionalisme*, la *néoruralité*, le *posterroir*, l'*antiterroir* [...] la *ruralité trash* [...] ou le *alt-terroir* [...] : ces romanciers proposent une nouvelle cartographie imaginaire⁵³ ».

Pour toutes ces raisons, nous estimons que l'espace a toujours été un trait fondamental en littérature québécoise. C'est pourquoi nous souhaitons analyser, dans ce mémoire, l'espace dans deux romans québécois contemporains. Pour ce faire, nous avons choisi de comparer *La danse juive* de Lise Tremblay et *Chant pour enfants morts* de Patrick Brisebois, puisqu'ils contiennent tous deux une mise en tension entre Montréal et le lieu d'origine des protagonistes.

⁵⁰ Alexandra Mignault, Dominique Lemieux, et Josée-Anne Paradis, « 10 constat sur la littérature québécoise en 2016 », *Les libraires*, n° 97, 24 octobre 2016.

⁵¹ Samuel Archibald, « Le néoterroir et moi. », *Liberté*, vol. 53, n° 3, 2012, p. 17.

⁵² Benoît Melançon, « Histoire de la littérature québécoise contemporaine 101 », *L'oreille tendue*, 2012, en ligne, <<http://oreilletendue.com/2012/05/19/histoire-de-la-litterature-quebecoise-contemporaine-101/>>, page consultée le 8 septembre 2017.

⁵³ Benoît Melançon, « J'ai créé un monstre », *Spirale*, n° 250, automne 2014, p. 34. L'auteur souligne.

Présentation des romans *La danse juive* et *Chant pour enfants morts*

Lors de la parution de son premier roman *L'hiver de pluie*, Lise Tremblay a d'abord été associée aux romanciers de la désespérance par Aurélien Boivin et Cécile Dubé. Cependant, nous pouvons aussi considérer Lise Tremblay comme l'une des grandes figures du néorégionalisme, puisque les enjeux liés à la région et au territoire traversent l'entièreté de son œuvre. À propos du monde décrit par Tremblay, Irène Chassaing écrit que « dans *La pêche blanche*, *La danse juive* et *La héronnière* [le monde] se trouve profondément marqué par les phénomènes de la mondialisation et de l'exode, sinon de l'exil — autant de thèmes aujourd'hui fréquemment rencontrés dans la littérature canadienne francophone⁵⁴ ».

En ce sens, Daniel Chartier écrit à propos de Lise Tremblay :

Dans son œuvre, Lise Tremblay met en place une géographie imaginaire qui permet la représentation des conflits et tensions de « l'immigration de province », elle-même liée aux symboles de la saleté, du silence et du Nord originel, ainsi qu'à des espaces (le cœur de Montréal, la banlieue et les régions de villégiature) qui mettent en scène les divers degrés de l'exil⁵⁵.

Chartier ajoute que « Lise Tremblay définit des lieux qu'elle associe à des situations psychologiques, elles-mêmes tributaires de positions culturelles et sociales⁵⁶ ». Ainsi, l'importance des lieux serait une caractéristique majeure dans l'écriture de Tremblay, puisque ceux-ci se lient à la psychologie des personnages. C'est pour ces considérations que nous avons choisi Lise Tremblay comme l'un des deux auteurs étudiés dans ce mémoire, de manière à explorer comment les symboliques portées par les lieux influent sur l'espace intime des personnages. Plus précisément, nous tenterons de démontrer que les symboliques portées par Montréal, dans ce roman, mais également dans le second que nous présenterons ci-dessous, participent au déracinement des deux protagonistes et que les morts, à la fin de

⁵⁴ Irène Chassaing, « Nostalgie et utopie dans l'œuvre de Lise Tremblay : De *La pêche blanche* à *La héronnière* », *Voix et Images*, 2015, vol. 40, no 2, p. 109.

⁵⁵ Daniel Chartier, « *La danse juive* de Lise Tremblay », dans Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler (dir.), *À la carte : le roman québécois (2000-2005)*, Francfort, Peter Lang, 2007, p. 414.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 411.

chacun des récits, sont, en fait, une façon de résoudre l'incapacité à trouver un sens à leur existence.

Comme deuxième auteur de cette étude comparée, nous nous intéresserons à Patrick Brisebois et plus précisément à la deuxième édition de son roman *Chant pour enfants morts*. Brisebois s'est d'abord fait connaître pour sa « Trilogie sinistre » publiée à l'Effet pourpre entre 1999 et 2003. L'Effet pourpre ayant cessé de publier à compter de 2005⁵⁷, Le Quartanier approcha Brisebois aux environs de 2008-2009 pour amorcer un processus de réédition de ses premiers romans. À « l'étape de la vérification des épreuves⁵⁸ », l'auteur décide de se lancer dans une réécriture en profondeur, reléguant ainsi les premières éditions au statut de brouillons. Dans le cas de *Chant pour enfants morts* [2011], ce processus va participer, selon le critique Mathieu Arsenault, à enrichir le récit puisqu'il sera « augmenté de plusieurs chapitres que l'écrivain mature a cru bon d'ajouter et qui complètent plusieurs lacunes du récit original⁵⁹ ».

À la suite de cela, Brisebois a laissé derrière lui l'appellation « Trilogie sinistre », tout comme ses parutions à l'Effet pourpre, et parle maintenant du « Cycle de Redfield Park » pour qualifier le regroupement composé des romans *Que jeunesse trépanse* [réédition à venir], *Trépanés* [2011], *Chant pour enfants morts* [2011] et *Le modèle de Nice* [2018]. Nous pouvons ajouter aussi qu'ils ne constituent pas tout à fait une suite. Bien qu'ils fassent partie d'un même univers, il n'y a pas d'interaction explicite entre les différentes diégèses. L'appellation « cycle » semble donc mieux appropriée.

Chant pour enfants morts met en scène le personnage d'Isidore Malenfant — dont le prénom, tout comme le titre du roman, est un clin d'œil aux *Chants de Maldoror* du comte Lautréamont dont le vrai nom est Isidore Ducasse — un adulte dans la trentaine qui incarne

⁵⁷ Antoine Tanguay, « François Couture : la fin de l'Effet pourpre », *Les libraires*, 05 septembre 2005, en ligne, <<https://revue.leslibraires.ca/entrevues/essai-etranger/francois-couture-la-fin-de-l-effet-pourpre>>, consulté le 10 décembre 2018.

⁵⁸ Marie Hélène Poitras, « Patrick Brisebois : le roman exhumé », *Voir*, 26 mai 2011, <<https://voir.ca/livres/2011/05/26/patrick-brisebois-le-roman-exhume/>>, consulté le 6 février 2018.

⁵⁹ Mathieu Arsenault, « Patrick Brisebois, Chant pour enfants morts, la réédition », *Doctorak, Go!*, en ligne, <<http://doctorak-go.blogspot.ca/2012/02/patrick-brisebois-chant-pour-enfants.html>>, consulté le 19 avril 2018.

la figure de l'écrivain raté. Sa vie à Montréal semble se résumer grossièrement à traîner à l'appartement de son amie de cœur qu'il n'aime pourtant plus, aux bars où il boit le peu d'argent qu'il lui reste et à sa difficulté d'écrire son prochain roman. Ce tourbillon alcoolisé, mêlé au tempérament dépressif du personnage, se traduit par une narration qui permet de faire un retour vers l'enfance de ce personnage, à la recherche de la source de ce mal qui l'habite. Yvon Paré décrit le récit de *Chant pour enfants morts* comme :

Une vie de fantasmes et de violences où le réel et l'imaginaire s'empoignent. Comme si les époques d'Isidore s'affrontaient en lui et le déchiraient. Tout autant aspiré par la mort, le suicide que par la création qui peut aussi devenir une forme d'anéantissement. Tout écrivain qu'il soit, Malenfant n'arrive pas à s'inventer un espace où la vie est supportable. Une lente régression ramène le personnage à l'enfance où tout se dessine et se perd⁶⁰.

À la fin du roman, Isidore, en crise, quittera Montréal et retournera à Redfield Park. Il tombera alors dans ce qui semble être un univers parallèle dans lequel se superpose divers éléments de sa vie intime. Nous reviendrons plus en détail sur cet aspect dans le troisième chapitre de ce mémoire.

Le roman de Lise Tremblay, que nous mettrons en relation avec celui de Brisebois, est *La danse juive*. Tout comme *Chant pour enfants morts*, celui-ci met de l'avant un personnage narrateur qui habite Montréal. Il s'agit d'une femme pianiste de peu de talent, mais douée pour la lecture à vue, qui gagne un peu d'argent en jouant pour une école de danse. Elle est originaire d'une petite ville du Nord, mais habite dans un petit appartement sale de Montréal. Dans la dernière partie du roman, elle fera un court séjour chez sa grand-mère paternelle. Puis, à son retour à Montréal, elle assassinera son père lors d'une dispute.

Dans le cadre d'un colloque en Suède, Tremblay décrit sa protagoniste comme suit :

Dans *La danse juive*, la narratrice, une femme totalement urbaine, totalement adaptée à son territoire urbain et vivant au Sud (et là, il faut se mettre dans le contexte québécois, pour ceux qui vivent au Nord, Montréal est une ville du Sud), la narratrice, donc, doit remonter au Nord. Pour elle (il s'agit d'une obèse),

⁶⁰ Yvon Paré, « Les mots peuvent-ils empêcher la dérive ? », *Lettres québécoises*, n° 117, printemps 2005, p. 27.

c'est dans cette remontée vers le Nord qu'elle trouvera la source de son identité et, dans le contexte du roman, la source de la graisse qui la recouvre⁶¹.

Donc, dans les deux romans que nous étudions, les protagonistes principaux habitent Montréal, mais sont originaires d'un autre lieu — que ce soit la banlieue de Redfield Park dans le cas de *Chant pour enfants morts* ou la petite ville du Nord dans le cas de *La danse juive*. De plus, un malaise existentiel poussera les deux personnages à faire un retour au lieu de leur origine dans la dernière partie de chacun des deux romans. Toutefois, ce retour ne permettra pas de régler le conflit intime de chacun des protagonistes.

Présentation théorique : l'espace et l'habiter

It all seems so very arbitrary. I applied for a job at this company because they were hiring. I took a desk at the back because it was empty. But, no matter how you get there or where you end up, human beings have this miraculous gift to make that place home.

Creed Bratton⁶²

Le contexte, ainsi que les caractéristiques du corpus que nous avons décrits nous amènent à étudier *La danse juive* et *Chant pour enfants morts* en fonction de l'espace, dans une dialectique entre le spatial, l'intime et le social.

Dans un essai sur l'espace et le lieu, Christiane Lahaie présente « l'espace comme une sphère limitée à l'intérieur de laquelle la vie a cours⁶³ ». Daniel Chartier, quant à lui, définit

⁶¹ Lise Tremblay, « Le Nord comme état de conscience », dans Daniel Chartier et Maria Walecka-Garbalinska, (dir.), *Couleurs et lumières du Nord. Actes du colloque international en littérature, cinéma, arts plastiques et visuels. Stockholm 20-23 avril 2006*, Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis, 2008, p. 273.

⁶² « Tout semble si arbitraire. J'ai postulé pour un emploi dans cette entreprise parce qu'ils embauchaient. J'ai choisi un bureau à l'arrière parce qu'il était libre. Mais, peu importe comment vous arrivez là ou où vous vous retrouvez, les êtres humains ont ce don miraculeux pour faire de cet endroit un chez-soi. » Greg Daniels (aut.) et Ken Kwapis (réalis.), « Finale », dans Greg Daniels (prod.), *The Office*, [vidéo], New York, NBC Universal Television et Deedle-Dee Production, 2013, saison 9, épisode 23, 48:00-48:22. Je traduis.

⁶³ Christiane Lahaie, *Ces mondes brefs: pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'Instant même, 2009, p. 32.

l'espace « comme une matrice à laquelle viennent se greffer des lieux signifiants, qu'ils soient issus de l'expérience ou de la seule construction intellectuelle, ou des deux⁶⁴ ». L'espace peut ainsi être considéré comme un contenant et le lieu comme « une quantité relative d'espace⁶⁵ ». L'espace comme contenant implique aussi une notion d'échelle puisque, un peu à la manière de poupées russes, un espace peut contenir plusieurs lieux et un lieu peut, à son tour, contenir d'autres lieux. Pour illustrer cette dynamique, nous pouvons prendre en exemple l'île de Montréal, qui peut être considérée comme un espace si l'on s'intéresse aux différents quartiers, commerces et habitations qu'il contient. Toutefois, Montréal peut aussi être un lieu si l'on aborde la métropole comme un tout, sur l'échelle de tout le Québec par exemple.

À propos du lieu, Augustin Berque nous invite à considérer celui-ci en fonction de deux modalités : le *topos* et la *chôra*. Il définit d'abord le *topos* comme étant « le lieu [...] parfaitement définissable en lui-même, indépendamment des choses. C'est le lieu des coordonnées cartésiennes du cartographe [...]. Il relève d'une géométrie qui permet de définir [...] les objets qui peuvent ou non s'y trouver⁶⁶ ». Puis, faisant référence à Platon, il dit de la *chôra* qu'elle « intervient dans le rapport entre l'être absolu (*on*, *eidōs* ou *idea*), qui relève de l'intelligible, et l'être relatif (*genesis*), qui relève du monde sensible (*kosmos*). [...] [E]lle est essentiellement relationnelle⁶⁷ ». Selon lui, le *topos* se voudrait donc le lieu concret et localisable, ce à quoi nous faisons généralement référence lorsqu'il est question d'un lieu. La *chôra*, quant à elle, renverrait à la relation avec le lieu. Une relation, par définition, nécessite un minimum de deux éléments. La *chôra* ne peut donc pas perdurer après le retrait d'un des éléments qu'il s'agisse du lieu, d'une chose ou d'un sujet.

Par extrapolation, nous pouvons associer la *chôra* à l'habiter. Olivier Lazzarotti parle de l'habiter « comme moyen d'aborder sous toutes ses coutures le problème de la relation des

⁶⁴ Daniel Chartier, « Introduction. Penser le lieu comme discours », dans Daniel Chartier, Marie Parent et Stéphanie Vallières (dir.), *L'idée du lieu*, Montréal, Figura, coll. « Figura », 2013, p. 19.

⁶⁵ Thomas Guillaumot, « Le spectateur comme objet », dans Éliane Chiron et Claire Azéna (dir.), *L'objet et son lieu*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Arts plastiques », 2004, p. 80.

⁶⁶ Augustin Berque, « 'Lieu' 1. », *Espaces Temps*, 2003, en ligne, <<https://www.espacestems.net/articles/lieu-def1/>>, consulté le 10 décembre 2017.

⁶⁷ *Ibid.* L'auteur souligne.

hommes au monde, qui est aussi celui des hommes à eux-mêmes à travers le monde⁶⁸», « comme le *rapport de soi à soi qui passe par le monde*⁶⁹ ». Cette conception de l’habiter sous-tend que la connaissance d’un lieu vient avec trois types de savoirs : le *savoir-être*, le *savoir-faire* et le *savoir-vivre-ensemble*⁷⁰. Ainsi, « les savoirs géographiques des uns sont imposés à d’autres comme savoirs légitimes et dominants, autrement dit comme mesure des lieux et de leurs fondements⁷¹ ». La pratique d’un lieu, ce que nous y faisons, confirme ou infirme les pré-savoirs que nous portons sur celui-ci.

Qui plus est, ces différents types et niveaux de savoir « strient » l’espace. À l’instar de Bertrand Westphal, nous reprenons ici la terminologie de Gilles Deleuze et Félix Guattari concernant l’espace strié et lisse⁷². Un espace strié serait donc une zone sous une autorité (généralement de l’État ou d’un dieu) ou, à tout le moins, fortement codifiée socialement. Inversement, un espace lisse serait l’espace de liberté en dehors des normes — ce que le géographe Yi-Fu Tuan qualifie, quant à lui, d’étendue. Ces espaces opposés ne sont pas fixes et peuvent s’interposer l’un l’autre. Leur transgression « consiste à violer une limite morale davantage que physique⁷³ ».

À cela, nous pouvons lier la notion bourdieusienne de *distinction*, voulant « que le goût [soit] presque toujours le produit de conditions économiques identiques à celles dans lesquelles il fonctionne⁷⁴ ». Ainsi, le décor, l’environnement choisi, a un effet de classification par rapport au statut social. Comme nous le rappelle Denis Saint-Amand, « les

⁶⁸ Olivier Lazzarotti, « Habiter, aperçus d’une science géographique », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 50, n° 139, avril 2006, p. 87.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 91. L’auteur souligne.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 94.

⁷¹ *Ibid.*, p. 95.

⁷² Bertrand Westphal, *La géocritique: réel, fiction, espace*, *op. cit.*, p. 68 à 70.

⁷³ Yi-Fu Tuan, *Espace et lieu: la perspective de l’expérience*, Gollion, Infolio, coll. « Archigraphy Paysage », 2006, p. 73.

⁷⁴ Pierre Bourdieu, *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, coll. « Le Sens commun », 1979, p. 437.

individus [y] sont à la fois rendus distincts (*différents*) et/ou distingués (*élégants*)⁷⁵ ». Nous reviendrons plus en détails sur ces notions dans notre premier chapitre.

Comme il a été dit précédemment, l'espace strié l'est, notamment, par les codes sociaux qui émanent eux-mêmes de différents savoirs géographiques dominants, nommément, comme les nomme Lazzarotti, le *savoir-être* et le *savoir-vivre-ensemble*. Cependant, il nous faut aussi considérer l'espace social comme tributaire de la classe et du champ dans lequel le sujet évolue. En effet, certains éléments peuvent être prestigieux dans certains cercles sociaux tout en étant sans intérêt dans d'autres. Le principe de distinction nous permet, donc, de mettre en relief l'environnement de l'individu comme manifestation de son statut social puisque, comme l'écrit Nathalie Ducharme, « la qualité de l'endroit où une personne réside s'accroît [...] proportionnellement avec le rang qu'elle occupe dans la communauté⁷⁶ ». Mieux encore, cette mise en relief donne aussi à voir les différences de classes et de codes dans l'espace.

Sur le plan de l'habiter, il nous faut préciser que l'habitation d'un lieu, les « expériences [de ce dernier] répétées jour après jour et au cours des années⁷⁷ » amènent aussi un sentiment du lieu. À travers ce sentiment, cette *chôra*, nous nous intéressons à l'espace intime. Étant *espace*, celui-ci se constitue d'une pluralité de lieux intimes qui participent à modeler l'identité de l'individu dans « une connivence entre les formes extérieures du terrain et les forces intérieures d'un psychisme, individuel ou collectif⁷⁸ ». La valeur d'intimité d'un lieu se construit donc au fil du temps, « à travers l'accumulation régulière de sentiments au fil des années⁷⁹ », mais aussi à travers l'intensité de l'affect et de l'expérience qui lui sont associés⁸⁰. Bien que l'espace intime inclue généralement *ad nutum* le lieu d'origine et le *chez-soi*, il faut préciser que tout lieu porte une potentielle valeur d'intimité, de sorte qu'il puisse s'inscrire

⁷⁵ Denis Saint-Amand, « Distinction », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, en ligne, <<http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/62-distinction>>, consulté le 5 décembre 2016. L'auteur souligne.

⁷⁶ Nathalie Ducharme, « Espaces, personnages et société dans le roman d'aventures québécois au XIXe siècle », thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2007, f. 36.

⁷⁷ Yi-Fu Tuan, *op. cit.*, p. 184.

⁷⁸ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 67.

⁷⁹ Yi-Fu Tuan, *op. cit.*, p. 37.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 185.

dans l'identité de l'individu. En ce sens, Tuan écrit qu'un « fauteuil ou un banc public peuvent être un lieu très personnel, pourtant ils ne sont ni l'un ni l'autre un symbole privé dont le sens est caché pour les autres⁸¹ ».

Approche méthodologique

Avant d'entrer plus amplement dans notre sujet, précisons les particularités de l'espace dans le cadre littéraire. Tout d'abord, dans son livre *L'espace romanesque* paru en 1978, le professeur Jean Weisgerber définit l'espace romanesque comme « l'ensemble des relations existant entre les lieux, le milieu, le décor de l'action et les personnes que celle-ci présuppose, à savoir l'individu qui raconte l'histoire et les gens qui y prennent part⁸² ». Ainsi, l'espace mis en récit, puisqu'il est avant tout un récit, « est vécu à différents niveaux : d'abord par le narrateur en tant que personne physique, fictive ou non, et à travers la langue qu'il utilise ; ensuite, par les (autres) personnages qu'il campe ; en dernier lieu, par le lecteur qui introduit à son tour un point de vue éminemment partial⁸³ ».

Dans le but d'élargir notre propos aux différentes formes littéraires, nous privilégierons dans notre mémoire le terme d'« espace diégétique » au lieu d'« espace romanesque ». « Diégétique » est l'adjectif qui découle de « diégèse » et il s'agit du terme utilisé par Gérard Genette pour parler de « l'univers spatio-temporel du récit⁸⁴ ». L'espace diégétique renvoie donc à l'espace présenté par le récit, à celui dans lequel se déroule une histoire.

D'ailleurs, nous pouvons ajouter que cet espace — qu'il soit écrit ou narré — a comme particularité *sine qua non* d'être composé de mots et donc, de devoir passer par le langage. Cela nous amène ainsi à considérer, à l'instar de Michel de Certeau, que le « récit d'espace est à son degré minimal une langue *parlée*, [...] *articulé[e]* par une

⁸¹ *Ibid.*, p. 149.

⁸² Jean Weisgerber, « L'espace romanesque : essai de définition », *L'espace romanesque*, Lausanne, L'Age d'homme, coll. « Bibliothèque de littérature comparée », 1978, p. 14.

⁸³ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁴ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 48.

“focalisation énonciatrice”⁸⁵ ». Concernant ce phénomène de focalisation, Algirdas Julien Greimas précise que la formation de sens découle de l'énonciation et que cette dernière campe, par la force des choses, « un espace d'*ici* et un espace d'*ailleurs*⁸⁶ ».

À l'instar de la topo-analyse proposée par Gaston Bachelard, nous nous consacrerons ici plus particulièrement à « l'étude psychologique systématique des sites de [la] vie intime⁸⁷ ». Tout comme la sémiotique s'intéresse aux signifiés que portent les mots d'un texte au-delà du sens premier de leur signifiant, nous nous intéresserons à l'espace diégétique présent dans les romans *La danse juive* et *Chant pour enfants morts* de manière à montrer que les signes spatiaux peuvent « s'ériger en un langage spatial permettant de “parler” d'autre chose que de l'espace⁸⁸ ». Nous utiliserons alors les signes spatiaux pour traiter de l'intériorité des personnages.

Revenons plus spécifiquement à notre corpus. Autant dans le roman de Tremblay que dans celui de Brisebois, les protagonistes se retrouvent devant une quête de sens. Nous pouvons penser à la recherche du « chaînon manquant » qui serait la source de la graisse pour le personnage principal dans *La danse juive* et à Isidore qui se questionne sur la source de ses pulsions de mort dans *Chant pour enfants morts*. À propos de la quête de sens à l'ère post-moderne, Yves Boisvert écrit : « la thématique de la quête de sens redevient une priorité existentielle lorsque les individus perdent les repères qui leur servaient de guide dans la prise de décisions importantes et dans l'orientation de leur projet de vie⁸⁹ ». Nous posons ainsi que c'est bien cette perte de repères qui engendre la quête de sens dans notre corpus.

⁸⁵ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. Tome I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 2010 [1990], p. 191. L'auteur souligne.

⁸⁶ Algirdas Julien Greimas, « Pour une sémiotique topologique », *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, p. 131. L'auteur souligne.

⁸⁷ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1992 [1957], p. 27.

⁸⁸ Algirdas Julien Greimas, *op. cit.*, p. 130.

⁸⁹ Yves Boisvert, « Sortir du nihilisme. Quand la dictature du moi devient une bouée », dans Yves Boisvert et Lawrence Olivier (dir.), *À chacun sa quête*, Sainte-Foy, Presse de l'Université du Québec, 2000, p. 4.

Pour aborder la quête de sens dans une approche plus géographique, Lazzarotti suggère la notion de « place ». Le dictionnaire *Les mots de la géographie. Dictionnaire critique* avance que la « place est définie par sa position et définit une situation, y compris au sens figuré des mots⁹⁰ ». Cette notion allie donc l'aspect géographique qu'est la nécessité de se situer quelque part, de « tenir et [...] être dans un emplacement⁹¹ », et, par son sens figuré, l'aspect social qu'est de se situer dans la société et, plus largement, dans le monde. Pour Lazzarotti, « la place de chaque habitant est cette combinaison singulière d'une immobilité singulière de chaque *emplacement* et des singulières mobilités de chaque *déplacement*⁹² ». « Elle est ainsi cartographiable et, dans cette perspective dynamique, contient et réunit l'ensemble des lieux fréquentés par [une personne] au cours de sa vie⁹³ ». Toujours selon Lazzarotti, la place — liée à la fois aux *emplacements* (lieux) qu'a habités l'individu et à ses déplacements — constituerait la « carte d'identité » de l'individu⁹⁴.

Dans ce mémoire, nous comparerons ainsi comment s'illustre cette quête des personnages principaux, puisqu'il s'agit pour eux de trouver leur place dans le monde, à la fois dans le roman *La danse juive* et dans *Chant pour enfants morts*. Pour tracer cette « carte d'identité », ce mémoire se divisera en trois chapitres, chacun associé à l'une des trois spatiotemporalités présentes dans *La danse juive* et *Chant pour enfants morts* soit Montréal ; le lieu d'origine ; et le mouvement du retour au lieu d'origine.

Selon Lazzarotti, la « recherche de soi passe donc aussi par le monde. Du coup, il faut admettre que le monde est ce qui participe à faire l'identité de chacun⁹⁵ ». De la même manière, nous croyons que les symboliques portées par les lieux participent aussi à l'identité des personnages. Notre premier chapitre portera donc sur la représentation de l'éthos montréalais. Nous commencerons donc par poser les aspects théoriques de l'éthos jusqu'à se

⁹⁰ Roger Brunet, Robert Ferras et Hervé Théry (dir.), *Les mots de la géographie. Dictionnaire critique*, Reclus - La documentation française, 1992, p. 349.

⁹¹ Olivier Lazzarotti, *Habiter : la condition géographique*, Paris, Belin, coll. « Mappemonde », 2006, p. 108.

⁹² *Ibid.*, p. 102. L'auteur souligne.

⁹³ *Ibid.*, p. 99.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*, p. 102.

rendre à la notion d'éthos urbain proposé par Pierre Ouellet⁹⁶. Puisque nous nous questionnons sur la représentation de Montréal comme premier emplacement de nos protagonistes, nous privilégierons deux traits qui connotent l'éthos montréalais et son urbanité, soit la figure du déplacé et le factice. La section sur la figure du déplacé sera précédée par une section sur l'espace social selon les travaux d'Alfred Schütz⁹⁷ et de Pierre Bourdieu⁹⁸. Cela nous permettra, par la suite, de poser notre conception de la notion de déplacé que nous développons à partir des articles « Ethos urbain. La pente, l'enclave et autres lieux de perdition⁹⁹ » de Ouellet et « *La danse juive* de Lise Tremblay¹⁰⁰ » de Chartier. Nous étudierons, donc, en quoi différents personnages de *La danse juive* et de *Chant pour enfants morts* seraient des « déplacés ». Nous verrons alors qu'être *déplacé* résulte d'un mouvement géographique, mais surtout d'une inadéquation aux codes sociaux.

Dans ce même chapitre, nous verrons comment l'éthos montréalais est aussi caractérisé par son aspect factice. L'étude de l'éthos nous permettra alors de dépeindre un premier *emplacement* dans lequel se situent les protagonistes, de même que certains autres personnages, de *La danse juive* ainsi que de *Chant pour enfants morts*.

Le deuxième emplacement auquel nous nous intéressons est celui du lieu d'origine. Dans notre deuxième chapitre, nous aborderons ainsi le lieu d'origine en lien avec la nostalgie. Dans un premier temps, nous présenterons la nostalgie en nous basant principalement sur la conception d'Irène Chassaing¹⁰¹. Plus encore, nous poserons l'hypothèse que certaines figures de la nostalgie accompagnent les protagonistes selon — pour reprendre les mots de Chassaing — « une logique que l'on pourrait qualifier de spectrale, quasi au sens derridien du terme¹⁰² ». Certaines images nostalgiques apparaîtraient

⁹⁶ Pierre Ouellet, « Ethos urbain. La pente, l'enclave et autres lieux de perdition », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 5, n° 1, « Le dit et le non-dit de Montréal », 2002, p. 17-33.

⁹⁷ Alfred Schütz, *op. cit.*

⁹⁸ Pierre Bourdieu, *op. cit.*

⁹⁹ Pierre Ouellet, *op. cit.*

¹⁰⁰ Daniel Chartier, « *La danse juive* de Lise Tremblay », *op. cit.*

¹⁰¹ Irène Chassaing, *op. cit.*

¹⁰² *Ibid.*, p. 114.

donc selon une logique semblable à ce que Jacques Derrida a appelé l'« hantologie¹⁰³ ». Chez Tremblay, nous nous intéresserons ainsi à l'image du père qui semble constamment s'imposer dans l'esprit de la protagoniste. Alors que chez Brisebois, nous étudierons les apparitions de Jane, sœur jumelle d'Isidore, morte à la naissance. Puis, nous aborderons aussi certaines figures nostalgiques qui, par leur « grandissement », participent à maintenir un cadre d'existence pour les protagonistes. Dans *La danse juive*, nous analyserons, alors, l'aspect mythique de la petite ville du Nord et, dans *Chant pour enfants morts*, nous étudierons le rôle de Fante qui semble présent tout au long du roman malgré qu'il soit décédé lorsqu'il n'était encore qu'un jeune enfant.

Contrairement aux deux premiers, notre troisième chapitre ne portera pas sur un emplacement, mais plutôt sur un déplacement. Cela nous permettra d'aborder le mouvement du retour au lieu d'origine. Tout d'abord, nous analyserons ce déplacement comme l'équivalent non seulement d'un mouvement géographique, mais notamment d'un mouvement temporel. À propos du lien entre espace et temps, Tuan écrit : « Quand nous bougeons mentalement dans l'espace, nous nous déplaçons aussi en avant ou en arrière dans le temps. Le mouvement physique à travers l'espace peut générer des illusions temporelles similaires¹⁰⁴ ». Selon ce principe, nous posons qu'un déplacement géographique — qu'il soit physique ou réflexif — constitue aussi un déplacement temporel sur le plan symbolique.

À propos de ces liens entre espace et temps, Tuan ajoute que les « gens regardent en arrière pour différentes raisons, mais il en est une qui est partagée par tous : le besoin d'acquérir un sens de soi et de son identité¹⁰⁵ ». Dans le cas de la protagoniste de *La danse juive* ainsi que du protagoniste de *Chant pour enfants morts*, nous verrons que la recherche de paysages du passé — que ce soit par association, remémoration ou retour dans un lieu où l'on a déjà habité — constitue une tentative de réponse à un malaise existentiel lié à l'impossibilité de trouver sa *place*.

¹⁰³ Jacques Derrida, *Spectres de Marx : L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993, 280 p.

¹⁰⁴ Yi-Fu Tuan, *op. cit.*, p. 127.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 187.

CHAPITRE I

MONTRÉAL : L'ÉTHOS URBAIN

*Si vous êtes toujours en vie, c'est que vous n'êtes pas
encore arrivé là où vous deviez arriver.*

Paulo Coelho¹⁰⁶

Dans ce chapitre, nous nous intéressons à l'éthos montréalais. Nous poserons tout d'abord une conception de l'éthos du lieu en nous basant sur les théories de la lecture et du texte de Umberto Eco¹⁰⁷ et de Wolfgang Iser¹⁰⁸, la définition de l'idée du lieu selon Daniel Chartier¹⁰⁹ et enfin celle de l'éthos rhétorique de Olivier Reboul¹¹⁰. Suivant cette présentation de l'éthos du lieu, nous aborderons plus spécifiquement l'éthos urbain selon la définition qu'en donne Pierre Ouellet¹¹¹. Ensuite, nous nous intéresserons à la notion de *déplacé* pour décrire les individus ayant changé d'espace social, selon les travaux des sociologues Alfred Schütz¹¹² et Pierre Bourdieu¹¹³. Ainsi, nous analyserons les personnages de déplacés dans les

¹⁰⁶ Paulo Coelho, *Maktub*, Paris, France loisirs, 2004 [1994], p. 24.

¹⁰⁷ Umberto Eco, *Lector in fabula : Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 2015 [1985], 320 p.

¹⁰⁸ Wolfgang Iser, *L'appel du texte : L'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, Paris, Allia, 2012 [1970], 63 p.

¹⁰⁹ Daniel Chartier, « Introduction. Penser le lieu comme discours », *op. cit.*

¹¹⁰ Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique : théorie et pratique*, Paris, Puf, coll. « Quadrige manuels », 2013 [1991], 242 p.

¹¹¹ Pierre Ouellet, « Ethos urbain. La pente, l'enclave et autres lieux de perdition », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 5, n° 1, « Le dit et le non-dit de Montréal », 2002, p. 17-33.

¹¹² Alfred Schütz, *L'étranger*, Paris, Allia, 2017 [2003], 80 p.

¹¹³ Pierre Bourdieu, *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1979, 670 p.

romans *La danse juive* — dont la protagoniste et sa mère — et dans *Chant pour enfants* — où nous nous concentrerons plutôt sur le personnage principal. Finalement, en fin de chapitre, nous nous pencherons sur le factice de l'éthos montréalais, dans lequel Montréal est vue en tant que ville du leurre, selon les travaux de Pierre Nepveu¹¹⁴. Ainsi, dans le roman de Lise Tremblay, nous analyserons le personnage du père et sa représentation médiatique, alors que, dans celui de Patrick Brisebois, nous verrons en quoi la mort de Fante transforme *Chant pour enfants morts en œuvre ouverte*, selon la conception d'Eco¹¹⁵.

1.1 Éthos : aspects théoriques

Avant toute chose, il nous faut d'abord considérer que le texte est composé de blancs, de vides, qui s'actualisent lors du processus de lecture. À l'instar de Iser, nous considérons que ce processus de lecture « se compose d'une part, des données formelles d'une construction textuelle qui, d'autre part, ne devient effective que par les réactions qu'elle provoque chez le lecteur¹¹⁶ ». Dès lors, ces blancs forment des disjonctions, des points d'indétermination. À ce propos, Iser écrit que « l'on accomplit sans cesse des “aspects schématisés” durant le processus de lecture. Cela signifie donc que le lecteur va combler ces vides [...]. Ce faisant, il use de la marge d'interprétation et tisse lui-même les relations implicites qui lient chaque aspect aux autres¹¹⁷ ».

Autrement dit, lors de la lecture, le lecteur est confronté à des blancs — des manques dans le texte que nous pouvons associer à la fois à un effet esthétique et à l'impossibilité de la représentation totale et exhaustive. Ces blancs engendrent alors des disjonctions qui forcent le lecteur à les combler à l'aide de ses savoirs et de ses compétences de lectures — ce que Eco a nommé l'encyclopédie¹¹⁸ et qu'Iser apparente à des aspects schématisés. À fortiori, ce dernier

¹¹⁴ Pierre Nepveu, *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2004, 270 p.

¹¹⁵ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Milan, Points, coll. « Essais », 1965 [1962], 320 p.

¹¹⁶ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 9.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 26.

¹¹⁸ Umberto Eco, *Lector in fabula : Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op. cit.*, p. 27.

ajoute que « les vides ne sont pas — comme on pourrait le croire — une lacune du texte littéraire ; ils constituent, bien au contraire, les prémices de son effet esthétique¹¹⁹ ».

Au vu de ces considérations, nous estimons, à l'instar d'Eco, que « le texte est une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces non-dit ou de déjà-dit restés en blanc, alors le texte n'est pas autre chose qu'une machine présuppositionnelle¹²⁰ ». En ce sens, puisque la description exhaustive est impossible, une part fluctuante du texte devra être comblée par le lecteur. Ce dernier doit alors faire appel à une certaine forme de pré-savoir, dont font partie les stéréotypes. Soulignons que nous utilisons le terme stéréotype de manière non péjorative, « comme s'inscrivant dans une structure (cognitive, sémantique, sociale) et comme étant le produit d'une conceptualisation nécessaire pour passer de l'expérience perceptuelle à la compréhension¹²¹ ».

Ce principe de disjonction s'applique aussi à l'espace diégétique. Le lieu présent dans un texte contient, lui aussi, des blancs. Pour reprendre les mots de Rachel Bouvet, ce « qu'il faut bien voir, c'est que la lecture se base sur un postulat de cohérence spatiale¹²² ». Pour établir la cohérence de l'espace présenté dans le texte, le lecteur complète instinctivement les blancs en se basant sur ce qu'il connaît de ce lieu, sur l'*idée* qu'il s'en fait.

Ainsi, comme l'explique Daniel Chartier dans un article de présentation de l'idée du lieu, nous croyons « que le lieu [...] existe d'abord et avant tout comme un réseau discursif, donc comme une série et une accumulation de discours, qui en détermine et façonne les limites, les constituantes, l'histoire, les paramètres, etc.¹²³ » Par exemple, une coordonnée géographique sans rapport onomastique, sans nom, sans description, sans discours n'a que très peu de sens. *A contrario*, un lieu n'ayant pas de coordonnées fixes peut tout de même

¹¹⁹ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 26.

¹²⁰ Umberto Eco, *Lector in fabula : Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op. cit.*, p. 27.

¹²¹ Émilie Goin, « Stéréotype », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, en ligne, <<http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/201-stereotype>>, consulté le 16 février 2020.

¹²² Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 96.

¹²³ Daniel Chartier, « Introduction. Penser le lieu comme discours », *op. cit.*, p. 15.

être chargé de sens, et ce, qu'il ait un réalème, un référent empirique, ou qu'il ne soit qu'imaginaire. Comme lieu empirique non fixe, nous n'avons qu'à penser au Nord qui est très chargé sur le plan sémantique bien qu'il puisse renvoyer à différents réalèmes. Pour ce qui est des lieux imaginaires, nous pouvons considérer en exemple certains mythes comme ceux d'Atlantide et de Thulé, qui renvoient à de nombreux textes et à un vaste imaginaire social bien qu'ils ne renvoient pas à des lieux empiriques.

Puisque l'espace diégétique est avant tout un discours, il repose sur un pacte de lecture. En effet, comme écrit Philippe Hamon, tout texte « actualise un ou plusieurs types structuraux *in absentia* en attente dans la compétence idéologique, culturelle, rhétorique, et linguistique du lecteur[. Il] pose et propose un certain “pacte de lecture”¹²⁴ » avec le lecteur puisque ce dernier doit d'abord interpréter le texte et accepter l'univers qui lui est présenté pour qu'il y ait une cohérence. À l'instar de Pierre Ouellet dans son article « Ethos urbain. La pente, l'enclave et autres lieux de perdition¹²⁵ », nous proposons ainsi de traiter ces enjeux de lecture liés à la représentation du lieu en passant par la notion d'éthos.

Du côté de la rhétorique, le philosophe Olivier Reboul définit l'éthos comme « le caractère que doit prendre l'orateur pour capter l'attention et gagner la confiance de l'auditoire¹²⁶ » ; c'est ce « que l'orateur doit paraître avoir¹²⁷ ». Autrement dit, l'éthos serait une posture symbolique que construit l'orateur pour établir sa crédibilité.

Puisque, comme nous l'avons vu précédemment, le lieu est d'abord discours, nous parlerons alors de l'éthos du lieu comme étant la posture symbolique que présente le lieu et, ce qui, *lato sensu*, établit une certaine crédibilité auprès du lecteur par les caractéristiques qui le connotent. Ainsi, nous croyons que l'éthos du lieu se construit, en amont, par stéréotypie et permet, en aval, l'établissement du pacte de lecture que ce soit en consolidant l'idée de lieu ou en lui donnant une nouvelle forme.

¹²⁴ Philippe Hamon, « Narrativité et lisibilité », *Poétique*, 40, novembre 1979, p.454. L'auteur souligne.

¹²⁵ Pierre Ouellet, *op. cit.*

¹²⁶ Olivier Reboul, *op. cit.*, p. 59.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 238.

1.1.1 L'éthos urbain

Concernant plus spécifiquement l'éthos urbain, Ouellet écrit que la ville est un « monde vécu », un *Lebenswelt*. Ainsi, les « paysages urbains sont d'entrée de jeu des paysages humains. Les villes sont faites de regards et de pas, de choses qu'on voit et qu'on entend, qu'on sent et qu'on ressent, au repos comme en mouvement. Bref, elles sont en chair et en os plus qu'en bitume et en béton¹²⁸ ». Ce premier postulat de l'éthos urbain nous invite donc à porter une plus grande attention à l'aspect humain de la ville, à *l'habiter*.

Qui plus est, selon Ouellet, l'« inscription de soi dans le milieu urbain et cette distance concomitante qui permet de s'en faire une représentation constituent ensemble ce qu'on appelle une *forme d'énonciation*¹²⁹ ». Cela, non seulement au sens linguistique du terme, mais, à plus forte raison, au sens de « *formes de l'expérience*, soit aux usages et aux pratiques qui définissent un ethos, un habitus ou une manière de vivre, et non pas seulement aux actes de parole ou de langage, qui renvoient à un pur logos ou à une simple manière de parler¹³⁰ ». Ainsi, cette notion d'éthos du lieu porte non seulement sur la forme d'énonciation — que nous pouvons associer à la forme littéraire — mais, à fortiori, sur les formes de l'expérience ce qui nous renvoie, encore une fois, à la notion de *l'habiter*.

Ouellet nous invite à considérer cette énonciation comme une « personne d'univers » désindividualisée, dénuée d'égo, qui « prend chair dans le paysage urbain¹³¹ ». Cette personne d'univers ne devrait pas être considérée en tant qu'unité, ni en tant que collectivité, mais plutôt sur le mode d'un « *tout un chacun*, qui désigne à la fois une totalité non close et des singularités indénombrables¹³² ». Lorsqu'il est question d'éthos, il serait alors d'usage d'éviter de tomber dans l'anthropomorphisme. L'éthos du lieu se caractérise plutôt par l'accumulation d'expériences individuelles, pouvant être différentes, sans toutefois chercher à tomber dans des traits inéluctables ou nécessairement iconiques.

¹²⁸ Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 18.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 19. L'auteur souligne.

¹³⁰ *Ibid.* L'auteur souligne.

¹³¹ *Ibid.*, p. 22.

¹³² *Ibid.* L'auteur souligne.

Toujours selon Ouellet, « ces configurations sensibles de l'*ethos* [...] définissent le lieu et la dynamique propres à la construction même de l'identité, dans la mesure où celle-ci s'articule au double mouvement d'identification au lieu où l'on est et de différenciation concomitante d'avec ce lieu¹³³ ». Ainsi, les caractéristiques de l'éthos, « ces configurations sensibles », participent à façonner l'identité de l'individu que ce soit par concordance — ce que l'on pourrait considérer comme une certaine synchronicité entre le personnage et le lieu — ou par discordance — donc une opposition entre le personnage et certains traits du lieu, ce qui permet de mettre en valeur d'autres traits du personnage.

En somme, la démarche de Ouellet suggère de considérer la ville comme un « opérateur énonciatif » dans le but d'y extraire un *dire* urbain. Ce qu'il considère comme un *dire* est autant ce qui est dit à propos du lieu que ce que le lieu fait dire aux personnages. Bien que Ouellet prenne pour sujet Montréal, nous croyons que cette démarche peut s'appliquer à n'importe quel lieu, puisqu'il s'agit d'étudier les descriptions de la narration, le décor, le discours des personnages et leurs actions engendrées par la spécificité d'un lieu de manière à en extraire un éthos.

C'est en nous inspirant de ces notions d'*habiter*, de configurations sensibles et de *dire* urbain que nous souhaitons étudier le lieu dans les romans *La danse juive* et *Chant pour enfants morts*. Nous nous concentrerons plus spécifiquement sur deux aspects de l'éthos montréalais : la figure du déplacé et le factice au sens de trompe-l'œil.

1.2 Déplacé

Dans sa thèse de doctorat en géographie, Pierre-Mathieu Le Bel s'intéresse à la métropolisation de Montréal dans la littérature contemporaine, à partir d'un corpus de romans publiés entre 2003 et 2006. Dans la section « Géographie et littérature » de son premier chapitre, il écrit :

la géographie littéraire de la ville ne voit que rarement son objet inscrit à travers plusieurs échelles. Le plus souvent, elle ne cherche pas à inscrire la ville écrite

¹³³ *Ibid.*, p. 19. L'auteur souligne.

dans son contexte géographique régional, national ou mondial. [...] Lorsque, au contraire, on s'arrête au thème de la migration (toujours internationale, jamais nationale dans les travaux de géographie littéraire de la ville), l'opposition entre la métropole et son *hinterland* est largement ignorée au profit de celle entre le nouvel arrivant et l'autochtone [...]. La métropole se trouve alors confondue à son appartenance nationale¹³⁴.

Bien que nous ne nous réclamions pas tout à fait de la géographie littéraire, nous croyons toutefois que notre démarche peut bénéficier de cette distinction entre la métropole et l'arrière-pays, notamment en cherchant à étudier les personnages déplacés, issus de « l'immigration de province », dans l'espace social montréalais, de manière à montrer les liens entre le changement de *lieu* et la quête de sens des protagonistes.

Par ailleurs, concernant Montréal, Le Bel écrit :

Montréal centre est un point de chute, un point de fuite. *La Mort au corps* met en scène Émile qui fuit Montréal-Nord. *Chant pour enfants morts* met également en scène un jeune auteur qui a quitté la banlieue et reste perturbé par l'expérience de la vie qu'il y a menée. Quant à lui, Daniel d'*Un petit pas pour l'homme* ne veut absolument pas finir comme son ami d'enfance nouvellement établi en banlieue avec son épouse. Ces personnages en fuite font ressortir la différence entre ville centre et banlieue par les attentes qu'ils ont à l'égard de leur nouvel environnement : le centre assume la responsabilité de la libération par le foisonnement de l'imprévisible¹³⁵.

Ainsi, Montréal dans les romans qu'il a étudié serait selon lui un « point de chute ». C'est l'endroit où se réfugient des personnages en fuite, en quête de liberté, d'intensité, d'aventure. Ainsi, Montréal serait, selon Le Bel, un « présent en puissance¹³⁶ ». En opposition, la banlieue « évite autant que possible la fouille du passé et se refuse de la sorte l'expectative d'un présent tourné vers le futur¹³⁷ ».

Retenons que cela rejoint bien la notion de *déplacé* que nous développerons à partir de l'éthos urbain de Ouellet et de l'analyse de *La danse juive* de Lise Tremblay par Chartier.

¹³⁴ Le Bel, Pierre-Mathieu, « Montréal et la métropolisation : une géographie romanesque », thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 2009, f. 32. L'auteur souligne.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 92.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 93.

¹³⁷ *Ibid.*

Toutefois, avant de traiter de front cette notion, nous devons d'abord l'introduire en abordant la problématique de l'espace social.

1.2.1 L'espace social

Comme nous l'avons mentionné en introduction, l'espace social serait un espace strié¹³⁸ par des codes sociaux découlant des savoirs géographiques dominants, à savoir : le *savoir-être*, le *savoir-faire* et le *savoir-vivre-ensemble*¹³⁹.

Ajoutons ici que nous croyons que ce striage de l'espace est d'autant plus important en ville puisque, comme l'écrit Michel Maffesoli, « dès le moment où il y a brassage d'individus, de biens, paroles, sexe, il y a émergence d'altruisme et d'animosité. Mais quelle que soit la qualité de ce brassage et ses conséquences, on doit reconnaître qu'il entraîne une densification des rapports sociaux¹⁴⁰ ».

Selon Alfred Schütz, l'acteur social voit son environnement comme un monde « stratifié en différentes couches de pertinence¹⁴¹ » duquel il cherche à obtenir « une *connaissance graduée* des éléments pertinents¹⁴² ». Alors que Lazzarotti parle de savoirs géographiques — ou de *connaissance géographique orientée*, « c'est-à-dire une connaissance dont le sens prend corps dans la relation à l'espace habité géographique¹⁴³ » — Schütz, quant à lui, parle de schéma. Ainsi, l'individu :

né ou élevé au sein du groupe, accepte le schéma préfabriqué et standardisé du modèle culturel, que ses ancêtres, ses professeurs et les autorités lui ont transmis, comme un guide absolument valable pour toutes les situations qui se présentent habituellement dans le monde social. Le savoir propre au modèle culturel comporte sa propre évidence — ou, plutôt, il est pris comme allant de soi en l'absence de l'évidence du contraire¹⁴⁴.

¹³⁸ Bertrand Westphal, *La géocritique: réel, fiction, espace*, *op. cit.*, p. 68 à 70.

¹³⁹ Olivier Lazzarotti, « Habiter, aperçus d'une science géographique », *op. cit.*, p. 94.

¹⁴⁰ Michel Maffesoli, « L'Espace de la socialité », *Espaces et Imaginaire*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Bibliothèque de l'imaginaire », 1979, p. 24.

¹⁴¹ Alfred Schütz, *L'étranger*, Paris, Allia, 2017 [2003], p. 11.

¹⁴² *Ibid.* L'auteur souligne.

¹⁴³ Olivier Lazzarotti, « Habiter, aperçus d'une science géographique », *op. cit.*, p. 94.

¹⁴⁴ Alfred Schütz, *op. cit.*, p. 16.

S'intéressant aux conditions psychosociales de l'*étranger* qui entre dans un nouveau groupe, Schütz utilise la formulation :

« modèle culturel de la vie d'un groupe » pour désigner toutes les valeurs, institutions, systèmes d'orientation et de conduite particuliers (comme le folklore, les mœurs, les lois, les habitudes, les coutumes, les étiquettes, les modes) qui [...] caractérisent — si ce n'est constituent — chaque groupe social à un moment donné de son histoire¹⁴⁵.

Ce « modèle culturel de la vie d'un groupe » rejoint le concept bourdieusien d'*habitus*.

Selon le chercheur Samuel Coavoux, les « manières de faire, de penser ou de sentir¹⁴⁶ » des individus correspondent à des dispositions « acquises lors des processus de socialisation, et en particulier de la socialisation primaire, dans l'enfance, sous l'influence de la famille et de l'école¹⁴⁷ ». Ces dispositions forment alors « une matrice de perceptions [...] et d'actions¹⁴⁸ ». Un ensemble de ces dispositions, rattachées à un groupe, vont alors composer ce qui est appelé l'*habitus*. Ces traits de classe produisent donc un « système de *signes distinctifs*¹⁴⁹ » de classement et de jugement.

À ce propos, Pierre Bourdieu écrit :

C'est dans la relation entre les deux capacités qui définissent l'*habitus*, capacité de produire des pratiques et des œuvres classables, capacité de différencier et d'apprécier ces pratiques et ces produits (goût), que se constitue le *monde social représenté*, c'est-à-dire l'*espace des styles de vie*. [...] [L']*habitus* [...] réalise une application systématique et universelle, étendue au-delà des limites de ce qui a été directement acquis, de la nécessité inhérente aux conditions d'apprentissage : il est ce qui fait que l'ensemble des pratiques d'un agent (ou de l'ensemble des agents qui sont le produit de conditions semblables) sont à la fois systématiques en tant qu'elles sont le produit de l'application de schèmes identiques (ou mutuellement convertibles) et systématiquement

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴⁶ Samuel Coavoux, « Habitus », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, en ligne, <<http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/201-stereotype>>, consulté le 29 avril 2020.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève, Droz, 1972, p. 178.

¹⁴⁹ Pierre Bourdieu, *La distinction: critique sociale du jugement*, op. cit., p. 190. L'auteur souligne.

distinctes des pratiques constitutives d'un autre style de vie.

Du fait que des conditions d'existence différentes produisent des *habitus* différents [...] les pratiques qu'engendrent les différents *habitus* se présentent comme configurations systématiques de propriétés exprimant les différences objectivement inscrites dans les conditions d'existence sous la forme de systèmes d'écarts différentiels qui [...] fonctionnent comme des styles de vie¹⁵⁰.

Donc, la représentation du monde social en tant qu'*espace des styles de vie* découlerait de l'*habitus*. En d'autres mots, l'*habitus* serait un ensemble de traits, une manière d'habiter, associé à un groupe social. Ces traits sont acquis par la socialisation et forment une manière d'agir et de percevoir le monde. De plus, ils sont transférables puisqu'ils s'acquièrent par la fréquentation et la pénétration de nouveaux groupes. L'*habitus* va ainsi produire et permettre de classer les pratiques des individus et des groupes en fonction de ce que Bourdieu appelle le style de vie. Autrement dit, en fréquentant des gens de même milieu, les goûts tendent à se transmettre et à s'uniformiser. De cette production de pratiques va découler le sens esthétique et, de cette classification, la distinction des individus de par leur style de vie. L'analyse de ces éléments qui forment l'*habitus* et le style de vie nous permettra de voir où se situent les personnages de notre corpus et comment ils font sens de leur *place* dans leur environnement social.

En somme, l'espace social est un espace strié par des savoirs géographiques. Ces savoirs sont liés à la façon d'habiter, à la manière de vivre en certains lieux et en certains groupes. À travers son vécu (expérience, socialisation, enseignement, etc.), l'individu acquiert des dispositions, des schèmes de pensée et des manières d'agir.

Nous croyons que ces savoirs liés à l'espace social se constituent à travers une interrelation entre l'espace géographique — les savoirs liés à des lieux et à la façon de s'y comporter — et les groupes ou classes sociales — donc avec l'*habitus*. Lorsqu'il y a un changement d'espace, l'individu se trouverait donc *déplacé*, non seulement au niveau physique, mais aussi dans son intériorité puisque, comme nous l'avons abordé en introduction¹⁵¹, le lien au lieu, la *chôra*, affecte aussi l'identité et la psyché de l'individu.

¹⁵⁰ *Ibid.* L'auteur souligne.

¹⁵¹ Ce lien entre le lieu et la psyché de l'individu a été abordé avec Tuan et Wunenburger dans la section « Présentation théorique : l'espace et l'habiter » de notre introduction.

C'est ce que nous constatons, comme nous le verrons, chez les personnages de Tremblay et de Brisebois, qui vivent à Montréal bien qu'ils viennent d'ailleurs.

1.2.2 La notion de *déplacé*

Dans son article intitulé « Ethos urbain. La pente, l'enclave et autres lieux de perte¹⁵² », Ouellet analyse l'éthos urbain dans les romans de Hélène Monette et de Pierre Yergeau se déroulant à Montréal. Ainsi, il observe, à propos de celui qui arrive en ville, qu'il « y a échoué comme une épave, [...] on y a déménagé comme on fait naufrage [...] n'y étant jamais qu'un éternel passant, fuyant un passé qui nous rattrape à tout bout de champ, poursuivant quelque rêve d'avenir qu'on n'atteindra nulle part¹⁵³ ».

Selon Ouellet, l'arrivant émigre en ville par la force :

comme on emprunte une identité. La ville leur fournit un alibi [...] : une série d'ailleurs, de lieux autres que ceux qui les incriminent. Ce sont des *déplacés*¹⁵⁴, qui ne sont jamais à leur place, à qui la ville île [...] donne refuge [...] vers de nouveaux *lieux d'être* à conquérir¹⁵⁵.

Utilisant les termes « déplacé » et « déporté » un peu à la manière de synonyme, Ouellet ajoute qu'être *déporté* ça « nous déplace, [...] c'est être expulsé, évacué [...] d'un chez-soi qui n'existe pas [...]. Être *déporté*, c'est être dévié de sa route, [...] être entraîné comme par le vent hors de sa trajectoire¹⁵⁶ ». Ceci engendrerait, pour les personnages, une descente « “par en dedans”, d'un lieu à l'autre de soi, sans qu'ils puissent jamais se reconstituer dans leur totalité, pas plus qu'ils ne pourront se faire une idée du plan général du paysage urbain dans lequel ils sont plongés¹⁵⁷ » et « sans possibilité aucune de comprendre le but de ce chaos qu'incarnent la ville et leur vie¹⁵⁸ ». Le *déplacé* serait donc celui dont le déplacement

¹⁵² Pierre Ouellet, *op. cit.*

¹⁵³ *Ibid.*, p. 26-27.

¹⁵⁴ Je souligne.

¹⁵⁵ Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 28. L'auteur souligne.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 30. L'auteur souligne.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 31.

géographique équivaldrait aussi à un déplacement intérieur, qui conduit à une perte de repère qui entraînerait la chute et une impossibilité de faire sens dans ce nouvel environnement.

Dans son article « *La danse juive* de Lise Tremblay », Chartier parle, quant à lui, d'immigration de province et qualifie les personnages de *La danse juive* de « provinciaux *déplacés* en ville qui gardent un *regard provincial* sur ce qui les entoure¹⁵⁹ ». Celui-ci présente trois rapports à l'immigration de province illustrées dans le roman de Tremblay, soit : « un véritable passage et à une découverte des ressemblances avec l'autre¹⁶⁰ » ; « un simple déplacement¹⁶¹ » dans lequel l'individu continuera d'incarner le lieu passé dans une espèce de décalage avec le lieu présent ; ou un « “exil sans départ”, inquiet et inachevé¹⁶² » au cours duquel l'individu tente de (re)gagner l'approbation de sa communauté d'origine, mais sans succès. Nous considérons ces modèles de *déplacés* comme trois possibles non exhaustifs de la médiation que peut incarner l'individu *déplacé* dû à la rupture entre son rapport identitaire et son rapport géographique.

Il est intéressant de voir la correspondance entre l'utilisation du terme *déplacé* chez Chartier et Ouellet. Dans les deux cas, le lieu d'origine s'incarne dans le lieu intime de l'individu en tant que posture culturelle, sociale et psychologique. Qui plus est, les immigrants provinciaux que présente Chartier dans son article ne réussissent pas à « régl[er] le différend qui les a forcés à s'éloigner de leur origine¹⁶³ » de la même manière que les *déplacés* de Ouellet n'arrivent pas à refaire sens de leur espace, à trouver un nouveau chez-soi.

Ainsi nous retenons que le changement de lieu — l'arrivée en ville dans les cas qui nous intéressent ici — ne semble pas se réaliser de façon totalement consentante et s'apparente, en quelque sorte, à un exil. C'est ce que Ouellet illustre par la violence d'un naufrage. Cette

¹⁵⁹ Daniel Chartier, « *La danse juive* de Lise Tremblay », dans Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler (dir.), *À la carte: le roman québécois (2000-2005)*, Francfort, Peter Lang, 2007, p. 411. L'auteur souligne.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 414.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*, p. 412.

arrivée en un nouveau lieu confronte l'individu à de nouveaux codes culturels. Cela va engendrer un décalage entre l'individu et son milieu puisque ses « schémas préfabriqués », pour reprendre l'expression utilisée par Schütz, ne seront plus en phase avec son nouveau milieu. Le déplacé est donc celui qui n'est pas à sa « place » au sens lazzarottien présenté en introduction. Différentes stratégies peuvent être envisagées par celui-ci pour tenter de refaire sens de son espace et se sortir de cette situation : il peut s'efforcer de maîtriser ces nouveaux codes culturels pour correspondre aux attentes de son nouveau milieu, quitte à renier une partie de son passé et, par le fait même, de son identité ; il peut vivre en retrait de manière à limiter l'inadéquation entre ses propres schémas préfabriqués et les codes du nouveau lieu ; ou enfin il peut tenter une conciliation du passé et du présent avec les codes que les lieux qu'ils évoquent sous-tendent.

Selon notre lecture de Chartier, Ouellet et Le Bel, nous considérons ainsi que le personnage qui a été déplacé peut être associé à l'éthos montréalais. Nous allons maintenant aborder le rôle de ces personnages de déplacés que l'on retrouve dans *La danse juive*, puis dans *Chant pour enfants morts*.

1.2.3 Les personnages déplacés dans *La danse juive*

Dans *La danse juive*, c'est la narratrice elle-même qui utilise, à maintes reprises, le terme « déplacé » pour qualifier différents personnages tout au long du roman¹⁶⁴. L'une des premières mentions du terme se lit après que Paul, un ami pianiste dont la protagoniste est très proche, eut donné une représentation dans un petit théâtre de Montréal en tant qu'accompagnateur d'une chanteuse populaire. Ceux-ci revenaient d'une tournée en sol québécois et partiront, par la suite, se produire en France. Ainsi, après le spectacle, la protagoniste porte son attention sur le père de Paul et dit : « Le père de Paul garde la porte de la loge ouverte avec son dos. Il porte un complet visiblement acheté par sa femme pour la circonstance. Il a l'air déplacé » (*LDJ*, p. 49).

Dans tout le récit, nous n'avons aucune raison de penser que le père de Paul viendrait de l'extérieur de la région de Montréal. Ainsi, l'utilisation du terme « déplacé », ici, ne renverrait

¹⁶⁴ Par exemple : *LDJ*, p. 49, 51, 71, 75, 80, 82.

pas à une valeur géographique, mais à une valeur profondément sociale. Nous le voyons tout d'abord par la description de ses vêtements dont la protagoniste suppose qu'ils ont été achetés par sa femme pour l'occasion. Cela nous montre qu'il ne semble pas à l'aise dans ces vêtements : il n'est pas non plus à l'aise dans le code vestimentaire associé à ce lieu.

À la page suivante, la protagoniste repense au « père de Paul, mal à l'aise, emprisonné dans son complet, se demandant ce qu'il faisait là, le regard paniqué par la crainte de devoir parler » (*LDJ*, p. 50). Ainsi, ce complet devient alors une prison, puisqu'il représente cet univers de classe nantie, matériellement ou culturellement, dont le père de Paul ne fait visiblement pas partie. De plus, cette « crainte de devoir parler » marque à quel point la prise de parole, la manière de s'exprimer, est un risque qui a le potentiel de trahir autant l'origine géographique que l'origine sociale du personnage, en plus de dévoiler une certaine inadéquation quant à l'usage des codes socioculturels.

Alors que la protagoniste est au café du Chinois — lieu qu'elle fréquentait régulièrement avec Paul avant qu'il ne parte en tournée — celle-ci regarde le Chinois et « sa vieille » et se demande « comment ils ont atterri dans ce café ; eux aussi, en quelque sorte, sont déplacés » (*LDJ*, p. 51). En fait, cette allusion au processus migratoire sert, à la narratrice, de pont pour parler de sa mère, puisqu'elle dit par la suite :

Cela me rappelle ma mère, depuis que mon père est parti, elle est « déplacée », c'est toujours le mot que j'emploie, il me semble inépuisable. [...] Je pense souvent que ma mère ne comprend pas sa vie. Quelque chose lui a échappé, il y a longtemps. [...] Ma mère est enfermée dans sa banlieue et dans sa fausse politesse. Blindée, indestructible, le vocabulaire farci de propos insignifiants ramassés dans ses magazines féminins (*LDJ*, p. 51).

La mère de la protagoniste correspond au deuxième rapport à l'immigration de province observé par Chartier, soit celui d'« un simple déplacement¹⁶⁵ ». Ceci dans le sens où la mère continue d'agir en fonction des codes de son lieu d'origine, bien qu'elle habite maintenant en banlieue de Montréal. Nous le voyons lors de deux scènes subséquentes, qui figurent parmi les plus significatives du roman, soit la scène du restaurant buffet avec la mère, le frère, la

¹⁶⁵ Daniel Chartier, « *La danse juive* de Lise Tremblay », *op. cit.*, p. 414.

belle-sœur et la nièce (nouvellement née), suivie de la halte chez la mère au cours de laquelle la protagoniste sera forcée de rester pour la nuit dû à une tempête de neige.

Au restaurant, alors que sa mère s'émeut « d'une émotion de convenance, un peu forcée » (*LDJ*, p. 71) devant des photos que lui montre sa belle-fille, la protagoniste dira qu'elle « déteste [lorsque sa mère] est comme ça, parfaite, mais en même temps un peu décalée dans ses gestes. C'est toujours le mot "déplacée" qui [lui] revient » (*LDJ*, p. 71).

Au moment de quitter le restaurant, la protagoniste embrasse sa petite nièce avant de confier au lecteur que « [c]ette enfant [lui] est étrangère » (*LDJ*, p. 72). Un peu à la manière de la chanson « L'Amérique pleure » du groupe Les Cowboys Fringants¹⁶⁶ dans laquelle le personnage mentionne « ce sentiment fucké / D'être étranger dans [sa] famille¹⁶⁷ », nous constatons, lors de cette scène du restaurant-buffet en banlieue, l'ampleur de la distance entre la protagoniste de *La danse juive* et sa famille.

À l'extérieur du restaurant, dans « l'immense parking », le vent « très fort » et la neige débutante forceront la protagoniste et sa mère à attendre « que le moteur de la voiture se réchauffe avant de partir » (*LDJ*, p. 73). Par la suite, puisque les conditions météorologiques continuent de se dégrader, elles se réfugient chez sa mère le temps que la tempête se calme. Cela force la protagoniste à passer la nuit en banlieue. Ce huis clos, forcé par l'hiver, amène alors la narratrice à s'ouvrir davantage sur leur relation.

Alors qu'elle parle de la vie routinière de sa mère, la protagoniste dit de cette dernière qu'elle :

sait tout ce qui se passe dans la petite ville du Nord. « Déplacée. » C'est toujours le mot qui me revient. Elle connaît chaque histoire de bébés, de mariages ou de divorces. Ma mère passe deux semaines en juillet dans le chalet familial avec ses sœurs et sa mère, les maris ne viennent que le soir et repartent tôt le lendemain vers toutes sortes de travaux de rénovation qu'ils n'ont pas le temps d'accomplir pendant l'année (*LDJ*, p. 75).

¹⁶⁶ Cette chanson met en scène un camionneur qui sillonne l'Amérique tout en constatant la désagrégation de notre société.

¹⁶⁷ Jean-François Pauzé, « L'Amérique pleure », dans Les Cowboys Fringants, *Les antipodes*, Montréal, La Tribu, 2019.

Quelques pages plus loin, elle poursuit :

La petite ville du Nord, ma mère l'a quittée qu'avec son corps. Je reprends de l'alcool. J'ai l'impression que ma mère fait de la figuration, ce n'est pas sa vie, on l'a déplacée. Je parle, les mots sortent, ma mère est immobile. Je dis qu'elle doit retourner dans sa ville du Nord, elle verra autant sa petite-fille là-bas qu'ici, elle doit vendre cette maison. Je parle du chaînon manquant, ma mère ne comprend pas, elle me regarde, troublée (*LDJ*, p. 82).

À travers les commentaires de la protagoniste, nous voyons donc que la mère continue à vivre en fonction des dispositions de son lieu d'origine. Selon Heidegger, la « relation de l'homme et de l'espace n'est rien d'autre que l'habitation pensée dans son être¹⁶⁸ ». Nous pourrions ainsi proposer qu'il s'agit ici d'une « sédentarité intériorisée », pour décrire l'état de la mère. Bien qu'elle vive en banlieue de Montréal depuis plusieurs années, son être et ses pensées semblent continuer de se centrer sur son lieu d'origine, la « petite ville du Nord ».

Quant à la protagoniste de *La danse juive*, l'une des thématiques récurrentes chez elle est sa corporalité, son obésité, sa graisse. Elle associera ainsi sa graisse à ses origines :

C'était l'hérédité. Tous les habitants de la petite maison blanche avaient cette tare. « Hérédité », c'est un des mots des sœurs de ma mère, un mot qui calme, qui vient de Dieu, qui apporte la paix et qui m'a enfermée dans cette graisse à tout jamais. Je tremble, je ne veux pas laisser cette histoire-là en suspens. Je n'arrive pas à me résigner (*LDJ*, p. 111).

Ce trait atavique de la corporalité de la protagoniste nous dévoile un rapport identitaire entre elle et sa graisse. Toutefois, bien que l'« hérédité » serait « un mot qui calme, qui vient de Dieu, qui apporte la paix » (*LDJ*, p. 111), les passages concernant la graisse de la protagoniste révèlent plutôt un rapport conflictuel à son corps, et donc à ses origines, voire à une perte de soi. Cette altérité apparaît déjà en première moitié de roman alors qu'elle dit : « Il me semble que ma poitrine s'élève et s'affaisse dans un vacarme infernal. Ma graisse encore. Je pense à mon âge, n'arrive pas à faire le lien entre cette femme invalide et moi. Le mot me surprend, m'envahit tout entière » (*LDJ*, p. 58).

¹⁶⁸ Martin Heidegger, « Bâtir habiter penser », dans *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980 [1958], p. 188.

Parallèlement à cette sensation d'altérité face au lieu d'origine, la protagoniste trouve du réconfort à travers certains signes de la montréalité. Dans un premier temps, lorsqu'elle quitte la maison de sa mère après avoir été forcée d'y passer la nuit à cause de la tempête de neige que nous évoquions plus tôt, elle réitère la discordance qu'elle ressent face à sa mère et à ce lieu :

Je reste loin d'elle [sa mère] et loin de son odeur de savon et de citron. Je sais, même si je lutte de toutes mes pensées, que j'ai attrapé le mépris de mon père pour cette maison inutile, pour ma mère et pour sa nostalgie de la petite ville du Nord. Je ne l'embrasse pas. Ne dis rien. [...] L'entrée est pleine d'une neige mouilleuse qui s'infiltré dans mes bottes. Je ne me retourne pas (*LDJ*, p. 86).

Puis, en arrivant au métro, elle continue en disant : « À l'entrée du métro, une odeur de poussière chauffée. Je respire à fond, heureuse de me couler dans cette saleté, libérée » (*LDJ*, p. 86). Nous constatons alors cette dichotomie entre le mépris de la protagoniste pour sa mère, sa maison de banlieue et « sa nostalgie de la petite ville du Nord » et le réconfort qu'elle ressent alors qu'elle revient à Montréal et qu'elle entre en contact avec ces traits montréalais dont le métro, l'odeur de poussière chauffée et la saleté. D'une part, la protagoniste méprise l'inertie de sa mère puisqu'elle a l'impression que cette dernière joue un rôle en suivant les us de la petite ville du Nord tout en restant en banlieue. Ce repli sur soi représente, pour le personnage principal, à la fois une forme de fermeture à l'autre et de lâcheté puisque, en vivant en fonction des codes de son lieu d'origine, la mère refuse de s'adapter à son nouvel espace en plus de refuser de considérer l'idée de retourner habiter dans sa ville du Nord. L'héroïne se retrouve alors face à des codes sociaux dans lesquels elle ne se reconnaît pas ce qui la renvoie à son altérité et au chaînon manquant. D'autre part, la protagoniste se sent plus confortable avec les signes de montréalité dont elle maîtrise désormais davantage les codes. La convenance de la mère s'apparente donc à une forme d'hypocrisie pour la protagoniste, alors que le franc-parler de cette dernière semble un manque de contenance pour la mère.

De plus, nous pouvons aussi donner comme exemple le rapport qu'a la protagoniste avec la chaleur — qui, dans le cadre québécois, doit être associée à la région de Montréal. Nous le

voyons entre autres par la consommation de l'alcool *Southern Comfort*¹⁶⁹ qui est récurrente tout au long du récit. Par exemple, après avoir emménagé temporairement dans l'appartement de Paul alors que ce dernier est en Europe, la protagoniste en ouvre une bouteille sans trop savoir « pourquoi, peut-être pour la sensation de chaleur qu'il apporte » (*LDJ*, p. 95). Elle cherche donc la sensation de chaleur que procure cet alcool en particulier.

Quelques pages plus loin, après avoir pris un café avec Alice, son amie d'enfance en visite à Montréal, la protagoniste dit :

En arrivant chez Paul, j'ai augmenté le chauffage, j'ai mis tous les thermostats au maximum. Je voulais qu'il fasse chaud, j'avais l'impression que j'étais sur le point de tomber malade. Il me semblait que j'étais fiévreuse. L'effort que j'avais déployé avec Alice en ne payant pas sa consommation m'avait épuisée. J'ai pris la bouteille de *Southern Comfort* et je m'en suis versé un grand verre (*LDJ*, p. 106).

Cette rencontre avec Alice a été particulièrement éprouvante pour la protagoniste puisqu'elle s'est soldée en un geste de rupture. Lors de leur rencontre, Alice parle de sa carrière, de sa dernière flamme amoureuse, de sa propre mère et du père de la protagoniste alors que celle-ci ne dit rien et s'ennuie. Cette dernière qualifie cet échange de « grotesque » (*LDJ*, p. 101), alors qu'Alice a « des émotions lisses, sans épaisseur comme celles de ses sœurs ; des émotions décrites et répertoriées dans les revues féminines » (*LDJ*, p. 103). Cela résulte en discussions insipides et en « rencontres [...] de plus en plus espacées et de plus en plus silencieuses » (*LDJ*, p. 103). À la fin de cette rencontre, la protagoniste règle son café sans payer la consommation de son amie et part en taxi sans l'embrasser pour éviter de devoir marcher avec elle. Elle précise alors au lecteur qu'il s'agit d'« un geste de rupture » (*LDJ*, p. 104). Elle est alors très bouleversée et c'est suite à cela qu'elle arrive chez Paul, augmente le chauffage et sort la bouteille de *Southern Comfort* en quête de réconfort. La chaleur est donc reliée, ici, à Montréal — puisqu'il s'agit d'une ville faisant partie du sud de territoire québécois — en opposition au froid qui est associé symboliquement au reste du Québec. Les traits de montréalité sont donc des sources de réconfort vers lesquelles se tourne la protagoniste pour s'apaiser.

¹⁶⁹ Soulignons que l'appellation « *Southern Comfort* » vient de l'anglais et peut se traduire en français par « confort du sud ».

Selon Schütz, « l'étranger demeure ce que Park et Stonequist ont adéquatement nommé un "homme marginal", un hybride culturel qui vit à la frontière de deux modèles différents de vie, sans savoir vraiment auquel des deux il appartient¹⁷⁰ ». Dans le cas de la protagoniste de *La danse juive*, son être se retrouve déphasé entre l'image qu'elle a d'elle-même, celle d'une femme obèse¹⁷¹ ; l'image d'une certaine « perfection » que représentent pour elle différentes personnes originaires de la petite ville du Nord, dont sa mère et Alice par leur propreté et leur maîtrise d'une certaine convenance ; et le réconfort qu'elle ressent dans sa montréalité. Piégée dans ces oppositions, elle se sent étrangère à sa famille — comme nous l'avons vu précédemment lors de la scène du restaurant — et cette sensation d'altérité la transforme en une femme marginale. Bien que, selon l'auteure, la protagoniste est « une femme totalement urbaine, totalement adaptée à son territoire urbain et vivant au Sud¹⁷² », nous considérons tout de même qu'elle est une déplacée puisque le peu de réconfort que lui procure Montréal ne parvient pas à pallier pour le rapport trouble qu'elle entretient avec ses origines.

1.2.4 Les déplacés dans *Chant pour enfants morts*¹⁷³

Dans *Chant pour enfants morts*, le terme « déplacé » n'est pas explicitement mentionné comme il l'est dans le cas de *La danse juive*. Toutefois, la notion de *déplacé* nous est tout de même utile ici pour aborder la situation d'Isidore à Montréal et de son amoureuse Marylin.

Bien que le personnage de Marylin soit celui d'une Parisienne, nous ne la considérons pas tout à fait comme une déplacée, puisqu'elle semble bien adaptée à Montréal : elle est écrivaine comme Isidore et elle « est en train d'écrire son troisième roman » (*CPEM*, p. 10).

¹⁷⁰ Alfred Schütz, *L'étranger*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁷¹ L'expression revient régulièrement dans le roman dont aux pages 45, 64, 77, 79, 111.

¹⁷² Lise Tremblay, « Le Nord comme état de conscience », dans Daniel Chartier et Maria Walecka-Garbalinska, (dir.), *Couleurs et lumières du Nord. Actes du colloque international en littérature, cinéma, arts plastiques et visuels. Stockholm 20-23 avril 2006*, Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis, 2008, p. 273.

¹⁷³ Une version préliminaire de cette analyse a fait l'objet d'une publication dans le carnet de recherche « Paysages, parcours, cartes, habitations » sur le site de *l'Observatoire de l'imaginaire contemporain* sous le titre : « Dialectique de l'espace intime dans le roman *Chant pour enfants morts* », 2019. Paul Alexandre Canuel, « Dialectique de l'espace intime dans le roman "Chant pour enfants morts" », dans *Paysages, parcours, cartes, habiter*, carnet de recherche, en ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain, 2019, <<http://oic.uqam.ca/fr/carnets/paysages-parcours-cartes-habitations/dialectique-de-lespace-intime-dans-le-roman-chant-pour>>.

Lorsqu'ils sortent ensemble, elle « connaît tout le monde. Elle est glam » (*CPEM*, p. 12). À ce propos, Isidore ajoute : « Elle payait en fin de soirée avec sa carte de crédit ou je ne sais quoi, c'était de la magie, on avait des rabais incroyables » (*CPEM*, p. 11). Marylin semble donc être plutôt bien intégrée, autant sur le plan social qu'économique. Il n'y a pas de manifestation apparente d'enjeu lié aux codes culturels, tel que nous l'avons soulevé en citant Schütz, ni de l'aspect de la chute et de la descente intérieure, tel que décrit par Ouellet.

Il y a, toutefois ici une indication qu'il pourrait y avoir une tension dans le rapport qu'a Marylin avec son lieu d'origine. En début de roman, celle-ci part deux semaines en France pour rendre visite à sa famille. Pendant ce temps, Isidore vient habiter dans son appartement pour nourrir son chat. Après quelques jours, elle appelle Isidore en pleurs. Lorsque ce dernier lui demande ce qu'il se passe, elle lui répond : « Je ne sais pas. J'étouffe ici. Je me suis chicanée avec mon père pour un rien. Je déteste Paris » (*CPEM*, p. 17). Par la suite, elle blâme la fatigue pour cette baisse de moral et cette situation ne sera pas approfondie ailleurs dans le roman. Cette absence de retour sur le voyage de Marylin nous démontre aussi, par la bande, un désintérêt croissant d'Isidore envers elle.

Dans le cas du protagoniste, il s'agit d'un écrivain de science-fiction qui attend « jusqu'à la dernière minute, jusqu'à la dernière limite, avant d'écrire deux ou trois pages. [...] Ça fait plus d'un an » (*CPEM*, p. 30) qu'il travaille sur le même livre sans en venir à bout. Lors des séances de dédicace au Salon du livre, personne ne vient le voir. Il reste à attendre « sous les néons qui grésillent, dans le vacarme des enfants qui collectionnent des signets en courant et des gens qui dépensent une fortune en livres de cuisine et en best-sellers » (*CPEM*, p. 28). Il donne donc l'impression de ne pas être un auteur à la carrière très fructueuse, que ce soit en ce qui a trait à sa production littéraire ou à la réception du public.

Toutefois, l'idée de la chute et de la descente que porte le *déplacé* selon Ouellet résonne particulièrement chez Isidore puisque celle-ci s'actualise d'abord de manière physique. Ainsi, revenant chez Marylin après une sortie avec Fante, Isidore dit :

Le retour n'a pas été facile, il y avait une sorte de verglas, je ne tenais plus sur mes pieds, me retrouvais à chaque coin de rue sur le dos comme une tortue. [...] Ça m'a pris un bon dix minutes avant de réussir à débarrer la porte. Je vacillais, tombais tête première contre elle. [...] Je réussis à entrer, puis je trébuche

aussitôt dans ses bottes et souliers qui traînent et m'étale dans le couloir. Je reste allongé, me retourne lentement sur le dos dans l'obscurité (*CPEM*, p. 39).

Après s'être manifestée physiquement par l'affalement du personnage sur le plancher de l'appartement de Marilyn, cette chute se transpose ensuite en descente intérieure :

me voici effondré comme une loque, le cœur au bord des lèvres, trempé, sale, inutile, sans charme, sans avenir, sans aucun respect pour les gens, les filles, ma blonde. [...] [Q]uelque chose a sauté quelque part dans ma caboche, probablement à cause de l'alcool. Non, en fait, ça remonte à beaucoup plus loin, quand j'étais petit gars. Je me souviens : j'avais dix ans et je ne voulais plus vivre. [...] Déjà j'étais enclin aux pulsions de mort (*CPEM*, p. 40).

Bien qu'il se souvienne que, déjà à dix ans, il ne voulait plus vivre, Isidore est incapable de se rappeler l'événement déclencheur de ses pulsions de mort.

Un peu à la manière du passé irrésolu et du rapport au silence qu'analyse Chartier dans son article sur *La danse juive*, Ouellet écrit que l'éthos de la ville comprend aussi le messenger sans message, « un pur dire [...] sans aucun dit¹⁷⁴ », « [q]uelque chose reste caché, indévoilé¹⁷⁵ ». À l'instar de la protagoniste de *La danse juive* qui cherche le « chaînon manquant », Isidore sait que quelque chose s'est produit dans son passé, mais il n'arrive pas à se rappeler de quoi il s'agit. Cet événement déclencheur de ses pulsions de mort est fondateur de son mal de vivre. Toutefois, le personnage, maintenant installé à Montréal, est incapable de se remémorer l'événement en question. La narration revient alors dans le passé pour accéder à cette mémoire enfouie. Ainsi, c'est à partir de ce moment que son lieu d'origine — Redfield Park — prend une place prédominante dans le récit. En ce sens, Isidore est un déplacé. Natif de Redfield Park, il porte avec lui un passé irrésolu qui contamine le personnage et le rend indifférent au monde *lato sensu*. Dans ses réflexions, il va jusqu'à dire : « La pire atrocité peut être ennuyante. Le meurtre doit devenir monotone, à la longue. [...] Se rentrer trois centimètres de lame dans l'avant-bras, tout bonnement, sans y réfléchir, puis se demander comment on a pu en arriver là » (*CPEM*, p. 42). Ainsi, ce passé obscur laisse le personnage principal devant un vide existentiel qui l'empêche de trouver un *chez-soi*, un endroit où il pourrait s'épanouir.

¹⁷⁴ Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 27.

Nous constatons que les protagonistes dans notre corpus sont des déplacés et cela fait d’eux aussi des personnes marginales. Soulignons aussi qu’il nous semble que les déplacés qui se marginalisent fuient un passé, ou, à tout le moins, ont une relation disharmonieuse avec celui-ci. Ce passé qui les hante fait en sorte qu’ils n’arrivent pas à bien s’arrimer aux codes sociaux de leur environnement et, ainsi, à trouver leur place dans l’espace montréalais. Ils seront alors sujets à une quête existentielle. Nous reviendrons sur ce passé qui les hante dans le deuxième chapitre de ce mémoire.

1.3 Le factice : leurre et trompe-l’œil

Un autre trait de l’éthos montréalais que nous relevons dans nos deux romans est l’aspect factice qui serait associé à la métropole québécoise. Dans son essai *Lecture des lieux*, Pierre Nepveu décrit « Montréal comme ville du leurre, comme déploiement [...] de trompe-l’œil, de quiproquos¹⁷⁶ ». C’est un lieu de la mise en scène qui tente de duper. Cet aspect caractéristique de l’espace montréalais se manifeste de deux façons bien différentes dans les deux œuvres de notre corpus.

1.3.1 *La danse juive* : factice et persona

Tout d’abord, nous voyons cette mise en scène de l’apparat dans *La danse juive* à travers l’image médiatique du personnage du père. Ce dernier est un célèbre producteur de séries télévisées grand public. L’aspect postiche associé à ce personnage se manifeste à travers sa persona médiatique et, plus largement, à travers la campagne publicitaire qui entoure le lancement de sa nouvelle série télévisée.

Dès le début du roman, la protagoniste épluche les magazines, que sa mère lui apporte, pour y trouver son père « déguisé en homme serein » (*LDJ*, p. 15). En plus des entrevues que son père donne dans divers médias s’ajoute une campagne de promotion de la nouvelle série télévisée qu’il produit, dont une « publicité [récurrente mettant en scène de] gros présidents d’entreprises » (*LDJ*, p. 126). Selon la narratrice, cette mise en scène publicitaire fait en sorte que l’« on se sent redevable, embarrassé » (*LDJ*, p. 96). Plus loin, elle ajoute que ces

¹⁷⁶ Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 51.

publicités cherchent même à « convaincre de l'importance de l'émission qui va suivre » (*LDJ*, p. 126).

Selon Maffesoli, la ville porterait dans sa mythologie un « aspect paradigmatique [...] qui est à la fois lieu de perdition [...] et terre d'élection¹⁷⁷ ». La ville se veut aussi une terre d'opportunités. Elle donne à l'individu l'occasion de s'élever socialement (terre d'élection), tout en l'exposant au risque de chuter et de se perdre lui-même (lieu de perdition). C'est dans l'optique de cette « terre d'élection » que le père est allé en ville. Il a « quitté sa région pour réussir » (*LDJ*, p. 44) puisqu'il ne s'y sentait pas à sa place. En ce sens, le père est aussi un *déplacé* et correspond au modèle de l'« “exil sans départ”, inquiet et inachevé malgré les succès professionnels dans la ville¹⁷⁸ » que décrit Chartier.

Dans un paragraphe allant de la page 116 à 118¹⁷⁹, la protagoniste explique que son père est, lui aussi, en exil, mais :

un exil de pacotille, un exil de nouveau riche, un exil de condo avec vue sur la montagne, de maison de campagne dans les Laurentides. Un exil acheté, au prix de son travail et de ses efforts, un exil sans départ, un exil le ramenant sans cesse à ceux de la petite maison blanche (*LDJ*, p. 116).

Le père tenterait de gagner une reconnaissance qu'il n'a jamais eue auprès de sa famille. Tous ses efforts pour sa carrière n'auraient pour objectif que de « forcer la porte de la petite maison entourée de sapins » (*LDJ*, p. 96). C'est pourquoi ses « scénarios [...] parlent tout le temps de fils triomphant de difficultés insurmontables et de pères durs par amour : des histoires qui finissent toujours par des larmes de repentir sur un lit d'hôpital » (*LDJ*, p. 116-117). Il tente ainsi de communiquer avec sa famille à travers les fictions qu'il écrit. C'est pour cela qu'après les diffusions, il téléphone « à la maison entourée de sapins de son enfance et [essaie] sans résultat, avec une voix incertaine, de faire lever un vieil homme de sa chaise et de lui parler » (*LDJ*, p. 17). À ce propos, la protagoniste mentionne qu'il « attend la réconciliation comme Alice attend la récompense. Il attend la réconciliation dans sa grosse

¹⁷⁷ Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷⁸ Daniel Chartier, « *La danse juive* de Lise Tremblay », *op. cit.*, p. 414.

¹⁷⁹ Ce paragraphe a été reproduit à l'annexe 1.

voiture noire, le téléphone cellulaire sur son cœur» (*LDJ*, p. 117). Puis, elle continue en disant que les apparitions publiques de son père :

n'ont qu'un seul but, toutes les qualités de cœur qu'il exhibe, sa simplicité, sa bonté de gars de la campagne, son franc-parler, tout cet étalage de bons sentiments cache sa quête, son besoin d'amour. Rien d'autre ne peut exister [...], tout sert à cette quête. Mon père s'est perdu dans cette quête. Il est épuisé de perfection (*LDJ*, p. 117).

Selon elle, ce personnage public de « bon gars de la campagne » n'a pour but que de quérir l'approbation des gens de la petite ville du Nord en montrant une façade plus aimable qu'il ne l'est réellement.

À travers cette auto-artificialisation du père, la protagoniste scrute ces représentations en cherchant « le faux pas, la fêlure, le désordre » (*LDJ*, p. 117). Elle cherche à mettre au jour l'aspect factice de ce personnage médiatique, « la faille qui le propulsera dans l'opprobre, dans l'échec, dans les mauvais sentiments, dans ce qui lui fermera la porte des magazines officiels et le reléguera aux journaux jaunes de vedettes dont l'encre salit les mains et qui se nourrissent de descentes en enfers » (*LDJ*, p. 117). Elle note, par exemple, qu'il « arrive que son langage le trahisse : une trace d'accent, un mot mal utilisé. Son regard se rembrunit. Il en est conscient » (*LDJ*, p. 52-53).

1.3.2 *Chant pour enfants morts* : factice et œuvre ouverte

Dans *Chant pour enfants morts*, l'aspect factice de l'éthos montréalais, cette mise en scène de trompe-l'œil, s'effectue subrepticement à travers le brouillage de l'horizon d'attente du lecteur.

Le début du récit — que nous associons à l'exorde puisque, en rhétorique, l'exorde est « ce par quoi le discours commence [servant à] rendre l'auditoire [ou, dans notre cas, le lecteur] docile, attentif et bienveillant¹⁸⁰ » — nous invite à considérer l'univers qui nous est présenté comme étant vraisemblable. L'espace dans lequel se situe l'action des quatre premiers chapitres est bien reconnaissable et localisable dû aux références géographiques

¹⁸⁰ Olivier Reboul, *op. cit.*, p. 66.

explicites. Le récit prend donc lieu chez Marilyn dans « son petit appartement du Mile End » (*CPEM*, p. 9) où Isidore habite temporairement ; il appelle July son « alcoolique de Pointe-aux-Trembles » (*CPEM*, p. 13) ; puis, ils sortent avec Fante au bar « L'Hémisphère Gauche, rue Beaubien » (*CPEM*, p. 19). De plus, le protagoniste semble passer son temps à boire, ce qui donne une impression de récit de taverne qui n'est pas sans rappeler l'écriture de Charles Bukowski¹⁸¹. Les références géographiques, l'alcool et la déprime du protagoniste suffisent ainsi à rendre l'univers présenté comme vraisemblable pour le lecteur.

Toutefois, dans les derniers chapitres du roman¹⁸², on apprend que Fante serait mort lorsqu'il était enfant. Fante, qui est l'éternel compagnon d'Isidore en plus d'être le seul autre personnage qui traverse l'entièreté du récit, serait donc déjà mort lors des passages qui se déroulent à Montréal. Ce nouvel élément remet forcément en cause les interprétations du lecteur, peu importe les inférences que celui-ci a faites lors de sa première lecture.

Citant Henri Pousseur, Eco écrit que :

l'œuvre « ouverte » tend [...] à favoriser chez l'interprète « des actes de *liberté* consciente », à faire de lui le centre actif d'un réseau inépuisable de relations parmi lesquelles il élabore sa propre forme, sans être déterminé par une *nécessité* dérivant de l'organisation même de l'œuvre¹⁸³.

En ce sens, nous considérons que *Chant pour enfants morts* est une œuvre ouverte. La mort de Fante amène une nouvelle clé interprétative menant le lecteur modèle¹⁸⁴ à un nouveau réseau d'inférences et de disjonctions qu'il doit combler lors de sa relecture de l'œuvre. Cela peut amener le lecteur empirique à différentes hypothèses de lecture concernant la présence de Fante à Montréal. Il peut s'agir d'un revenant, du fruit de l'imaginaire d'Isidore ou d'une résurgence traumatique, etc. Il est aussi possible que certains lecteurs

¹⁸¹ Ce rapprochement entre l'univers de *Chant pour enfants morts* et celui des histoires de Bukowski est aussi mentionné en quatrième de couverture.

¹⁸² Nous faisons références ici aux chapitres 38 et 39.

¹⁸³ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Points, coll. « Essais », 2015 [1962], p. 18. L'auteur souligne.

¹⁸⁴ Eco définit le Lecteur Modèle comme celui qui est « capable de coopérer à l'actualisation du textuelle de la façon dont [l'auteur] le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme [l'auteur] a agi générativement. » Umberto Eco, *Lector in fabula : Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, op. cit., p. 68.

refusent hardiment ce qui leur est présenté dans les chapitres 38 et 39 de manière à pouvoir maintenir leur première lecture de l'œuvre.

Toutefois, ce que nous voulons mettre en relief ici est que la présence de Fante à Montréal est un trompe-l'œil, puisque nous devons accepter sa mort à la fin du roman. On peut même avancer que sa mort remet en question la présence d'autres personnages comme July, par exemple, dont les nombreuses interactions avec Fante pourraient être des indices laissant croire qu'elle pourrait ne plus être de notre monde également.

Nous constatons donc que, dans notre corpus, l'espace montréalais contient bien ce caractère de trompe-l'œil que nous associons à son éthos. Cela est mis en relief, dans *La danse juive*, à travers le personnage public que met en scène le père dans le but de s'élever socialement et de prouver sa valeur auprès de sa famille de la petite ville du Nord ; alors que, dans *Chant pour enfants morts*, ce caractère s'illustre plutôt par la mise en place d'un pacte de lecture vraisemblable et par la présence de Fante dont le décès transforme le roman en œuvre ouverte.

En somme, par l'étude de l'éthos montréalais nous avons vu que les caractéristiques du lieu influent sur les personnages. Dans notre corpus, cet éthos inclut la figure du *déplacé* que nous associons, entre autres, aux deux protagonistes. Plus encore, l'inadéquation de ceux-ci aux codes sociaux fait d'eux des êtres marginaux et le conflit interne qui en découle engendre une quête de sens pour tenter de trouver la cause de cette altérité et de la vacuité qu'ils ressentent.

De plus, l'éthos montréalais contient aussi un aspect factice au sens où Montréal en tant que *Lebenswelt* est un espace où se met en scène la duperie dans sa représentation. Nous l'avons vu chez Tremblay par le personnage médiatique que met en scène le père et chez Brisebois par le personnage de Fante qui nous est présenté, dans la portion de récit se déroulant à Montréal, comme le meilleur ami d'Isidore, alors que les derniers chapitres du roman révèle *a contrario* que Fante est mort lorsqu'il était enfant. Cet aspect factice est aussi lié à un autre aspect de l'éthos montréalais, qui est celui du messenger sans message, du contenu qui reste caché. Ainsi, Montréal n'est pas un lieu où les protagonistes sont en mesure de trouver des réponses à leur quête de sens. Pour cela, ils devront donc faire un retour au

lieu d'origine. Nous y reviendrons dans le troisième chapitre de ce mémoire. Qui plus est, cette absence de réponse engendre une hantise du passé. C'est ce que nous aborderons au deuxième chapitre, à travers la nostalgie du lieu d'origine.

CHAPITRE II

LIEU D'ORIGINE ET NOSTALGIE

- *Safe? So we run away and then all our dreams come true?*
- *I hope so.*
- *I've never had dreams... only nightmares.*
- *Johanna, when we're free of this place all the ghosts will go away.*
- *No, Anthony, they never go away.*

Stephen Sondheim¹⁸⁵

Dans ce chapitre, nous nous intéressons à la nostalgie du lieu d'origine et plus spécifiquement aux figures obsédantes du passé qui hantent les personnages. Nous débiterons donc par poser la notion de nostalgie en nous basant sur les travaux d'André Bolzinger¹⁸⁶, de Fernand Cambon¹⁸⁷ et d'Irène Chassaing¹⁸⁸. Puis, nous analyserons les apparitions du père de la protagoniste dans *La danse juive* ainsi que celles de Jane dans *Chant pour enfants morts*, puisque nous considérons que ces personnages sont des symboles associés au lieu d'origine des deux protagonistes de notre corpus. Plus précisément, nous

¹⁸⁵ « - Hors de danger? Alors, il suffit de s'enfuir pour que tous nos rêves deviennent réalité?/- Je l'espère bien./ - Je n'ai jamais eu de rêves... seulement des cauchemars./- Johanna, quand nous serons libérés de cet endroit, tous les fantômes s'en iront./- Non, Anthony, ils ne s'en vont jamais. » Stephen Sondheim, « Final scene », *Sweeney Todd, The demon barber of Fleet Street*, [enregistrement sonore], Londres, Nonesuch Records, 2007 [1979], 01:30-01:53. Je traduis.

¹⁸⁶ André Bolzinger, « Le *Unheimlich* du *Heimweh* », *Sigila*, 2011, n° 27, p. 55-67.

¹⁸⁷ Fernand Cambon, « Nostalgie, *Sehnsucht* », *Sigila*, 2011, n° 27, p. 31-41.

¹⁸⁸ Irène Chassaing, « Nostalgie et utopie dans l'œuvre de Lise Tremblay : De *La pêche blanche* à *La héronnière* », *Voix et Images*, 2015, vol. 40, n° 2, p. 107-120.

utiliserons la notion de nostalgie¹⁸⁹ de Chassaing ainsi que celle de l'hantologie¹⁹⁰ de Jacques Derrida pour démontrer que, par leur récurrence dans chacun des récits, ces personnages symbolisent un passé qui hante les protagonistes.

Ensuite, nous nous intéresserons à un autre volet de la nostalgie du lieu d'origine : celui du grandissement¹⁹¹ nostalgique. En nous inspirant des travaux de Gaston Bachelard¹⁹², Michel Maffesoli¹⁹³ et Yi-Fu Tuan¹⁹⁴, nous poserons d'abord que l'aspect mythique du lieu d'origine participe à fournir un cadre d'existence à l'individu. Nous analyserons ensuite le grandissement nostalgique dans notre corpus à travers l'image de la petite ville du Nord dans *La danse juive* et de celle de Fante dans *Chant pour enfants morts*.

2.1 La nostalgie : origine et définition du terme

Bolzinger, auteur du livre *Histoire de la nostalgie*, écrit que la :

nostalgie au sens originel n'est pas une complaisance romantique pour un passé qui a passé ou pour un idéal qui tarde à être réalisé. C'est un anéantissement désolé, le renoncement cruel à l'espoir de retour, la mise à zéro du compteur de la vie. Une agonie de désespérance et d'abandon, et, à ce titre, une urgence médicale¹⁹⁵.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ Jacques Derrida, *Spectres de Marx : L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993, 280 p.

¹⁹¹ D'emblée, nous avons choisi l'utilisation du terme « grandissement » à la suite d'Irène Chassaing (Irène Chassaing, *op. cit.*, p. 111). L'utilisation de ce terme, plus courant dans le domaine de l'optique, nous semble intéressante puisque, en optique, il concerne le rapport entre la grandeur d'un objet et de son image. Nous utilisons donc ce terme pour parler du rapport entre l'image (ou le souvenir) nostalgique et l'importance que lui accorde l'individu.

¹⁹² Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1961, 215 p.

¹⁹³ Michel Maffesoli, « L'Espace de la socialité », *Espaces et Imaginaire*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Bibliothèque de l'imaginaire », 1979, p. 15-28.

¹⁹⁴ Yi-Fu Tuan, *Espace et lieu : la perspective de l'expérience*, Gollion, Infolio, coll. « Archigraphy Paysage », 2006, 240 p.

¹⁹⁵ André Bolzinger, *op. cit.*, p. 67.

En effet, appellation répandue par la médecine militaire¹⁹⁶, la « nostalgie » est à la base un terme médical — néologisme latin¹⁹⁷ « formé à partir des termes grecs νόστος ([*nostos*,] le retour) et άλγος ([*algos*,] la souffrance)¹⁹⁸ » — qui faisait référence à un mal du pays dont le mal-être était si grand qu’il en devenait pathologique¹⁹⁹. Plusieurs auteurs situent l’apparition du terme « nostalgie » en 1688²⁰⁰ et certains en attribuent l’origine à la thèse de médecine de Johannes Hofer²⁰¹. À ce propos, Irène Chassaing écrit que :

[par] le terme « nostalgie », Hofer désignait une pathologie souvent observée chez les soldats en service à l’étranger, à savoir un mal du pays si violent qu’il pouvait en devenir mortel. Générant une profonde mélancolie, la nostalgie ne pouvait être guérie que par le retour du malade dans sa patrie d’origine²⁰².

De nos jours, la nostalgie n’est plus tellement considérée comme un terme médical. Selon Chassaing, le terme garderait toutefois sa signification de « mal du pays » en plus de comprendre un « regret attendri ou [un] désir vague accompagné de mélancolie²⁰³ ». Plus encore, s’appuyant sur les recherches de la poétesse Susan Stewart, elle ajoute que la :

nostalgie ne s’inscrirait pas dans l’expérience vécue, mais dans le grandissement, l’idéalisation de cette expérience, c’est-à-dire dans sa mise en récit[. La] nostalgie constituerait avant tout l’aspiration à un passé idéalisé qui, par son inexistence même, s’inscrirait en creux dans le présent²⁰⁴.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 60.

¹⁹⁷ Fernand Cambon, *op. cit.*, p. 31-32.

¹⁹⁸ Irène Chassaing, *op. cit.*, p. 110.

¹⁹⁹ Le dictionnaire Littré définit la nostalgie en ces termes : « *Terme de médecine*. Mal du pays, dépérissement causé par un désir violent de retourner dans sa patrie. » (Émile Littré, « nostalgie », in *Dictionnaire de la langue française*, en ligne, Paris, Hachette, [1873-1874, 1878], <<https://www.littre.org/definition/nostalgie>>, consulté le 26 août 2020).

²⁰⁰ Il s’agit d’un néologisme latin puisque c’était la langue utilisée à l’université et en médecine à l’époque. « Nostalgie » remplaça « “mal du pays” en français, et *Heimweh* en allemand » Fernand Cambon, *op. cit.*, p. 31. L’auteur souligne.

André Bolzinger, *op. cit.*, p. 55.

²⁰¹ Jean Starobinski, «The Idea of Nostalgia», *Diogenes*, no 16, été 1996, p. 81-103.

²⁰² Irène Chassaing, *op. cit.*, p. 110.

²⁰³ Larousse, « nostalgie », In *Dictionnaire de français Larousse*. en ligne, Paris, Larousse, <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/nostalgie/55033?q=nostalgie#54653>>, consulté le 26 août 2020.

²⁰⁴ Irène Chassaing, *op. cit.*, p. 111.

Toujours selon Chassaing, la postmodernité aurait dépouillé les gens des grands récits fondateurs qui participaient à la cohésion sociale et ceux-ci se retrouveraient maintenant devant un vide identitaire. C'est ce vide, ce creux dans le présent, qui ferait plonger l'individu dans un passé idéalisé. En effet, la :

nostalgie les renvoie [...] au fantasme d'une expérience authentique qui leur serait propre, et dans laquelle ils trouveraient leur véritable origine — ou plutôt, leur essence. Le passé idéalisé auquel ils se réfèrent par ce sentiment n'est pas prétexte à un divertissement quelconque : il témoigne plutôt d'un manque ressenti dans le présent, d'un vide impossible à combler²⁰⁵.

Nous pouvons ainsi faire le lien entre ce vide abyssal que la nostalgie tente de combler et la quête de sens dans notre corpus, puisque la nostalgie y est aussi une tentative de faire sens.

Concernant la nostalgie, l'étymologiste Fernand Cambon ajoute que l'on :

peut remarquer tout au plus à son sujet que le mot « nostalgie » peut connoter un *double retour* : soit un retour dans l'espace, mais aussi bien *dans le temps* ; alors que, par définition, « mal du pays » et *Heimweh* font signe vers un espace, espace qui, bien sûr, est à son tour logiquement associé à un « autre-fois »²⁰⁶.

Nous constatons alors que la nostalgie, en tant que notion, renvoie à la fois à un espace-temps et à un espace géographique, tout comme la notion de « place » qui renvoie à la fois à un espace géographique et à un espace social.

La nostalgie, qui engendre un retour du chemin de pensées autant dans l'espace que dans le temps, serait donc une forme de mélancolie associée au mal du pays. Cette mélancolie serait le résultat d'un manque, d'un creux dans le présent. Le passé serait alors idéalisé au sens où le présent deviendrait morne en comparaison, voire vide de sens. Cependant, ce n'est pas tout à fait par cette idéalisation que la nostalgie se présente dans notre corpus. Celle-ci s'illustre plutôt de deux manières : d'une part, par grandissement nostalgique où des éléments du passé deviennent dans la circonstance sursignifiés à travers le fantasme d'une expérience authentique, d'une quête de sens ou d'essence de l'individu ; d'autre part, par hantise où l'obsession d'éléments du passé revient constamment dans les pensées de l'individu.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 112.

²⁰⁶ Fernand Cambon, *op. cit.*, p. 32. L'auteur souligne.

Dans la suite de ce chapitre, nous traiterons de ces deux volets de la nostalgie dans notre corpus par l'analyse de personnages et d'éléments associés au passé de nos protagonistes. Nous commencerons par aborder les liens entre nostalgie et hantologie, puis nous traiterons de la hantise à travers l'analyse des apparitions du père dans *La danse juive* et de Jane dans *Chant pour enfants morts*.

2.2 Nostalgie et hantologie

Dans son article sur la nostalgie dans les principales œuvres de Lise Tremblay, Chassaing mentionne que l'« image nostalgique fonctionne selon une logique que l'on pourrait qualifier de spectrale, quasi au sens derridien du terme ; elle se rapproche ainsi de la hantise, sorte d'obsession liée à des souvenirs difficiles²⁰⁷ ». Le retour de nostalgie, la résurgence et la récurrence des souvenirs ou, plus simplement, le sentiment de mélancolie qui allie (ou plutôt désallie) l'identité et le lieu d'origine, agirait par conséquent à la manière d'un spectre qui hante une personne ou un lieu. Nous nous inspirerons donc de cette citation de Chassaing pour explorer, dans ce chapitre, les liens entre l'hantologie et l'image nostalgique.

Au cours de deux conférences lors du colloque international « *Whiter marxism?* » organisé par Bernd Magnus et Stephen Cullenberg en 1993, Jacques Derrida s'est inspiré de *Hamlet* pour aborder la question du marxisme. Selon lui, les grandes idéologies du passé agiraient à la manière de spectres et reviendraient dans les discours contemporains comme le roi mort qui revient hanter son fils dans *Hamlet*. Derrida développe ainsi son hantologie comme une manière d'aborder ces grandes idées qui hantent l'imaginaire collectif. À ce propos, il écrit :

²⁰⁷ Irène Chassaing, *op. cit.*, p. 114.

Appelons cela une *hantologie*. Cette logique de la hantise ne serait pas seulement plus ample et plus puissante qu'une ontologie ou qu'une pensée de l'être (du « *to be* », à supposer qu'il y aille de l'être dans le « *to be or not to be* », et rien n'est moins sûr). Elle abriterait en elle, mais comme des lieux circonscrits ou des effets particuliers, l'eschatologie et la téléologie mêmes. Elle les *comprendrait*, mais incompréhensiblement²⁰⁸.

Bien qu'il ne soit pas ici question de marxisme, ni d'imaginaire collectif, nous croyons tout de même que plusieurs principes de l'hantologie sont applicables au traitement de la nostalgie dans notre corpus. Nous posons ainsi que, de la même manière que les idéologies du passé hantent le discours contemporain, les éléments marquants du passé de l'individu peuvent aussi le hanter dans le présent. Pour cette raison, nous considérerons les éléments du passé associés à des souvenirs difficiles, comme des spectres ou des fantômes, qui hantent nos protagonistes.

Notre démonstration s'articulera autour de deux principes principaux. Le premier, plus descriptif, est celui de la « répétition et première fois²⁰⁹ », que nous pourrions aussi appeler l'occurrence du sujet. Ce principe implique que les apparitions du « spectre » renvoient à un hors-temps et que chaque répétition a aussi sa propre singularité. Le deuxième principe derridien que nous retenons est celui de la conjuration. Ce dernier sous-tend que les apparitions recèlent un engagement performatif qui « spectralise » celles-ci. Dans un premier temps, nous utiliserons le premier principe pour étudier certaines apparitions du spectre. Puis, dans un deuxième temps, nous utiliserons le principe de conjuration pour analyser ce que représentent ces apparitions sur un plan plus symbolique.

Nous nous pencherons donc sur deux fantômes du lieu d'origine présents dans notre corpus, soit le personnage du père dans *La danse juive* et celui de Jane dans *Chant pour enfants morts*. Dans le roman de Tremblay, le père brille à la fois par son absence concrète et par le fait qu'il revienne constamment dans les pensées de la protagoniste, ainsi que dans les médias. Cette posture, que l'on pourrait qualifier d'omniprésence sans présence, le rapproche de la figure du spectre. Dans le roman de Brisebois, le personnage de Jane rejoint cette figure par ses apparitions autant à Montréal qu'à Redfield Park et par son lien au lieu d'origine en

²⁰⁸ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 32. L'auteur souligne.

²⁰⁹ *Ibid.*

tant que jumelle d'Isidore. Nous étudierons donc ces personnages à partir de deux principes de l'hantologie soit : l'apparition et la répétition, ainsi que la conjuration et la performativité.

2.2.1 Apparition et répétition

Tout d'abord, pour qu'il y ait hantologie, il faut qu'il y ait apparition d'un spectre, donc occurrence du sujet, de la chose. À ce propos, Derrida précise que « l'apparition du spectre n'appartient pas à ce temps-là, elle ne donne pas le temps, pas celui-là : “Enter the Ghost, exit the Ghost, re-enter the Ghost” (Hamlet)²¹⁰ ». Puisque le spectre est un être attaché à un passé et qu'il apparaît dans un présent, cela fait de lui un être hors du temps. Tout comme le déplacement, qui fait en sorte que l'identité du déplacé marginal tombe dans un entre-deux — ne pouvant provenir à la fois de deux lieux —, l'apparition du spectre dans le présent, en tant que symbole d'un passé, fait de son apparition un hors-temps.

Nous considérons donc que, dans nos deux romans, il y a un spectre associé au lieu d'origine et qu'il se manifeste par l'image du père dans *La danse juive* et de Jane, la sœur d'Isidore, dans *Chant pour enfants morts*. Ajoutons aussi que, comme écrit Marie Anne La Haye, la nostalgie n'est pas que le « désir de retourner dans le lieu natal, mais aussi de l'idée de retourner dans le passé pour retrouver le lieu de la jeunesse ou de simplement retrouver un lieu lié à des souvenirs plus paisibles²¹¹ ». La récurrence de ces deux figures dans notre corpus représente donc aussi la volonté de retrouver ce lieu de l'enfance, ce temps qui promettait un futur meilleur qu'il ne l'est devenu.

Ainsi, pour qu'il y ait hantise, il faut qu'il y ait récurrence. Il faut donc que l'apparition du spectre se produise plusieurs fois. À ce propos, Derrida questionne son lecteur :

Répétition *et* première fois, voilà peut-être la question de l'événement comme question du fantôme : *qu'est-ce qu'un fantôme ? qu'est-ce que l'effectivité ou la présence* d'un spectre, c'est-à-dire de ce qui semble rester aussi ineffectif, virtuel, inconsistant qu'un simulacre ? [...] Répétition *et* première fois mais

²¹⁰ *Ibid.*, p. 17.

²¹¹ Marie Anne La Haye, « Les lieux de l'hivernité et leur relation à la nostalgie dans quatre romans québécois publiés de 1983 à 2014 », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2018, f. 19.

aussi répétition *et* dernière fois, car la singularité de toute *première fois* en fait aussi une *dernière fois*²¹².

Puisqu'il ne peut avoir qu'une seule première fois, il faut donc porter une attention particulière à la singularité de celle-ci, mais aussi aux particularités de chaque occurrence qui la suit, de chaque apparition. Derrida écrit : « un spectre est toujours un revenant. On ne saurait en contrôler les allées et venues parce qu'il *commence par revenir*²¹³ ». Par ses apparitions, le spectre revient, puis repart constamment sans que l'on n'ait d'emprise sur ses mouvements. Le *notos* de nostalgie est traditionnellement associé au retour chez soi, mais, ici, nous l'associons aussi au retour du spectre, à l'apparition dans la psyché de cet *algos* qui était enfouie et qui revient à la surface sans que l'on ne s'y attende.

Nous avons vu précédemment que la nostalgie renvoie à un creux dans le présent. Pour illustrer cela, nous pourrions ici considérer le temps comme une ligne. Sur cette ligne viendrait se placer ce passé idéalisé auquel renvoie la nostalgie. C'est l'inexistence de ce passé qui créerait le vide, ce creux impossible à combler, et c'est dans ce creux que viendrait s'établir le spectre.

Dans les deux romans de notre corpus, nous étudierons donc les apparitions du père dans le roman de Tremblay et de Jane dans celui de Brisebois comme des « spectres ».

2.2.2 Apparitions du spectre dans *La danse juive*

Dans le cas de *La danse juive*, la protagoniste précise qu'elle ne voit son père qu'« une fois l'an avec [s]a mère et [s]on frère dans un grand restaurant du Vieux-Montréal » (*LDJ*, p. 16-17). Le père n'est, en fait, physiquement présent qu'à la fin du roman ; après que l'héroïne ait fait un court séjour au lieu d'origine puis soit revenue à Montréal. Toutefois, c'est la récurrence de l'image du père, malgré son absence, qui fait de lui un revenant. En effet, ces apparitions, récurrentes tout au long du récit, s'inscrivent dans un réseau isotopique du lieu d'origine qui lie l'image du père, la généalogie de la protagoniste, l'obésité de cette dernière et la nordicité.

²¹² Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 32. L'auteur souligne.

²¹³ *Ibid.* L'auteur souligne.

Nous constatons aussi que ce réseau s'active de manière impromptue à travers différents types de signes qui sont mis en évidence par l'expérience sensorielle de l'héroïne. À propos du lien entre l'expérience et l'espace sensoriel, Yi-Fu Tuan écrit qu'« en utilisant nos cinq sens, ceux-ci se renforcent mutuellement et vont jusqu'à former ce monde à la structure complexe, à la fois chargée d'émotions, dans lequel nous vivons²¹⁴ ». Dans *La danse juive*, c'est par les différents sens de la protagoniste que s'éveille la nostalgie et donc que reviennent ses souvenirs chargés d'émotions. Ces derniers apparaissent de manière récurrente dans les pensées de l'héroïne. Tout particulièrement, ceux liés à son père dont l'image hante la protagoniste à la manière d'un spectre oppressant.

Notre premier exemple de manifestation passe par l'ouïe, notamment par les mots qu'utilisent les personnages secondaires. Alors que Paul parle de son spectacle lors d'une conversation téléphonique avec la protagoniste, celle-ci nous dit : il « répète sans cesse le mot "professionnel". Je n'aime pas ce mot. C'est un mot que mon père reprend dans toutes ses entrevues » (*LDJ*, p. 29-30). Puisque le mot « professionnel » est un mot que l'héroïne associe à son père, il suffit qu'elle en entende les syllabes pour que l'image de son père se manifeste dans son esprit comme un fantôme dans le discours.

Le spectre est aussi invoqué par la perception visuelle de la protagoniste, notamment par certains objets qu'elle rencontre comme lorsqu'elle sort de chez elle quelques minutes et qu'elle aperçoit « le visage de [son] père sur la publicité du télé-horaire, affichée à la porte du dépanneur » (*LDJ*, p. 34). En outre, cet aspect visuel permet également de mettre en lumière l'omniprésence de son père dans les médias puisque « [d]epuis le début de la promotion de sa nouvelle série, il est partout » (*LDJ*, p. 52).

Plus encore, certains éclairages, certaines teintes chromatiques liées à des souvenirs d'enfance suffisent à faire apparaître l'idéation du père. Il en est question alors que la protagoniste est au café du Chinois et qu'elle regarde par la fenêtre les lumières du « *diner* » de l'autre côté de la rue :

²¹⁴ Yi-Fu Tuan, *op. cit.*, p. 15.

Je pense toujours que j'ai tout oublié puis, pour rien, pour une lueur rouge sur la neige de février, tout me revient. La banlieue cossue, les gros bungalows se dressant les uns contre les autres dans un ancien champ de maïs. Les cours sans arbres. Mon père qui méprisait ouvertement tous les voisins, mais n'aurait jamais habité ailleurs. Ma mère tenait la grosse maison à bout de bras (*LDJ*, p. 44).

La luminosité suffit donc à faire replonger la protagoniste vers le lieu de l'enfance et à réactiver ce réseau de signes comprenant banlieue, père et mère.

Lors de la scène du restaurant buffet que nous évoquions au premier chapitre, c'est par le goût que se déclenche la nostalgie qui renvoie l'héroïne au lieu de son enfance : « J'inonde ma portion de sel. Je plonge ma fourchette dans la lasagne. Tout ce que je croque est mou. Cela goûte mon enfance : une cuisine de banlieue saturée de colorants et de produits chimiques » (*LDJ*, p. 69). Puis, elle réfléchit au tabou de son obésité et à sa filiation avec la famille de son père :

Il doit en être question lorsque je ne suis pas là. Des propos remplis de clichés [...] ma mère doit conclure sur ma ressemblance avec la sœur et la mère de mon père. Pendant longtemps, je suis parvenue à oublier mon corps, sauf récemment. Je suis *hantée*²¹⁵ par l'image de mon père qui semble s'être remis à grossir sur les magazines, par l'odeur que je dégage et qui ramène à la petite maison blanche et propre de la famille de mon père. Une petite maison remplie de gros (*LDJ*, p. 70).

Nous avons ici un exemple remarquable du réseau isotopique que nous évoquions plus tôt. En effet, dans cet extrait, nous constatons que le sens du goûter mène les pensées de la protagoniste au lieu de l'enfance et à son obésité. Cette association amène ensuite l'aspect généalogique par sa « ressemblance avec la sœur et la mère de [son] père » (*LDJ*, p. 70), puis avec l'image du père qui s'est « remis à grossir » (*LDJ*, p. 70). Alors que ces différents éléments se renforcent les uns les autres, la protagoniste va même jusqu'à dire qu'elle est « hantée » par l'image de son père. Et puis, le sens de l'odorat la « ramène [ensuite] à la petite maison blanche » (*LDJ*, p. 70) du Nord dans laquelle habite la famille de celui-ci.

²¹⁵ Je souligne.

Dans son article sur la nostalgie chez Lise Tremblay, Chassaing souligne l'importance des descriptions de non-lieux comme déclencheurs de nostalgie²¹⁶. Ceux-ci peuvent être définis, selon Harri Veivo, comme « des espaces de passage [...] où le sujet est défini par des relations contractuelles de courte durée²¹⁷ ». Le géographe Mario Bédard ajoute aussi qu'ils ne sont « ni identitaires, ni relationnels, ni historiques [et] dépourvus d'aspérités, de couleurs ou de vie [...] avant tout signifiés par leur fonction d'échange²¹⁸ ». Nous constatons en effet que, dans *La danse juive*, les souvenirs nostalgiques ne semblent pas se déclencher dans des endroits particulièrement intimes, mais au contraire dans des lieux relativement désinvestis par l'héroïne. C'est le cas, entre autres, des exemples du dépanneur et du restaurant buffet qui ont été mentionnés précédemment.

De plus, cette hantise de l'image paternelle est présente chez la protagoniste de *La danse juive*, mais aussi chez son père qui est lui-même obsédé par son propre père. Elle le confie subtilement en début de roman :

je ne lui parle qu'au téléphone, les jours où il est très angoissé et où je sais qu'il a téléphoné à la maison entourée de sapins de son enfance et qu'il a essayé encore une fois, sans résultat, avec une voix incertaine, de faire lever un vieil homme de sa chaise et de lui parler, à encore tenter de l'atteindre (*LDJ*, p. 17).

Qui plus est, cette image du père qui hante les pensées des personnages est assez récurrente dans les autres romans de Tremblay. C'est le cas, entre autres, dans *La pêche blanche* dans lequel la mort du père force la réunion de deux frères, dont Simon qui a quitté la région pour s'éloigner du mépris que son père a pour lui. À propos de la hantise dans *La pêche blanche*, Chassaing écrit qu'elle « y est généralement associée à l'image du père, être terrorisant au point de ne pouvoir être décrit autrement que comme un revenant : apparemment dénué de toute matérialité²¹⁹ ». Simon — qui passe la moitié de l'année à travailler dans l'Ouest

²¹⁶ Irène Chassaing, *op. cit.*, p. 112.

²¹⁷ Harri Veivo, « Lieux, rencontres, littérature : espace et identité dans Journal du dehors et La vie extérieure d'Annie Ernaux », dans *Littérature et espaces*, Limoges, Presses de l'Université de Limoges, coll. « Espaces humains », 2003, p. 223.

²¹⁸ Mario Bédard, « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, 2002, vol. 46, no 127, p. 60.

²¹⁹ Irène Chassaing, *op. cit.*, p. 114.

canadien et l'autre moitié en Californie — associe l'hiver et le retour vers le Nord à sa mauvaise relation avec son père. Comme écrit Svante Lindberg :

Pour Simon, l'hiver non seulement constitue sa différence, c'est-à-dire ce qui lui rend son tissu identitaire dans son existence à l'étranger, mais incarne aussi le symbole de son passé qui le hante toujours. Cette saison est également l'image du souvenir angoissant de son père et des possibilités de communication manquées²²⁰.

Cette hantise est liée à la nostalgie, mais pas au sens d'un mal du pays. Au contraire, Simon hésite même, en début de roman, à retourner au Canada, comme si les chantiers de l'Ouest canadien étaient encore trop près de ses origines. De son côté, Robert (l'autre frère) semble rester près de la famille davantage par apathie que par attachement affectif. À ce propos, Chassaing ajoute que leur nostalgie « n'est donc pas directement liée au désir concret du retour : elle s'enracine nécessairement au-delà des lieux de l'enfance — peut-être, justement, dans l'enfance elle-même²²¹ ». Dans une optique semblable à Chassaing en ce qui a trait au lien entre enfance et nostalgie dans *La pêche blanche*, Michel Nareau écrit : « Dans ce roman, le Nord est avant tout un texte, un référent imaginaire et nostalgique qui renvoie à une enfance magnifiée, mais révolue. Une telle nostalgie pousse les frères au silence et à l'exil, intérieur pour l'un et réel pour l'autre²²² ». En d'autres termes, la nostalgie transcenderait le lieu empirique pour s'inscrire en un référent imaginaire qui renverrait à un autre temps : celui de l'enfance.

En résumé, à travers l'analyse des apparitions du « spectre », nous avons montré que le personnage du père dans *La danse juive* s'inscrit dans un réseau isotopique du lieu d'origine de la protagoniste dont font aussi partie sa généalogie et son obésité ; que les souvenirs nostalgiques de la protagoniste se produisent dans des non-lieux et sont déclenchés par les

²²⁰ Svante Lindberg, « *La pêche blanche* de Lise Tremblay et *Lumière de neige* de Lars Anderson. Retours vers le nord et discordance énonciative, intertextuelle et politique », dans Daniel Chartier (dir.), *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Montréal, Imaginaire | Nord, coll. « Droit au pôle », 2008, p. 300.

²²¹ Irène Chassaing, *op. cit.*, p. 116.

²²² Michel Nareau, « Le Nord indéterminé et intertextuel dans les œuvres de Lise Tremblay, Élise Turcotte et Pierre Gobeil », dans Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau (dir.), *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Figura, coll. « Figura », 2004, n° 9, p. 48.

différents sens (ouïe, vue, goût, etc.) de celle-ci. En faisant un parallèle avec le roman *La pêche blanche*, nous constatons que la hantise de l'image paternelle est une figure récurrente chez Tremblay et, avec l'exemple de Simon, que malgré l'éloignement géographique, l'on ne peut fuir la hantise nostalgique puisqu'elle est liée au lieu de l'enfance et non au lieu géographique. Nous allons maintenant examiner le personnage de Jane en tant que spectre, qui est une figure de l'origine et de l'enfance pour le protagoniste de *Chant pour enfants morts*.

2.2.3 Apparitions du spectre dans *Chant pour enfants morts*

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous avons souligné le fait que Fante est le seul personnage à traverser l'entièreté de *Chant pour enfants morts* avec Isidore. C'est l'impression qu'a indubitablement le lecteur lors de sa première lecture, puisqu'il ne sait pas encore que Fante est décédé lorsqu'il était enfant. Toutefois, bien que les apparitions de Jane soient plus sporadiques, cette dernière est aussi un personnage qui se manifeste à la fois à Montréal et à Redfield Park. Cependant, sa présence ne se traduit pas de la même façon, puisque la mort de Jane est dévoilée beaucoup plus tôt dans le récit que celle de Fante. Nous reviendrons sur le rôle de Fante dans la dernière partie de ce chapitre, mais pour l'instant, concentrons-nous plutôt sur le personnage de Jane, la sœur d'Isidore.

La première et seule apparition de Jane à Montréal se produit dans le chapitre 5 intitulé « Jane Malenfant²²³ ». Après avoir « passé un autre après-midi au Salon du livre à attendre qu'on vienne lui demander une dédicace pour son dernier roman » (*CPEM*, p. 28), Isidore rentre chez lui porté par une narration non-focalisée qui détonne des chapitres précédents. Ce supra-narrateur non-focalisé décrit l'arrivée d'Isidore chez lui par hypotypose dans la précision des mouvements — donc d'une façon « précise et riche qui est censée mettre sous les yeux du lecteur²²⁴ » — et par asyndète — donc « par suppression des termes de liaison²²⁵ » — avec l'utilisation de tirets et de virgules qui saccadent la description tout en augmentant

²²³ Ce court chapitre a été retranscrit en Annexe 2.

²²⁴ Patrick Bacry, *Les figures de style: et autres procédés stylistiques*, Paris, Belin, 2010, p. 408.

²²⁵ Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique : théorie et pratique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige manuels », 2013 [1991], p. 237.

son rythme : « Il monte les escaliers jusqu'à son appartement, ramasse les publicités — aucun courrier —, lance son manteau sur le divan du salon — aucun message sur le répondeur —, ouvre la porte donnant sur la ruelle, appelle son chat » (*CPEM*, p. 28). Cette accélération du rythme crée une tension qui se transpose d'abord vers la disparition du chat, puis vers un brouillement temporel puisqu'il « ignore depuis combien de temps son chat est disparu. Quatre jours, deux semaines, un mois. Qui sait » (*CPEM*, p. 28).

C'est alors que le personnage d'Isidore aperçoit une personne qui « l'attend assise à la table de la cuisine, les mains croisées devant elle à côté des restes du déjeuner » (*CPEM*, p. 28). Cette personne n'est que très peu décrite, ce qui contribue à donner un aspect spectral au personnage, ainsi qu'à l'étrangeté de la scène. Tout ce que l'on sait à propos d'elle est sa position physique (assise), la position de ses mains et le fait qu'Isidore « n'arrive pas à voir ses yeux et pourtant son regard est rivé sur le sien » (*CPEM*, p. 29). Ce n'est qu'à la fin du paragraphe que l'on apprend qu'il s'agit de sa sœur : « Le téléphone sonne. Il se lève lourdement et saisit le combiné sans quitter *sa sœur*²²⁶ des yeux » (*CPEM*, p. 29). Puis, la scène se clôt avec l'appel de Marilyn qui annonce à Isidore qu'elle revient à Montréal le lendemain.

Cette apparition de Jane est donc précédée d'un brouillage temporel mis en évidence par le fait qu'Isidore ne sait pas depuis combien de temps son chat est disparu et par la mention que le bol de croquettes est « inentamé sous une fine couche de poussière » (*CPEM*, p. 28). Puis, c'est Marilyn — personnage représentant l'espace-temps montréalais à la fois par son ancrage dans le présent d'Isidore que par son aspect cosmopolite en tant que Parisienne aux allures de Marilyn Monroe « version arabe » (*CPEM*, p. 10) — qui vient mettre fin à l'apparition de Jane par l'annonce de son retour, symbolisant ainsi un retour au présent. L'apparition de Jane dans ce chapitre est ainsi une manifestation du resurgissement du passé qui hante Isidore.

Jane incarne le lieu de l'origine et de l'enfance dans son aspect adelphique, mais il ne s'agit pas seulement de cela. En fait, la portée de ses apparitions va beaucoup plus loin. Dans

²²⁶ Je souligne.

le chapitre 15 intitulé « Sœur de sang²²⁷ », Isidore raconte sa propre naissance comme s'il la revivait. En somme, à travers une narration homodiégétique, il explique le moment où ses parents se rendent à l'hôpital pour l'accouchement ; Théodore, le père d'Isidore, perd alors connaissance ; le médecin et les infirmières se précipitent pour l'aider ; puis, il est écrit : « Je pousse mon premier cri. Les infirmières et le médecin reviennent à Patricia qui n'aura eu besoin de personne finalement pour me mettre au monde. / Jane ne me suit pas, ne sortira pas. Je devrai attendre des années avant de la voir » (*CPEM*, p. 63). Ce passage dévoile au lecteur trois aspects majeurs concernant Jane. Premièrement, elle n'est pas seulement la sœur d'Isidore, mais bien sa jumelle — ce qui la rapproche de la figure du double. De plus, elle est mort-née, alors que, au chapitre 5, elle attendait pourtant son frère chez lui, « assise à la table de la cuisine » (*CPEM*, p. 28), à Montréal. Puis, il est écrit qu'Isidore devra « attendre des années avant de la voir ». Cela annonce donc au lecteur qu'il doit s'attendre à ce qu'il y ait d'autres apparitions de ce personnage.

Dans un article sur l'intimité spatiale chez l'enfant, Juliette Vion-Dury explique que la première frontière de l'individu est celle du *moi-peau* comme « limite de l'être²²⁸ » et que sa « première autre [est] la mère²²⁹ ». C'est donc cet espace entre l'enfant et sa mère qui forme le premier espace intime de l'individu. Selon Pierre Nepveu, c'est aussi dans cet espace que se constituerait la première « expérience de la bordure ou de la limite, spatiale, mais aussi temporelle²³⁰ ». Bien que l'espace entre mère et progéniture constitue le premier espace intime de l'enfant et que, par le fait même, cela balise les premières frontières de l'individu, Tuan ajoute que « la mère est lieu primordial de l'enfant²³¹ ». Ainsi, la mère serait donc, à la fois, « premier objet permanent et indépendant [...] refuge principal et [...] source de réconfort physique et psychologique²³² ».

²²⁷ Ce court chapitre a été retranscrit en Annexe 3.

²²⁸ Juliette Vion-Dury, « L'espace dans lequel l'on devient humain » dans *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM, 2000, p. 95.

²²⁹ *Ibid.*, p. 94.

²³⁰ Pierre Nepveu, *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2004, p. 82.

²³¹ Yi-Fu Tuan, *op. cit.*, p. 33.

²³² *Ibid.*.

Cela nous permet de mieux comprendre le personnage d'Isidore et son rapport à celui de Jane. Dans *Chant pour enfants morts*, cet espace originel, que constitue Patricia en tant que mère, est partagé entre Isidore et Jane dans leur condition de jumeau-jumelle. Par sa non-naissance toutefois, Jane est aussi devenue le symbole de ce lieu primordial qu'est la mère puisqu'elle n'en est jamais sortie vivante. Elle est liée au lieu d'origine, mais aussi à l'origine dans un sens plus biologique.

2.2.4 Conjuración et performativité

Lorsqu'il est question de spectre, il est généralement aussi question de conjuration au sens d'exorcisme pour chasser les mauvais esprits au sens propre ou pour chasser ses démons au sens figuré. Aussi, Derrida nous invite à considérer un autre sens :

Dans les deux concepts de conjuration (*conjuración* et *conjurement*, *Verschwörung* et *Beschwörung*), nous devons prendre en compte une autre signification essentielle. C'est celle de l'acte qui consiste à jurer, à prêter serment, donc à promettre, à décider, à prendre une *responsabilité*, bref à s'engager de façon performative²³³.

Donc, selon lui l'apparition du spectre devrait aussi être performative. Cette notion d'acte performatif vient de la philosophie du langage et plus précisément de la conférence *How to do things with words* donné par John Langshaw Austin en 1955. Ce dernier y explique que :

on peut trouver des énonciations [...] qui, pourtant,
 A) ne « décrivent », ne « rapportent », ne constatent absolument rien, ne sont pas « vraies ou fausses » ; et sont telles que
 B) l'énonciation de la phrase est l'exécution d'une action (ou une partie de cette exécution) qu'on ne saurait, répétons-le, décrire *tout bonnement* comme étant l'acte de dire quelque chose²³⁴.

Il nomme alors ce type d'énonciation « performatif » puisque, « produire l'énonciation est exécuter une action²³⁵ » qui dépasse le fait de simplement dire quelque chose. Nous pouvons penser à tous les vœux, promesses, serments et paris qui ne sont ni des descriptions, ni des constats, mais bien des engagements qui dépassent, en principe, le cadre du langage.

²³³ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 89. L'auteur souligne.

²³⁴ John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970 [1962], p. 40. L'auteur souligne.

²³⁵ *Ibid.*, p. 42.

Pour revenir à notre hantologie de la nostalgie, l'apparition du spectre recèle ainsi un aspect performatif. Son apparition dépasse la simple apparition et pousse éventuellement à l'action. Derrida précise que l'engagement performatif n'est ni secret, ni public, mais bien à la :

frontière entre le public et le privé [...] restant moins assurée que jamais [...]. Et si cette frontière capitale se déplace, c'est que le médium dans lequel elle s'institue [...] n'est ni vivant ni mort, ni présent ni absent, il spectralise²³⁶.

Par exemple, dans *La danse juive*, l'omniprésence du père dans les médias fait en sorte que la chaîne associative menant à l'apparition du spectre ne découle pas nécessairement d'un élément tiers. En effet, elle peut être déclenchée directement par une photo du père, que ce soit sur une affiche publicitaire ou dans une revue à potins. Ces apparitions, provenant à la fois des médias — donc de la sphère publique — et des souvenirs de l'héroïne — ce qui relève du privé et de l'intime — participent à la spectralisation de ce personnage. Dans *Chant pour enfants morts*, cet aspect ni secret, ni public ; ni présent, ni absent, découle du caractère d'œuvre ouverte du roman, au sens abordé dans le premier chapitre. La *spectralisation* au sens derridien du terme vient du fait que les apparitions de Fante, ainsi que la première apparition de Jane, sont, somme toute, réalistes pour Isidore. Les deux personnages semblent donc faire partie du présent, bien que leur mort les renvoie plutôt à un passé, ce qui les place à la frontière entre le présent et l'absent. De plus, le cas de Jane va encore plus loin puisque la manière lacunaire dont ce personnage est décrit fait en sorte que le lecteur ne peut se faire une idée précise de sa représentation physique et de son âge, ce qui contribue à marquer le processus de spectralisation du personnage.

De plus, l'interprétation des apparitions du spectre aurait elle-même une dimension performative, « c'est-à-dire [une] interprétation qui transforme cela même qu'elle interprète²³⁷ ». À travers un travail d'interprétation, nous allons maintenant montrer en quoi Jane est symboliquement liée à la mort des relations affectives dans *Chant pour enfants morts*, puis nous verrons que, dans le cas de l'œuvre de Tremblay, le père de la protagoniste

²³⁶ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 89.

²³⁷ *Ibid.*

dans *La danse juive* représente, pour celle-ci, une cassure dans la transmission intergénérationnelle, ce qui produit l'obsession du chaînon manquant chez elle.

2.2.5 Performativité du spectre dans *Chant pour enfants morts*²³⁸

Dans *Chant pour enfants morts*, cet aspect de conjuration s'amorce déjà lors de la naissance de Jane qui devait marquer un renouveau positif pour Patricia. Toutefois, dû à son décès, nous posons alors qu'au lieu de symboliser un renouvellement, Jane serait plutôt associée à un passé difficile, à la mort et à la perte de relations affectives. Pour bien comprendre cela, il nous faut d'abord aborder l'été où se sont rencontrés ses parents, Patricia et Théodore. Dans le chapitre 8 intitulé « Key West », Isidore raconte — à travers une narration tout à fait vraisemblable, malgré l'étrangeté du fait qu'il narre un événement précédant sa naissance — qu'au « milieu de l'été 1970, deux jeunes femmes marchent sur la plage en plein soleil » (*CPEM*, p. 36). Il s'agit de Patricia et de sa sœur Mary. Elles vont à un bar à touristes, commandent des limonades et Théodore se joint à elles avec de la sangria. Celui-ci discute et rit avec Patricia alors que « Mary écoute leur conversation en silence. Après un certain temps, elle se lève et part sans dire un mot. Ils la saluent à peine » (*CPEM*, p. 38).

Cette digression à Key West se poursuit au chapitre 10 intitulé « Mary Rose²³⁹ ». Dans celui-ci, Isidore raconte²⁴⁰ la disparition de Mary. Il explique ainsi que sa tante « Mary avait disparue pendant la nuit et [que son] père avait fait un mauvais rêve » (*CPEM*, p. 45). Patricia et Théodore partent donc à sa recherche. Ce dernier arrive sur la plage, « découvre les restes d'un feu de camp encore fumant, s'assoit tout près, trouve une canette de bière encore fraîche

²³⁸ Une version préliminaire de cette analyse a fait l'objet d'une publication dans le carnet de recherche « Paysages, parcours, cartes, habitations » sur le site de *l'Observatoire de l'imaginaire contemporain* sous le titre : « Dialectique de l'espace intime dans le roman *Chant pour enfants morts* », 2019. Paul Alexandre Canuel, « Dialectique de l'espace intime dans le roman "Chant pour enfants morts" », dans *Paysages, parcours, cartes, habiter*, carnet de recherche, en ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain, 2019, <<http://oic.uqam.ca/fr/carnets/paysages-parcours-cartes-habitations/dialectique-de-lespace-intime-dans-le-roman-chant-pour>>.

²³⁹ Ce court chapitre a été retranscrit en Annexe 4.

²⁴⁰ Bien qu'au moment où se déroule les chapitres 8 et 10 Isidore ne soit pas encore né, nous constatons tout de même son implication en tant que narrateur par la présence de syntagmes comme « c'est ma mère » (*CPEM*, p. 36) pour qualifier Patricia et « mon père » (*CPEM*, p. 45) pour désigner Théodore.

qui n'a pas été ouverte. [...] Il entend encore de la musique, au loin. Il se sent confus et lourd. Les choses se passent exactement comme dans le rêve » (*CPEM*, p. 45). À partir du moment où il a mentionné que la situation est identique à celle du rêve que Théodore a fait la nuit précédente, la narration, qui décrivait un espace somme toute vraisemblable jusqu'à présent, bascule dans un espace onirique, voire hallucinatoire. Théodore trouve alors Mary « debout, l'attendant. Elle a la peau verte [...] et les yeux révulsés. Elle lui prend la main et le conduit ainsi au feu. Elle est en train d'y faire cuire en brochette des fœtus humains » (*CPEM*, p. 46). Par la suite, Mary implore Théodore d'en manger ; elle lui dit qu'elle est amoureuse de lui et lui assure qu'elle les suivra partout où Patricia et lui iront.

Cette scène au cours de laquelle Théodore retrouve Mary vient ébranler le pacte de lecture qui se voulait vraisemblable depuis le début du roman. Isidore, en tant que narrateur-personnage, commence ce chapitre en nous situant temporellement : « Quelques mois avant le départ de mes parents pour le Canada et leur mariage dans une petite église de Montréal » (*CPEM*, p. 45). Puis, il nous informe que c'est son « père qui retrouve Mary recouverte d'algues sur la plage » (*CPEM*, p. 45). Par inférence textuelle, le lecteur modèle devrait ici supposer qu'il s'agit du corps inanimé de Mary, puisqu'elle est retrouvée sur la plage et couverte d'algues. De plus, bien que cela ne soit pas mentionné d'entrée de jeu, Patricia confirme, au chapitre 12, qu'il s'agissait d'un suicide lorsqu'elle mentionne explicitement « le suicide de [sa] sœur » (*CEPM*, p. 53). Toutefois, lorsque Isidore se met à narrer la scène où Théodore devrait retrouver le corps de Mary, l'on tombe dans un registre qui rejoint davantage celui du fantastique d'horreur que celui du réalisme. Cela transparait notamment lorsque la peau de Mary est décrite comme « verte » au lieu d'être recouverte d'algues et avec des yeux révulsés, même si elle est debout et consciente, ainsi que lorsqu'elle incite Théodore à manger les fœtus humains qu'elle vient de faire cuire en brochette. Cette figuration des événements amène aussi différentes hypothèses d'interprétations : les sentiments amoureux de Mary envers Théodore seraient-ils la cause de son suicide? Les fœtus signifieraient-ils que Mary était enceinte et que Théodore pourrait être le père? D'autant plus qu'il est écrit en quatrième de couverture que « [c]haque génération répète les erreurs de la précédente » (*CPEM*, 4^e de couverture) et que l'on voit au fil du récit que les personnages de Théodore et d'Isidore ne sont pas particulièrement fidèles en amour. Ces questions restent entières. De

surcroît, gardons-nous de négliger le rôle d'Isidore en tant que narrateur. Outre le rêve de Théodore, il est probable que ce qui nous est présenté dans le texte soit la vision qu'a le protagoniste — qui est écrivain, soulignons-le — de la mort de Mary, sa tante qu'il n'a jamais connue. Plusieurs interprétations demeurent donc ouvertes dans ce passage, mais il demeure toutefois que Mary s'est suicidée dans des circonstances nébuleuses quelques mois avant que les parents d'Isidore ne quittent Key West.

Le suicide de Mary affecte grandement sa sœur Patricia. Ainsi, quand cette dernière tombe enceinte, elle explique à Théodore qu'elle vient d'avoir une révélation :

Hier soir, [...] lorsque nous avons fait l'amour, j'ai eu une sorte de révélation, j'ai eu l'impression que quelque chose s'était produit, ou finalisé. Une sorte d'événement important. Comme notre mariage. Ou le suicide de ma sœur. C'est comme si tout avait été décidé à l'avance. Toi et moi. Jane et Isidore seront bientôt là. Nos enfants. C'est fait. Il ne nous reste plus que l'attente, le retour au présent, une sorte de mort au quotidien (*CPEM*, p. 53-54).

Pour Patricia, la naissance de ses enfants devait en quelque sorte contrebalancer le passé associé au suicide de sa sœur et, ainsi, lui permettre de passer à un nouveau chapitre de sa vie. Au lieu de participer à cette émancipation du passé, la perte de Jane cimenterait plutôt la mort dans l'espace intime maternel, autant chez la mère que chez le fils.

Patricia plonge effectivement dans une « tristesse qui [la] prend au ventre et qui [l]'empêche d'être comme les autres mères » (*CPEM*, p. 74). À ce sujet, elle observe :

Je me sens aussi vivante qu'une feuille morte détrempée dans la boue en automne. Je me sens toujours triste. [...] Tout devient glacial et moi-même je deviens glacée [...]. Je sais que quelque chose de spécial m'attend. Je le sens et c'est grâce à toi, ma chère Jane, que cela pourra se produire, dans cette rue de banlieue parmi les dévorés vivants. J'emprunte à nouveau l'escalier qui mène à la cave. Ma vie est un album photo jauni, caché dans le plus creux des tiroirs, et cet album est maudit, et je vous le montre. Photo après photo m'accompagnent à chaque pas que je fais, à chaque corps flou que je croise. Elles resteront fixées en moi pour toujours (*CPEM*, p. 74).

Malgré sa mort, Jane reste un être au pouvoir salvateur pour Patricia. Cette dernière se met alors à croire que sa sœur « lui a jeté une malédiction avant de mourir pour la détruire, elle et sa famille. La mort de Jane dans son ventre, Théodore amoureux de cette Veronica, la chose

ailée qu'elle a vue [...] dans la cour. Sa malédiction a germé et poussé comme de la mauvaise herbe » (*CPEM*, p. 101-102). Le traumatisme qu'a subi Patricia par le suicide de sa sœur devient pour elle une cause qui aurait le pouvoir d'expliquer le déraillement qui semble survenir dans sa vie.

Dans un article publié dans la *Revue de la cause freudienne*, le professeur et médecin François Ansermet explique que l'effraction traumatique équivaut à un trou de réel. Ainsi, un événement traumatique « se prend dans les nécessités de la structure du sujet, devenant d'une certaine manière un événement de structure, pris dans un réseau d'associations, un événement sémantique²⁴¹ ». Ce « trou de réel », qui fixerait et scellerait la répétition de l'effraction traumatique, n'est pas sans rappeler ce creux dans le présent dont nous avons fait mention en début de chapitre et qui engendrerait l'idéalisation du passé et la nostalgie.

Dans le cas de Patricia, le suicide de sa sœur devient pour elle ce qu'Ansermet qualifie de « cause à tout faire, une explication systématique de tout ce que le sujet [Patricia] produit, l'identifiant au traumatisme qu'[elle] a vécu, [la] laissant sans issue²⁴² ». Face au tempérament instable et dépressif de sa mère, le jeune Isidore se dit à lui-même : « J'ai envie d'aimer ma mère de tout mon cœur, mais elle me fait peur quand elle me regarde. Des fois, je sens qu'elle ne m'aime pas ou bien qu'elle a peur, elle aussi » (*CPEM*, p. 72-73). Si l'on se rapporte aux propos de Tuan, un « monde nouveau effraie peu le jeune enfant pourvu que sa mère ne soit pas loin puisqu'elle est pour lui un environnement familial et un abri. Sans la présence d'un parent — sans lieu fixe — un enfant est à la dérive²⁴³ ». Malheureusement, dans *Chant pour enfants morts*, la relation maternelle est dans l'incapacité de procurer cet *abri*, voire même un environnement simplement familial. De plus, le père, peu présent, ne peut compenser puisqu'il passe ses journées « dans sa banque ou sous sa voiture, avec seulement ses jambes qui dépassent » (*CPEM*, p. 119). Cela laisse donc le jeune Isidore seul et sans support affectif. Il est à *la dérive*.

²⁴¹ François Ansermet, « Sortir du traumatisme », *Revue de la cause freudienne*, n° 58, octobre 2004, p. 24.

²⁴² *Ibid.*, p. 25.

²⁴³ Yi-Fu Tuan, *op. cit.*, p. 33.

Comme nous l'avons vu plus tôt, la naissance de Jane devait permettre à Patricia de s'émanciper de son propre passé. Il s'agit de son premier aspect performatif. Toutefois, cet acte émancipateur ne se produira pas. Au contraire, le décès de Jane amplifie la mortalité dans l'espace intime de Patricia. Cet aspect était déjà présent par le suicide de sa sœur à Key West et il ne l'est que plus encore par la mort de sa propre fille alors que celle-ci était encore à l'intérieur de son ventre à Redfield Park. Ainsi, Jane devient le symbole de la malédiction dont Patricia se croit victime et, par extension, la cause qui empêche cette dernière d'incarner son rôle de mère auprès d'Isidore.

Revenons maintenant à l'espace-temps montréalais, là où Isidore est adulte. Au chapitre 9 intitulé « Une tierce personne », Isidore explique que Marylin commence à avoir peur de lui parce qu'il boit trop et que cela lui rappelle « un de ses anciens chums, qui devenait parfois violent » (*CPEM*, p. 39). Au lendemain de cette fameuse sortie avec Fante au cours de laquelle Isidore, trop ivre pour rentrer chez lui, ira dormir sur le plancher de l'appartement de Marylin²⁴⁴, cette dernière confronte Isidore et lui dit qu'elle se demande « ce qu'il y a entre [eux] deux. Il y a un froid, un malaise... une tierce personne » (*CPEM*, p. 43).

Lors de la première lecture, cette mention d'une troisième personne peut sembler anodine, voire évidente, puisque, à ce moment, Isidore a recommencé à fréquenter July. Toutefois, cette « tierce personne » pourrait bien ne pas être July, mais plutôt Jane. Ce chapitre est placé entre celui de « Key West » où il est question de la rencontre entre Théodore et Patricia et celui de « Mary Rose » où il est question de la mort de Mary. Comme nous l'avons démontré, Jane et Mary sont toutes deux liées à la mort et à l'intime sur le plan symbolique. La succession de ces trois chapitres nous amène donc à croire que cette « tierce personne » pourrait plutôt renvoyer à Jane, qui représenterait alors non seulement le lien mère-fils, mais, plus généralement, la mort des relations affectives, presque une impossibilité d'aimer. L'apparition de Jane à Montréal serait par conséquent la manifestation d'un passé qui hante Isidore et qui semble teinter l'ensemble de ses relations, allant de la mort de sa jumelle à la naissance (Jane), la mort de son meilleur ami enfant (Fante), sa famille dysfonctionnelle et ses relations amoureuses, qui paraissent vides de sens.

²⁴⁴ Ce passage a été précédemment étudié dans la section « 1.2.4. Les *déplacés* dans *Chant pour enfants morts* » du premier chapitre de ce mémoire.

2.2.6 Performativité du spectre dans *La danse juive*

Dans *La danse juive*, la conjuration passe d'ores et déjà par injonction. En effet, dans ce roman la hantise vient du fait que le père représente pour la protagoniste une cassure avec le lieu d'origine « depuis la nuit où [elle a] eu honte parce qu'ils [la famille du père] ne l'aimaient pas » (*LDJ*, p. 124). Cette fameuse nuit fait référence au passage où, lors d'une visite dans la famille du père pour Noël, ce dernier, offusqué par la façon dont sa famille élargie agit avec lui, décide de partir précipitamment :

Nous étions allés dans la famille de mon père. Il voulait leur montrer à quel point il réussissait. Il lançait des noms de personnalités célèbres au-dessus de la table du réveillon et personne ne l'écoutait. J'avais honte. J'avais honte parce que sa famille ne l'aimait pas. La conversation revenait sur le prix du bois de chauffage, sur les contrats de déneigement que mon oncle allait ou non obtenir. Mon père s'était mis à crier, nous avons dû nous habiller et nous étions repartis en pleine nuit pour rentrer chez nous. Nous habitons à des centaines de milles de là (*LDJ*, p. 45).

Ils doivent donc faire « près de quatre heures de voiture » (*LDJ*, p. 45) de nuit et en hiver pour revenir chez eux. Ce trajet sera entrecoupé par un arrêt sur le bord de la route pour que le père puisse aller vomir « dehors à une dizaine de pieds de » (*LDJ*, p. 46) ses enfants. De retour dans la voiture, celui-ci dit alors « qu'ils [sa famille] étaient morts, tous, que c'était fini » (*LDJ*, p. 46). Plus encore, il interdit à ces enfants d'y retourner. À ce propos, la protagoniste dit : « il y a eu l'interdit, le seul d'ailleurs, auquel devaient se soumettre les adolescents du sous-sol. Nous ne devions plus parler d'eux, ni même mentionner le nom du village » (*LDJ*, p. 124). L'aspect performatif du père se trouve dans cet interdit puisqu'en ne permettant plus à l'héroïne de revoir sa famille, il la prive aussi du lien avec ses origines.

Dans le réseau isotopique du lieu d'origine que nous avons analysé précédemment et qui lie le lieu d'origine de la protagoniste, l'image du père, la généalogie, la nordicité et l'obésité, le père y est donc l'élément de fracture qui vient séparer la protagoniste de sa nordicité et de sa filiation avec sa parenté, la laissant avec une obésité dont elle n'arrive pas à faire sens. Pour la protagoniste, c'est donc à son père que revient la faute du chaînon manquant pour avoir rompu ce lien intergénérationnel au lieu d'en avoir assuré la transmission.

En somme, la nostalgie, au sens d'un passé qui hante les protagonistes, se manifeste dans plusieurs passages des deux romans que nous analysons, et plus particulièrement, à travers le père dans *La danse juive* et Jane dans *Chant pour enfants morts*. Nous avons démontré que, dans ce corpus, ces deux figures fonctionnent selon une logique semblable à celle de l'hantologie de Derrida. Subséquemment, nous avons vu que, dans *La danse juive*, les apparitions du père, dans la psyché de l'héroïne, sont déclenchées par l'espace sensoriel de cette dernière et qu'elles se produisent dans des non-lieux et que, dans *Chant pour enfants morts*, Jane est associée à l'espace maternel, à la mort et aux relations intimes. Nous avons aussi fait un parallèle entre le trou dans le présent que tente de combler la nostalgie, que ce soit par le grandissement ou par la hantise, et le trou de réel provoqué par le traumatisme. C'est donc ce trou, cet abyme provoqué par la mort de Jane (et de Fante, mais nous traiterons davantage de celle-ci dans la prochaine section de ce chapitre) dans *Chant pour enfants morts* et par le « chaînon manquant » dans *La danse juive*, que tente de combler la nostalgie et qui provoque la hantise.

Ainsi, la hantise nostalgique s'inscrit dans notre corpus à travers l'apparition de spectres. Toutefois, cette conception de la nostalgie ne se limite pas aux forces oppressantes du passé. Elle peut aussi s'inscrire dans l'individu par le grandissement. Dans les pages qui suivent, nous analyserons ce grandissement nostalgique, que nous associons à la petite ville du Nord dans *La danse juive* et à la présence de Fante dans *Chant pour enfants morts*.

2.3 Grandissement nostalgique : la recherche d'un cadre d'existence

Je voudrais apprendre à vivre enfin

Jacques Derrida²⁴⁵

Dans *La poétique de l'espace*, Bachelard écrit :

il existe pour chacun de nous une maison onirique, une maison du souvenir songe, perdue dans l'ombre d'un au-delà du passé vrai. Elle est, disais-je, cette

²⁴⁵ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 13.

maison onirique, la crypte de la maison natale. [...] En fait, nous sommes ici dans l'unité de l'image et du souvenir, dans le mixte fonctionnel de l'imagination et de la mémoire. [...] Ce sont les puissances de l'inconscient qui fixent les plus lointains souvenirs²⁴⁶.

Tout individu aurait donc, en lui, une maison onirique qui s'inscrirait dans son espace intime en superposant le lieu d'origine et les différents *chez-soi* de celui-ci puisque « tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison²⁴⁷ ». Dans *Chant pour enfants morts*, cet aspect s'illustre à travers les apparitions de Jane. En tant que jumelle, cette dernière est déjà présente dans le premier lieu d'Isidore, celui de la mère, puis elle apparaît dans sa chambre d'enfance à Redfield Park et dans son appartement à Montréal. Dans *La danse juive*, cette maison onirique s'illustre plutôt à travers le grandissement nostalgique de la petite ville du Nord et à l'aspect mythique qu'elle incarne pour l'héroïne.

Dans son essai *Espace et imaginaire*, Maffesoli écrit que :

L'attachement à la terre où sont enterrés les ancêtres repose sur la conscience d'une continuité cosmique quasi naturelle qui nous rend tributaires de ceux qui nous ont précédés. L'attachement à la maison, à la terre, au territoire et aux coutumes qui en sont issues repose sur ce caractère sacré. La sédimentation produite par la mort engendre le vivant. L'humus favorise l'épanouissement et le développement des racines, permet ce qui croît. La contrainte du « monde » dans le sens le plus local que l'on peut donner à ce terme, est nécessaire pour le devenir vital. C'est là encore l'expression de la sagesse des limites. Limite qui enclôt, qui détermine, qui permet l'existence²⁴⁸.

Ainsi, selon un principe analogue à la notion de *schéma préfabriqué*²⁴⁹ que nous avons abordé au premier chapitre, le lien au lieu d'origine, à la terre d'où vient la famille et les ancêtres, s'inscrirait dans une continuité « cosmique » qui, par les limites qu'il sous-tend, fournirait à l'individu un cadre dans lequel exister. Dans cette optique, nous posons alors que

²⁴⁶ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 33.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 24.

²⁴⁸ Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 18.

²⁴⁹ Nous avons vu dans la section « L'espace social » de notre premier chapitre qu'Alfred Schütz utilise l'appellation *schéma préfabriqué* pour désigner les façons de penser et d'agir dans le monde social qui sont transmises à l'individu en fonction du modèle culturel. Alfred Schütz, *L'étranger*, Paris, Allia, 2017 [2003], p. 16.

le grandissement nostalgique et l'aspect mythique du lieu d'origine participent à la mise en place et au maintien de ce cadre d'existence.

Selon Tuan, « l'espace mythique est une zone confuse où le savoir fait défaut et qui entoure ce qui est connu empiriquement ; il encadre l'espace pragmatique²⁵⁰ ». Il s'agit donc d'une projection imaginaire sur l'espace qui a pour but de combler un manque de savoir. Nous suggérons donc que le grandissement nostalgique d'un lieu comporterait forcément un aspect d'espace mythique, puisqu'il implique une idéalisation du dit lieu et une extension de son importance dans la vie de l'individu. La mélioration du lieu d'origine et des différents éléments qui s'y rapportent, qui varient d'un lieu et d'une personne à l'autre, forge ce « cadre » dans lequel l'être se développe et elle teinte les perspectives de celui-ci.

Dans *La danse juive*, nous aborderons le grandissement nostalgique à travers la représentation de la petite ville du Nord en tant que lieu d'origine. Dans *Chant pour enfants morts*, nous traiterons de celui-ci à travers le personnage de Fante, dont les apparitions participent à maintenir un cadre dans la vie d'Isidore.

2.3.1 Le grandissement du lieu d'origine dans *La danse juive*

Dans le cas de la protagoniste de *La danse juive*, le lieu d'origine est associé à ce que celle-ci appelle « la petite ville du Nord » (*LDJ*, p. 77) et donc au Nord. En faisant référence à Christian Moissonneau, Michel Nareau écrit : « la nordicité québécoise occupe la même fonction que celle de l'Ouest états-unien pour nos voisins : un front civilisationnel où est aménagée une représentation identitaire forte²⁵¹ ». Il convient ici de mettre en relation cet énoncé avec le « Farouest » décrit par Pierre Nepveu (et emprunté à Jacques Ferron) « en tant que zone suburbaine inachevée, comme expérience de la bordure ou de la limite, spatiale mais aussi temporelle puisque ce Farouest tout neuf est voué à disparaître sous l'asphalte d'une banlieue réglementée, policée, polluée, pour tout dire : civilisée²⁵² ». Nous postulons ainsi que le Nord dans le contexte québécois aurait une fonction semblable que celle du

²⁵⁰ Yi-Fu Tuan, *op. cit.*, p. 89-90.

²⁵¹ Michel Nareau, *op. cit.*, p. 43-44.

²⁵² Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 82.

Farouest états-unien en tant que représentation identitaire, mais aussi, en tant que lieu placé à l'extérieur des limites de l'écoumène, ce qui le place, par le fait même, dans un ailleurs.

Dans *La danse juive*, cet effet de lieu hors de l'écoumène se manifeste à travers l'aspect lacunaire des descriptions. À propos du « Nord » dans l'écriture de Tremblay, Nareau écrit : « Le Nord, on le voit, est esquissé, mais les narrations maintiennent un flou suffisant pour permettre un travail d'imagination²⁵³ ». Ainsi, il nous faut tout d'abord souligner l'aspect indéterminé du Nord dans le récit. Bien qu'il soit plutôt admis que la famille de la protagoniste viendrait du Saguenay²⁵⁴, cela n'est jamais explicitement mentionné dans le roman, ce Nord n'étant jamais clairement situé autrement que « vers le Nord²⁵⁵ » (*LDJ*, p. 128, 129). En effet, le lieu d'origine de la protagoniste est désigné par le syntagme *la petite ville du Nord*²⁵⁶, sans plus de description. Toutefois, lorsque la maison de la famille de son père est évoquée, il est alors question d'une « petite maison blanche et propre [...]. Une petite maison remplie de gros » (*LDJ*, p. 70). Ceci dit, elle sera plus généralement qualifiée comme une *maison entourée de sapins*²⁵⁷, « la forêt de sapins [...] qui emprisonnait » (*LDJ*, p. 45). Cette absence de description détaillée superposée à la grande présence de la nature — autant par la vastitude de la forêt qu'en tant que nouvelle frontière, puisqu'elle emprisonne — contribue à faire du Nord ce lieu indéterminé qui semble être en dehors de la civilisation.

Ce flou de la description permet d'y projeter un imaginaire, ce qui révèle, par le fait même, l'aspect mythique du lieu. Ainsi, au fur et à mesure que la curiosité de la protagoniste se développe pour cette « petite ville du Nord où [elle n'est] presque jamais allée » (*LDJ*, p. 104), un grandissement nostalgique s'installe. Selon Chassaing, ce grandissement nostalgique à travers l'« image de la maison familiale²⁵⁸ » fait de celle-ci un lieu où le « retour

²⁵³ Michel Nareau, *op. cit.*, p. 54.

²⁵⁴ Daniel Chartier, « *La danse juive* de Lise Tremblay », dans Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler (dir.), *À la carte : le roman québécois (2000-2005)*, Francfort, Peter Lang, 2007, p. 417.

Marie Anne La Haye, *op. cit.*, p. 13.

²⁵⁵ Donc, vers lui-même puisque le « Nord » est un lieu. Par sa majuscule, il diffère du « nord » qui renvoie généralement à un point cardinal ou à une direction.

²⁵⁶ Par exemple : *LDJ*, p. 77, 86, 104.

²⁵⁷ Par exemple : *LDJ*, p. 17, 96, 104.

²⁵⁸ Irène Chassaing, *op. cit.*, p. 114.

permettrait d'expliquer le dégoût paternel à son égard²⁵⁹ ». Selon La Haye, la « nostalgie du lieu natal serait ce fantasme d'un endroit où la narratrice pourrait retrouver son identité et surtout une expérience authentique du lieu, puisque, selon elle, ses racines et son identité se trouveraient dans ce lieu et non à Montréal²⁶⁰ ». Dans tous les cas, il s'agit ici d'une tentative de réponse à une quête de sens, une piste qui pourrait combler un chaînon manquant, une ouverture des possibles qui pourrait peut-être lui permettre de trouver sa *place*.

2.3.2 Le rôle de Fante dans *Chant pour enfants morts*

Nous avons vu précédemment que, pour Patricia (la mère de Jane et d'Isidore), la naissance de Jane annonçait un renouveau qui devait lui permettre de surmonter le suicide de sa sœur. *A contrario*, la mort de Jane engendre un « grandissement », non pas nostalgique, mais traumatique dont l'effraction devient une explication globale pour tenter de combler le « trou de réel » qu'engendre le trauma. Chez Isidore, nous remarquons aussi un « grandissement », mais il s'agit plutôt d'un grandissement nostalgique qui se produit à travers les apparitions de Fante.

Dans la partie du récit qui se déroule à Redfield Park, Isidore enfant est souvent déprimé et apathique. Cela transparait, entre autres, lors d'une conversation téléphonique entre Patricia et Théodore. La relation entre les deux s'étant dégradée, Théodore est parti loger chez sa secrétaire et amante Veronica. Patricia tente alors de convaincre Théodore de revenir à la maison en parlant de l'état de santé d'Isidore : « Isidore ne va pas bien, il ne parle plus depuis des jours, tu le sais. Il s'endort partout, dans le salon, sur la table de la cuisine. Tantôt j'ai dû le porter dans mes bras jusque dans sa chambre. Parfois j'ai peur qu'il ne se réveille plus jamais » (*CPEM*, p. 97).

Dans la portion du récit qui se déroule à Redfield Park, trois éléments seulement semblent apporter du réconfort à Isidore enfant : la cave, Carson et Fante. Isidore descend à la cave pour imaginer les histoires d'horreur qu'il commence à écrire. À propos de celle-ci, il dit :

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ Marie Anne La Haye, *op. cit.*, f. 62-63.

Je me sens bien dans la cave, elle me fait moins peur que ma chambre avec la veilleuse à visage de clown en face de mon lit. [...] Je peux rester caché dans la noirceur [...]. On ne me cherche pas vraiment de toute façon, je pourrais rester ici pendant des jours, on ne remarquerait même pas ma disparition (*CPEM*, p. 72).

Dans sa poétique de l'espace²⁶¹, Bachelard associe le *grenier* à la rationalisation et la *cave* à l'inconscient. Selon lui, la cave « est d'abord l'être *obscur* de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines. En y rêvant, on s'accorde à l'irrationalité des profondeurs. [...] Le fait ne suffit pas, la rêverie travaille²⁶² ». La cave serait donc un lieu qui permet à Isidore de se retirer du monde, de rêver et de créer.

Carson Nightingale est une enfant anglophone récemment emménagée dans le quartier où habite la famille d'Isidore. Elle deviendra par la suite l'amie de cœur de ce dernier. À la suite de leur deuxième baiser, Isidore narrateur dit :

Je viens d'oublier toutes les histoires d'horreur, les histoires de peur, que j'entreprenais d'écrire. J'ai trouvé beaucoup mieux : embrasser une fille qui m'aime avec des sauterelles électriques qui sautent au-dessus de nous dans une jungle aux plantes carnivores jaunes alors que le tonnerre gronde au loin (*CPEM*, p. 136).

L'amour entre Carson et Isidore permet alors à ce dernier de mettre de côté sa vision noire du monde et d'insuffler du positif dans ses rêveries.

Fante, quant à lui, demeure toujours le fidèle acolyte d'Isidore. Autant à Montréal qu'à Redfield Park, Fante est un personnage bienveillant qui est, la plupart du temps, la voix de la raison pour Isidore. Par exemple, au chapitre 3, intitulé « Bela Lugosi's Dead », lors d'une sortie à Montréal avec Isidore et July, Fante dit qu'il ne veut pas trop boire puisqu'« il veut rester lucide » (*CPEM*, p. 19). Lorsque July commence à enlever ses vêtements sur la piste de danse parce qu'elle a trop bu, c'est Fante qui le fait remarquer à Isidore. Ce dernier tente alors de la raisonner, mais « elle [ne] veut rien savoir » (*CEPM*, p. 20). C'est ensuite Fante qui la rhabille en dansant avec elle. Lors du retour à la maison en fin de soirée, c'est encore Fante qui guide le groupe dans le quartier Mile End : il empêche Isidore de se faire frapper

²⁶¹ Gaston Bachelard, *op. cit.*.

²⁶² *Ibid.*, p. 35. L'auteur souligne.

par une voiture pendant que ce dernier tentait de ramasser ses lunettes dans la rue, et il calme July alors qu'elle est en crise.

Lorsqu'Isidore est enfant à Redfield Park, Fante a aussi ce rôle de voix de la raison, notamment au chapitre 19 intitulé « La grange du pendu ». Dans ce chapitre, Isidore et Fante se promènent dans le quartier. Arrivé « à la vieille route qui sépare le quartier du champ qui est très vaste [...] Fante s'arrête » (*CPEM*, p. 78) et dit qu'il n'a « pas le droit d'aller plus loin » (*CPEM*, p. 78). Isidore tente alors de le convaincre, mais sans succès. Puis, il le prend « par la main et le force [...] à traverser la vieille route et à descendre dans le fossé » (*CPEM*, p. 78). Cela constitue, par le fait même, une transgression de limite puisqu'ils passent d'un espace strié — celui du quartier de banlieue et de l'autorité parentale — à un espace plus lisse²⁶³ — celui du champ et du fossé.

À propos de la traversée de la frontière, en tant que trahison d'un ordre, Michel de Certeau écrit :

Transgression de la limite, désobéissance à la loi du lieu, il figure le départ, la lésion d'un état [...] ou la fugue d'un exil, de toute façon la « trahison » d'un ordre. Mais en même temps il dresse un ailleurs qui égare, il laisse ou fait ressurgir hors des frontières l'étrangeté qui était contrôlée à l'intérieur, il donne objectivité (c'est-à-dire expression et re-présentation) à l'altérité qui se cachait en deçà des limites²⁶⁴.

Par la transgression de la consigne donnée par l'autorité parentale, Isidore et Fante passent ainsi d'un espace strié à un espace lisse, mais, en descendant dans les profondeurs du fossé, ils ouvrent aussi la porte d'un univers où se brouillent les limites de l'imaginaire et de la conscience. « Après une centaine de mètres à marcher dans le fossé, [ils arrivent] devant la bouche d'un large tunnel en béton » (*CPEM*, p. 79). Isidore se hisse à l'intérieur ; Fante refuse de le suivre. Le personnage principal progresse donc seul dans le tunnel pendant que son acolyte le surveille de l'extérieur. Isidore se met alors à entendre des voix — « dans une

²⁶³ Précisons ici que nous utilisons la terminologie d'« espace lisse » — tel que nous l'avons présenté dans la section « Présentation théorique : l'espace et l'habiter » de notre introduction — au sens d'espace de liberté en dehors des normes, espace qui n'est pas soumis à l'autorité.

²⁶⁴ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. Tome I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 2010 [1990], p. 188-189.

langue [qu'il] ne [comprend] pas» (*CPEM*, p. 80) — qui proviennent du fond du tunnel et puis il perd connaissance. Par la suite, Fante crie le nom d'Isidore pendant plusieurs minutes et, puisque ce dernier ne lui répond pas, il se prend de panique et part chercher l'aide de Patricia.

Plus qu'un simple franchissement, cette transgression de la frontière contribue aussi à faire jaillir des éléments surnaturels de plus en plus assumés dans le fantastique du roman. Les rêveries d'horreurs du personnage principal, ces peurs enfantines provenant de la cave, commencent alors peu à peu à contaminer le récit. Au fur et à mesure que la relation entre Théodore et Patricia (les parents d'Isidore) se détériore, des appareils électroniques se détraquent, la végétation autour de la maison se flétrit et une odeur pestilentielle semble de plus en plus forte. Ces phénomènes s'accroîtront jusqu'à ce que le jeune Isidore se mette à voir apparaître des créatures sautillantes à la « forme noire ailée et courbée, haute comme un homme » (*CPEM*, p. 99) muni d'une « grosse tête rose [avec de] petits tentacules » (*CPEM*, p. 93). Ces irruptions de phénomènes surnaturels dans le quotidien augmentent au fur et à mesure que la relation entre les deux parents se dégradent, comme s'il s'agissait d'une projection imaginaire d'Isidore, un mécanisme de défense permettant à l'enfant de faire face à la dure réalité. Toutefois, le travail d'écriture fantastique de Brisebois garde le récit dans un entre deux entre le vraisemblable et le surnaturel, puisque les dommages causés par les créatures sont aussi visibles pour les parents et que ceux-ci se plaignent de l'odeur pestilentielle. On lit même que leur voisin « a les mêmes problèmes chez lui depuis quelques jours » (*CPEM*, p. 92). Autre exemple, la nuit où Théodore annonce à Patricia, au téléphone, qu'il la quitte définitivement, celle-ci aperçoit une créature traverser la cour.

Fante est aussi lié aux relations amoureuses d'Isidore autant à Montréal qu'à Redfield Park. Dans la partie du récit qui se déroule à Montréal, le narrateur explique que c'est d'abord Fante qui a remarqué Marylin, puisqu'« elle lui avait tombé dans l'œil » (*CPEM*, p. 10). Il lui avait alors proposé une sortie, mais c'est plutôt Isidore qui a finalement passé la soirée avec elle. Dans la partie du récit se déroulant à Redfield Park, Isidore n'ose pas avouer à ses parents qu'il a une amie qui est une fille. Lorsqu'il s'apprête à sortir de chez lui pour aller à la fête d'anniversaire de Carson, sa mère le questionne parce qu'elle est inquiète. Celui-ci prétend alors que son ami Fante l'attend et qu'il s'en va le rejoindre, mais cela est

faux puisque, en fait, il s'en va retrouver Carson (*CPEM*, p. 127). Fante sert alors d'alibi à Isidore pour qu'il puisse aller retrouver sa petite amie sans l'admettre à ses parents.

Fante est ainsi un adjuvant aux côtés d'Isidore, autant à Redfield Park qu'à Montréal. Toutefois, comme nous l'avons précédemment mentionné, Fante est mort et cela remet bien sûr en question la vraisemblance de l'univers dans lequel se déroule le récit. Voyons donc le rôle de cette mort de Fante, qui a lieu entre les chapitres 38, intitulé « Le cerf », et 39, intitulé « Interférence ».

À divers moments dans le roman, le signe de feu est associé à Fante et à l'enfance en général, que ce soit celle d'Isidore — comme lorsqu'il se promène avec Carson et « lui montre la butte sur laquelle Fante et [lui] avait allumé un feu l'été dernier » (*CPEM*, p. 140) — ou lorsqu'il est adulte — comme lorsque, à Montréal, Isidore croise un jeune garçon blond (comme Fante), lui donne une cigarette et des allumettes et lui dit : « Va te cacher dans le parc. Tu fais flamber tout le carton d'allumettes et tu brûles des branches mortes autour de toi. Tu laisses le feu se propager. D'accord? » (*CPEM*, p. 26). Cette association est encore plus éloquente dans le chapitre 25, intitulé « Univers parallèle » : ce chapitre présente, en somme, un univers fantasmagorique dans lequel Jane ne serait pas morte et où Patricia serait célibataire, mais plus heureuse. Alors qu'Isidore et Fante se baladent en forêt, ce dernier se fait brûler à la main par un papillon aux ailes argentées. Celle-ci devient alors « rouge comme s'il l'avait plongée dans de l'huile bouillante et des cloques d'eau apparaissent au bout de ses doigts » (*CPEM*, p. 107). Par la suite, des papillons l'entourent, il y a une ellipse et, quelques pages plus loin, Isidore mentionne que Fante a disparu (*CPEM*, p. 110). Il entend alors une voisine dire qu'il « paraît qu'ils n'ont trouvé que des cendres » (*CPEM*, p. 112).

Tous ces signes de feu renvoient à la mort de Fante. En effet, celui-ci serait mort brûlé dans un incendie, ou c'est du moins ce que tendent à montrer les chapitres 38 et 39. Dans le chapitre 38, Fante et son père veuf vont à leur « chalet en bois rond » (*CPEM*, p. 162). Pendant qu'il tente de faire une sieste après avoir mangé, Fante entend « une grande quantité d'eau renversée sur le sol » (*CPEM*, p. 164). Puis, son père vient le rejoindre à l'étage en faisant tomber l'échelle qui permettait d'y accéder. Fante demande comment ils vont faire pour redescendre et son père lui répond : « Et si on continuait de monter? » (*CPEM*, p. 165).

Fante se met ensuite à vomir. Son père se couche dans le lit à ses côtés et le chapitre se termine sur Fante qui dit : « Ça sent le brûlé » (*CPEM*, p. 165). Dans le chapitre suivant, Patricia, inquiète, convainc Théodore d'aller parler à Jack (le père de Fante) pour s'assurer qu'il va bien alors qu'ils « sont partis dans leur espèce de cabane dans le bois » (*CPEM*, p. 166). Théodore accepte, bien qu'il soit contrarié puisqu'il avait « fixé un rendez-vous à la petite nouvelle de l'accueil » (*CPEM*, p. 166). Lorsque Théodore arrive au chalet, il « freine d'un coup sec derrière le Ford Ranger de Jack, court jusqu'au perron, monte une marche, mais il est déjà trop tard. Des langues de feu sous la porte et une fenêtre éclate. C'est l'enfer là-dedans » (*CPEM*, p. 167). Le lecteur comprend donc que Fante est mort dans l'incendie de son chalet, brûlé dans un brasier que son père a volontairement allumé.

La perspective de Théodore sur les événements nous révèle un repère temporel crucial, puisqu'il mentionne avoir un rendez-vous avec « la petite nouvelle de l'accueil » (*CPEM*, p. 166) : nous pouvons supposer qu'il s'agit probablement de Veronica. Dans la plupart du récit qui se déroule à Redfield Park, nous considérons qu'Isidore a environ douze ans puisqu'il le mentionne au chapitre 26 : « Je vais bientôt avoir douze ans » (*CPEM*, p. 113). Toutefois, dans la portion du récit se déroulant à Montréal, lorsque celui-ci tente de cerner la source de ses pulsions de mort, il se dit : « Non, en fait, ça remonte à beaucoup plus loin, quand j'étais petit gars. Je me souviens : j'avais dix ans et je ne voulais plus vivre » (*CPEM*, p. 40). Ainsi, si nous considérons que la source des pulsions de morts d'Isidore est liée à la mort de Fante, les événements des chapitres 38 et 39 seraient donc antérieurs à la portion de récit se déroulant à Montréal, mais aussi aux passages qui montrent l'enfance d'Isidore à Redfield Park. La présence de Fante dans la plus grande part du récit qui se déroule à Redfield Park ferait donc aussi partie de l'imagination d'Isidore tout comme sa présence à Montréal.

À propos du lien entre la présence d'autres personnes et le *chez-soi*, Tuan écrit :

le chez-soi peut très bien être une autre personne, [...] un être humain peut « se loger » à l'intérieur d'un autre. En l'absence de la bonne personne, les choses et

les lieux perdent rapidement leurs significations, de telle sorte que leur durée devient plus irritante que réconfortante²⁶⁵.

En ce sens, Fante ferait partie du *chez-soi* d'Isidore. Sa présence permettrait donc au personnage principal de maintenir en place la réalité factice dans lequel il évolue. Le déni de sa mort permettrait ainsi de protéger ce cadre qui lui permet d'exister.

Selon les travaux de Chassaing, la nostalgie, loin de se réduire à un simple mal du pays accompagné de mélancolie, se déclinerait, d'une part, en une nostalgie spectrale lorsque des réminiscences du passé se mettent à hanter l'individu, ou, d'autre part, en un grandissement nostalgique lorsque le passé, ou des éléments de celui-ci, sont idéalisés de manière à combler une perte de sens chez l'individu. Dans nos deux romans, la nostalgie spectrale se manifeste à travers les apparitions du père dans *La danse juive* et de Jane dans *Chant pour enfants morts* et le grandissement nostalgique, à travers l'image de la petite ville du Nord et la présence de Fante.

Le spectre de nostalgie fonctionne, dans notre corpus, dans une logique semblable à l'hantologie de Derrida, puisqu'il apparaît sans que le personnage principal ne s'y attende et fonctionne par sa fonction performative. Qui plus est, ces images oppressantes du passé sont liées à un passé douloureux qui affecte l'individu dans son essence en plus d'être liées à un aspect transgénérationnel. Dans *La danse juive*, les apparitions du spectre mettent en scène le regard oppressant que porte le père sur l'héroïne, alors que lui-même n'arrive pas à se valoriser auprès de son propre père. Dans *Chant pour enfants morts*, la mort de Jane renvoie Patricia à la mort de sa sœur et l'empêche d'incarner son rôle de mère et Isidore aura alors l'impression qu'elle ne l'aime pas.

Ainsi, nous avons postulé que le grandissement nostalgique peut servir à fournir un cadre d'existence à l'individu. Pour la protagoniste de *La danse juive*, le grandissement de la petite ville du Nord est devenue une clé, qui pourrait apporter une réponse au chaînon manquant de son identité et ainsi faire sens de ses origines. Dans *Chant pour enfants morts*, la présence de Fante permet à Isidore de maintenir en place sa propre perception de la réalité. Sa disparition poussera Isidore adulte à retourner à Redfield Park, tout comme la quête du

²⁶⁵ Yi-Fu Tuan, *op. cit.*, p. 141-142.

chainon manquant poussera l'héroïne de *La danse juive* à retourner à la petite ville du Nord. Dans le prochain chapitre, nous nous pencherons sur les liens entre le temps, l'espace et la quête de sens, puis nous analyserons le retour au lieu d'origine dans chacun de nos romans.

CHAPITRE III

LE RETOUR AU LIEU D'ORIGINE

Je voudrais bien rentrer chez nous

Charles Aznavour²⁶⁶

Depuis le début de ce mémoire, nous traitons en filigrane des notions de *lieu* et de *place*²⁶⁷ que nous associons à l'habiter, au *chez-soi* et à l'espace intime tel qu'il fut abordé en introduction. Dans le premier chapitre, il a été question de la figure du *déplacé*, dont l'inadéquation aux codes sociaux nuit à l'établissement d'une *place*, d'un *chez-soi*, d'un *espace* où s'épanouir. Dans le deuxième chapitre, il a été question de la nostalgie en lien avec le lieu d'origine, que ce soit sous la forme d'une hantise — puisqu'il s'agit de l'un des symptômes principaux du malaise existentiel dont souffrent les protagonistes de notre corpus — ou au contraire de *grandissement* qui permet un cadre d'existence. Cette nostalgie devient pour les personnages principaux une forme d'obsession harassante du passé qui les amène à retourner à leur lieu d'origine pour essayer de trouver des réponses face à l'absence de sens.

Dans la deuxième partie de son ouvrage *Phénoménologie de la perception*²⁶⁸, Maurice Merleau-Ponty explique que, lorsque nous nous plaçons devant un cube, nous ne voyons « jamais égales les six faces du cube, même s'il est en verre, et pourtant le mot “cube” a un

²⁶⁶ Charles Aznavour, « Je ne peux pas rentrer chez moi », *L'album de sa vie*, [enregistrement sonore], Paris, Disques Barclay, 2019 [1968].

²⁶⁷ Nous faisons ici référence à la notion de *place* d'Olivier Lazzarotti, tel que définie en introduction, en tant que terme qui allie à la fois la position et la situation de l'individu, autant au sens concret que figuré. Olivier Lazzarotti, *Habiter : la condition géographique*, Paris, Belin, coll. « Mappemonde », 2006, p. 98.

²⁶⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2004 [1945], 544 p.

sens, le cube lui-même, le cube en vérité, au-delà de ses apparences sensibles, a *ses six faces égales*²⁶⁹ ». Selon lui, c'est donc le mouvement qui permettrait de transformer ce qui est perçu en une structure intelligible. Non pas que le mouvement déterminerait le sens, mais il permet de nouveaux points de vue et leur combinaison rapprocherait notre perception de l'objet « vrai ». Cela est aussi le cas pour l'individu en quête de sens. Ainsi, il est parfois nécessaire de se déplacer pour se rapprocher de soi-même : c'est ce que tentent de faire les protagonistes de notre corpus en retournant au lieu de leur enfance.

Alors qu'elle étudie le rôle de Montréal dans *La danse juive* et, plus largement, en littérature québécoise, Marie Anne La Haye écrit que cette ville en hiver devient le lieu « du présent qui reste habité par un “passé qui ne passe pas”²⁷⁰ ». Dans notre corpus, ce présent habité par le passé s'observe à travers ce que nous avons précédemment qualifié d'*effraction* des spectres du passé, qu'il s'agisse de l'image obsédante du père dans *La danse juive* ou des apparitions de Jane et de Fante dans *Chant pour enfants morts*. De surcroît, l'hiver dans notre corpus a aussi une fonction liée à l'émergence du passé puisque, dans *La danse juive*, c'est lors de la scène de la tempête en hiver que l'obsession de l'héroïne pour le chaînon manquant s'intensifie, alors que, dans *Chant pour enfants morts*, c'est en hiver qu'Isidore se remet à fréquenter son ancienne amoureuse July et à sortir dans les bars avec elle et Fante.

Dans le présent chapitre, nous nous pencherons d'abord sur les liens entre temps, espace et quête de sens, puis nous traiterons du retour au lieu d'origine dans *Chant pour enfants morts* et dans *La danse juive*.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 245. L'auteur souligne.

²⁷⁰ Marie Anne La Haye, « Les lieux de l'hivernité et leur relation à la nostalgie dans quatre romans québécois publiés de 1983 à 2014 », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2018, f. 67.

3.1 Déplacement géographique : temps, espace et identité

Si nous réussissons à comprendre le sujet, ce ne sera pas dans sa pure forme, mais en le cherchant à l'intersection de ses dimensions.

Maurice Merleau-Ponty²⁷¹

Dans son essai *Espace et lieu : la perspective de l'expérience*, Yi-Fu Tuan lie le temps et l'espace comme des « mesures parallèles de la même expérience²⁷² ». Corolairement, on peut avancer qu'un mouvement spatial correspondrait ainsi à un déplacement temporel. Dans le chapitre « Temps et lieu », Tuan propose trois approches pour traiter à la fois du temps et du lieu. La première consiste à considérer le temps comme mouvement autour de trois types de lieux : la maison, le but et les campements. La maison serait donc « le monde stable qui doit être transcendé, le but celui à atteindre et les campements [...] les points de repos dans le voyage d'un monde à l'autre²⁷³ ». La deuxième approche qu'il propose consiste à envisager « l'attachement au lieu comme une fonction du temps²⁷⁴ ». Cela implique alors que le sentiment d'un lieu naît avec le temps et, à fortiori, avec l'intensité de l'expérience qui finit par s'inscrire « dans nos muscles et dans nos os²⁷⁵ ». La troisième approche, quant à elle, consiste à aborder le « lieu comme un temps rendu visible ou [...] comme un mémorial des temps passés²⁷⁶ ». Le temps s'ancrerait alors dans les objets et, plus largement, dans l'environnement. L'individu chercherait donc « un sens de soi²⁷⁷ » à travers les paysages du passé. Bien que ces trois approches soient davantage complémentaires qu'antinomiques, nous nous inspirons particulièrement de la troisième, puisqu'elle permet de comprendre la reconstruction de l'identité par la remémoration de lieux.

²⁷¹ Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 472.

²⁷² Yi-Fu Tuan, *Espace et lieu : la perspective de l'expérience*, Gollion, Infolio, coll. « Archigraphy Paysage », 2006., p. 121.

²⁷³ *Ibid.*, p. 181.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 180.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 184.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 180.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 187.

En guise de synthèse, Tuan écrit :

Si le temps est conçu comme un flot ou un mouvement, alors le lieu est une pause. Selon ce point de vue, le temps humain est marqué par des étapes, comme le mouvement humain dans l'espace est marqué par des pauses. L'espace, tout comme le temps, peut être représenté par une flèche, une orbite circulaire ou la trajectoire d'un pendule oscillant ; et chaque représentation possède son ensemble caractéristique de pauses ou de lieux. Alors qu'il faut du temps pour développer un attachement au lieu, la qualité et l'intensité de l'expérience importent plus que la simple durée²⁷⁸.

Ainsi, les lieux seraient des « pauses », mais pas seulement au sens d'un arrêt ou d'un campement en vue d'un but à atteindre. Ces lieux particuliers, que nous qualifions ici de « lieux intimes », marquent, plus largement, des étapes dans la vie de l'individu. Qui plus est, nous posons que la compilation de ces différents lieux intimes formerait une sorte de toile qui s'inscrirait dans l'identité de l'individu. Cette toile constituée de plusieurs lieux intimes serait comprise dans ce que nous avons appelé l'espace intime.

Dans sa démonstration, Tuan se sert de la figure de *trajectoire de pendule oscillant*, qui lie le temps et l'espace, par la forme d'un cercle²⁷⁹. Bien que le temps comprenne des aspects cycliques (saisons, jours de la semaine, routines du quotidien, etc.) et que ceux-ci peuvent aussi amener certaines cyclicités en ce qui a trait aux activités et aux lieux fréquentés, nous croyons que le temps humain²⁸⁰ s'apparenterait à une forme hélicoïdale. L'image du cercle permet de situer des habitudes en plus de mettre de l'avant la récurrence de lieux importants comme le foyer, le travail, etc. Cependant, elle omet une dimension importante de la relation entre l'individu, le temps et les lieux, qui est l'évolution. Dans son essai *Du bon usage de la nostalgie*, le psychiatre Paul Rauchs écrit :

L'être humain vit d'anticipation tout en s'inscrivant dans sa propre histoire individuelle et cette histoire n'est jamais vraiment acquise. Elle est toujours à

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 198.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 182. En guise d'exemple, la figure « B : Chemins cycliques/ pendulaires et lieux. » a été placé en Annexe 5.

²⁸⁰ Tuan définit le temps humain comme « le cours de la vie humaine » Yi-Fu Tuan, *op. cit.*, p. 134.

recommencer, voire à reconquérir, c'est du moins un des messages que nous livre Heidegger dans *Sein und Zeit*²⁸¹.

Ainsi, le temps humain — celui de l'individu en tant qu'être — comprendrait à la fois cette progression sans fin de l'histoire personnelle et cet aspect cyclique du temps, puisque l'histoire individuelle est toujours à recommencer et à reconquérir. La vie serait ainsi un éternel recommencement. Toutefois, lorsqu'un cycle recommence, l'individu ne serait plus tout à fait le même puisqu'il aurait évolué dans l'intervalle. En littérature, ce phénomène transparaît notamment chez les personnages qui reviennent d'exil. Dans son mémoire de maîtrise, La Haye aborde ainsi la nostalgie des exilés. Selon elle, d'une part la douleur de l'exilé qui revient peut venir du fait que le « lieu nostalgique [...] a changé avec le passage du temps²⁸² », mais, d'autre part elle peut aussi être due au fait que c'est l'individu qui a changé. Dans ce cas, le retour « ne pourra jamais être un remède contre la nostalgie. Non pas parce que le lieu quitté a nécessairement changé, même si le sujet qui effectue un retour aura cette impression, mais plutôt parce que le sujet nostalgique a changé²⁸³ ». Autant l'individu que le lieu peuvent donc avoir changé par l'effet du temps. Ainsi, nous pouvons affirmer que l'attachement à un lieu implique à la fois un rapport à l'espace et au temps.

Comme nous l'avons précédemment abordé elliptiquement, la conception de l'espace intime se traduit, dans notre corpus, par une association entre les différents lieux où les personnages principaux ont habité et l'étape où ils en sont dans leur vie. Dans *La danse juive*, Montréal est associé au présent, mais aussi à la protagoniste adulte ; la banlieue sur la rive sud est associée à son adolescence et à son enfance avec Alice avant que celle-ci ne déménage à Québec ; et enfin le Nord est associé à ses origines familiales. Dans *Chant pour enfants morts*, Montréal est également associé au présent et au protagoniste adulte, alors que Redfield Park est associé au passé et à l'enfance de ce dernier. Dans notre corpus, ces lieux intimes sont associés à des villes. Toutefois, il pourrait tout aussi bien s'agir plus spécifiquement de pièces ou de bâtiments entiers — par exemple, dans *Les enfants du sabbat* d'Anne Hébert, la cabane dans le bois qui est associée à l'enfance de la protagoniste et le

²⁸¹ Paul Rauchs, *De bon usage de la nostalgie*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 209.

²⁸² Marie Anne La Haye, *op. cit.*, f. 16.

²⁸³ *Ibid.*

couvent, à son présent — ou de lieux extérieurs ou d'éléments de la nature — comme la rivière Saguenay, dans *La pêche blanche*, qui, à travers les contemplations perpétuelles de Robert, devient pour celui-ci un lieu refuge, un *chez-soi*.

Les différents lieux habités constitueraient donc, pour reprendre la terminologie de Olivier Lazzarotti que nous avons présentée en introduction, la « carte d'identité » de l'individu²⁸⁴. Toutefois, la notion de *place*, autour de laquelle nous avons articulé notre problématique, comprend aussi un aspect de quête de sens. À propos de cette dernière, Tuan écrit que les « gens regardent en arrière pour différentes raisons, mais il en est une qui est partagée par tous : le besoin d'acquérir un sens de soi et de son identité²⁸⁵ ». Plus loin, il ajoute : « Certaines personnes essaient vraiment de retrouver le passé. D'autres, au contraire, essaient de l'effacer²⁸⁶ ». Pour tenter de retrouver ce passé, Tuan précise que :

Nous pouvons essayer de reconstruire notre passé par des visites brèves dans notre ancien quartier et dans les lieux de naissance de nos parents. Nous pouvons aussi retrouver notre histoire personnelle en gardant le contact avec des gens qui nous ont connus lorsque nous étions petits²⁸⁷.

Dans *La danse juive*, après le passage au cours duquel l'héroïne est forcée, à cause d'une tempête de neige, de passer la nuit chez sa mère en banlieue, le questionnement de celle-ci quant à ses origines familiales s'accroît, ce qui la poussera à faire une incursion chez sa grand-mère paternelle. Dans *Chant pour enfants morts*, Isidore tente plutôt de réécrire son passé en se convainquant que son ami Fante est toujours en vie. Il se construit donc une fausse réalité qui lui permet de garder contact avec son ami décédé et de conserver un sens de soi. Puisque, comme écrit Michel Maffesoli, « la maison de l'enfance reste le paradigme de toutes racines ou de toute recherche de racine²⁸⁸ », c'est par elle que passe la quête de sens de nos protagonistes.

²⁸⁴ Olivier Lazzarotti, *Habiter : la condition géographique*, *op. cit.*, p. 99.

²⁸⁵ Yi-Fu Tuan, *op. cit.*, p. 187.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 189.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 188.

²⁸⁸ Michel Maffesoli, « L'espace de la socialité », *Espaces et imaginaire*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Bibliothèque de l'imaginaire », 1979, p. 17.

3.2 Le retour dans *Chant pour enfants morts*²⁸⁹

Dans *Chant pour enfants morts*, le retour du personnage principal à son lieu d'origine se produit lors du dernier chapitre. Ce retour à Redfield Park engendre un déchirement de la réalité à travers la poésie d'un paysage qui s'ouvre sur l'histoire personnelle du protagoniste. Ainsi, ce chapitre intitulé « Chainsaw » débute avec Isidore seul dans son appartement à Montréal :

C'est l'été et j'étouffe dans l'appartement. Je me jette de l'eau froide dans le visage. La canicule s'est abattue sur Montréal. Le smog presse les triplex comme des citrons. On va tous crever comme de vulgaires insectes. On est à peine au début de l'après-midi et je panique déjà. L'angoisse monte le long de l'échine et je vais virer fou. J'hésite entre me trancher les veines ou me lancer du troisième étage [...]. J'ai besoin d'aide, j'ai besoin que quelqu'un m'écoute, il me faut une oreille attentive (*CPEM*, p. 170).

Le poids de la chaleur de l'été montréalais donne à Isidore l'impression d'étouffer. Celui-ci commence à paniquer et même à avoir des idéations suicidaires. Il réalise qu'il a besoin d'aide et il décide alors d'appeler Fante. Il tente donc de téléphoner chez lui, mais la « machine [lui] dit que ce numéro n'est pas en service » (*CPEM*, p. 170). Il « essaie sur son cellulaire. Aucune sonnerie, juste un bruit de friture, des voix inaudibles et sinistres, comme d'outre-tombe » (*CPEM*, p. 170). Isidore prend donc un taxi pour aller chez Fante en personne. Arrivé à l'adresse de son ami, dans le Mile End, une « femme, une Grecque, [lui] dit qu'aucun Fante n'habite ici [...], sa famille et elle y vivent depuis plus de vingt ans » (*CPEM*, p. 170-171). Loin d'être calmé, Isidore se réfugie dans une cabine téléphonique pour tenter « de joindre [ses] parents, puis July, puis Marylin. Rien, rien, rien. Tous des numéros qui n'existent pas. [...] Aucune trace de leurs noms » (*CPEM*, p. 171) dans le bottin. Il monte donc dans un autre taxi et demande, cette fois, à aller « sur la Rive-Sud, à Redfield Park »

²⁸⁹ Une version préliminaire de cette analyse a fait l'objet d'une publication dans le carnet de recherche « Paysages, parcours, cartes, habitations » sur le site de *l'Observatoire de l'imaginaire contemporain* sous le titre : « Dialectique de l'espace intime dans le roman *Chant pour enfants morts* », 2019. Paul Alexandre Canuel, « Dialectique de l'espace intime dans le roman "Chant pour enfants morts" », dans *Paysages, parcours, cartes, habiter*, carnet de recherche, en ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain, 2019, <<http://oic.uqam.ca/fr/carnets/paysages-parcours-cartes-habitations/dialectique-de-lespace-intime-dans-le-roman-chant-pour>>.

(*CPEM* p. 171). Il est alors écrit : « Tout a changé. Les fossés ont été remplis de terre, couverts de béton. Les maisons semblent rapetissées, vieilles, et les arbres ne sont plus que l'ombre d'eux-mêmes. Je ne sais pas pourquoi je suis revenu ici » (*CPEM*, p. 171). Ainsi, Isidore se retrouve confronté à un paysage qui ne correspond pas à ses souvenirs d'enfance. Cela provoque chez lui un malentendu du retour, ce que certains psychiatres appellent aussi une « dérencontre ». En faisant le parallèle entre le névrosé nostalgique freudien et les exilés chiliens, Paul Rauchs présente ainsi cette notion comme étant le désir de « retrouver dans un avenir imaginaire les joies et délices d'un plaisir total et absolu que nous sommes censés avoir éprouvé antérieurement dans un paradis non moins imaginaire²⁹⁰ ». Cette « dérencontre » place Isidore devant une forme d'altérité, puisque Redfield Park ne ressemble plus à l'image fantasmée qu'il a de sa propre enfance et, par conséquent, ne correspond pas à ce qu'il tentait de (re)trouver : il se demande même ensuite pourquoi il est revenu à cet endroit.

Après le choc causé par ce monde qu'il ne reconnaît pas, Isidore décide tout de même d'aller sonner à la porte de l'ancienne maison de ses parents pour demander aux nouveaux occupants s'ils connaissent la famille Malenfant. Isidore tombe alors sur « [d]eux jeunes enfants, roux et frisés, sous la jupe de leur mère » (*CPEM*, p. 171). Le lecteur comprend alors que la femme rousse inconnue qui était dans le salon en compagnie de deux enfants frisés au chapitre 35 habite maintenant l'ancienne maison des parents d'Isidore. Plus personne ne semble connaître sa famille et, plus tard, Isidore constate aussi que la maison de son premier amour — Carson Nightingale — est à l'abandon. Cette partie du roman illustre bien le passage du temps — par le changement de paysage, l'oubli de l'existence de la famille d'Isidore par les résidents et l'abandon de la maison des Nightingale — mais plus encore, il fait de Redfield Park ce que nous appelons un *lieu proche*, donc un lieu qui suscite ce que Pierre Nepveu a appelé *l'émotion du proche*.

Dans le cadre du symposium international « Espace et densité » qui a eu lieu en 2002, Nepveu a donné une communication intitulée « Retour à Mirabel ou l'émotion du proche²⁹¹ ». Celui-ci y utilise le cas de Mirabel et du projet d'aéroport pour présenter sa notion d'*émotion*

²⁹⁰ Paul Rauchs, *op. cit.*, p. 213.

²⁹¹ Pierre Nepveu, *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2004, p. 15-25.

du proche. Dans sa démonstration, Nepveu oppose alors l'émotion du proche à l'*ivresse des lointains*. Ce dernier serait un appel de l'étranger, ce « mirage qui nous fait croire que là-bas, au bout de quelque route très longue, loin des espaces habités, la *vraie*, l'authentique Amérique existe²⁹² ». À l'opposé de ce lointain fantasmé, l'émotion du proche serait au contraire un sentiment de proximité, proche du rêve, que procure un lieu particulier qui « éveille en nous tout un univers, faute de quoi il ne serait que local et un peu folklorique²⁹³ ». Le lieu proche s'inscrirait donc dans notre conception du lieu intime, puisqu'il découle d'une relation subjective au lieu lié à l'histoire personnelle ou sociale de l'individu. Nepveu précise que la force de la littérature « consiste[rait] à faire apparaître la constellation d'expériences, de désirs, de réminiscences contenues dans tout lieu, si petit et humble soit-il²⁹⁴ ». Cette notion de l'émotion du proche est donc particulièrement utile pour traiter des différents éléments qu'évoque un lieu chez un personnage.

Toujours selon Nepveu, l'émotion du proche serait aussi liée à une certaine précarité du lieu. À ce propos, il écrit que :

Le vertige, l'effroi même que nous pouvons ressentir devant la possibilité qu'il n'y ait plus rien, que le monde ne soit plus qu'un espace [...] uniforme dans lequel nous nous engouffrons, [...] donnent aux choses, et aux lieux proches une extraordinaire importance, une visibilité extrême. [...] Peut-être faut-il avoir éprouver le désert et le non-sens pour sentir profondément le monde proche. Or à Mirabel, je l'ai dit, le vide est encore pire que le désert, car c'est un vide construit, planifié, un concentré d'espace inutile²⁹⁵.

Le lieu proche serait donc lié à sa possible disparition, en plus de marquer une forme de résistance face à l'uniformisation à la fois de l'espace et de la culture. Ainsi, dans ce cas, Mirabel est un lieu proche pour Nepveu puisque, en plus d'être un signe de notre américanité, il s'agit pour lui d'un « improbable champ de bataille, une zone frontière où se heurtent le

²⁹² *Ibid.*, p. 17. L'auteur souligne.

²⁹³ *Ibid.*, p. 23.

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 18.

besoin d'espace et le désir d'habiter, où s'entremêlent tradition et progrès, mémoire et oubli²⁹⁶ ».

Dans son livre *Lectures des lieux*, Nepveu précise que « [t]out lieu, tout monde proche et bucolique nous bouleverse aussi parce que nous sentons qu'il pourrait disparaître²⁹⁷ ». Toutefois, dans sa démonstration, celui-ci se base en grande partie sur les expropriations et les maisons historiques qui ont d'abord été démontées, puis reconstruites de manière à avoir l'air encore plus « traditionnelle[s] » qu'elles ne l'étaient déjà et qui ont finalement été revendues quelque temps après. Tout cela pour faire place à un aéroport qui n'est pas utilisé. L'exemple de Mirabel n'expose donc pas seulement la possibilité de la disparition d'un lieu, mais bien sa disparition, ainsi que son pervertissement. Nous posons ainsi que l'émotion du proche peut être liée, non seulement à l'appréhension de la disparition d'un lieu particulier et de l'univers qu'il évoque, mais bel et bien à la disparition, à tout le moins partielle, du lieu en question. Le lieu de l'émotion du proche serait donc un lieu subjectif qui, dû à sa disparition ou à la possibilité de celle-ci, suscite un sentiment de proximité onirique qui engendre la réminiscence d'un éventail d'éléments de l'histoire personnelle ou sociale de l'individu.

C'est bel et bien cette émotion du lieu proche qui est présente lors du retour d'Isidore à Redfield Park. D'abord, il y a dans ce passage une uniformisation du lieu avec les fossés qui sont recouverts de béton. Ensuite, le personnage tente de retrouver les signes de son histoire familiale en retournant voir sa maison d'enfance, mais sans succès. On voit donc, à la fois, la précarité du lieu et celle de l'histoire personnelle d'Isidore qui s'efface tranquillement. Puis, alors que celui-ci erre dans les rues de Redfield Park, une myriade d'éléments de sa vie intime se mettent à apparaître dans le paysage décrit. Ces manifestations sont d'abord plutôt vraisemblables, comme lorsqu'Isidore remarque au passage que la maison de Carson est à l'abandon. Toutefois, ces fragments intimes de la vie du protagoniste qui transparaissent dans le lieu glissent rapidement dans un univers plus imaginaire. Dans le stationnement du dépanneur, Isidore « croise July qui attend dans une voiture ; elle attend son copain [et il] devine qu'elle souhaite qu'[il] fasse comme si [ils] ne se connaissai[ent] pas » (*CPEM*, p. 171). Puis, il passe dans un parc et voit « Marilyn sur une balançoire, comme une petite

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 23.

²⁹⁷ *Ibid.*

filles. Auprès d'elle un gars se berce aussi » (*CPEM*, p. 171) et, quand elle aperçoit Isidore, elle en profite pour l'invectiver au passage. Celui-ci — qui est écrivain de science-fiction — poursuit alors son chemin et voit le lever des « lunes Phobos et Déimos » (*CPEM*, p. 172) — le lecteur comprend donc que Redfield Park se retrouve tout d'un coup projeté sur Mars. Puis, il est écrit :

On a construit des maisons et des condos partout, il y a même une station-service et un dépanneur vingt-quatre heures. Mais l'étang²⁹⁸ existe toujours. On a tout nettoyé, filtré, épuré. L'eau est limpide. De la belle pelouse violette s'étend aux alentours. La carcasse de voiture a été remplacée par une fontaine d'où jaillit un arc-en-ciel sous le soleil. Plus loin, une piste cyclable, des gens qui font du roller-blade. Des couples qui piqueniquent. Le bois n'existe plus, on a planté de jeunes arbres rachitiques serrés dans du barbelé (*CPEM*, p. 172).

Le lecteur constate alors que le paysage de l'ancien Redfield Park, qu'Isidore associait à son enfance, bien qu'inharmonieux, a été balayé et transformé en un espace aseptisé. Bien que cette description se déploie à cheval entre le vraisemblable et l'imaginaire, elle illustre tout de même l'effacement d'un passé par le passage du temps.

Selon Jean-Jacques Wunenburger :

[l']appropriation active et perceptive de l'espace met [...] en jeu la totalité de ce que nous sommes : [...] le paysage [...] devient l'expression vivante et globale de notre évolution intérieure. Dans les découpages et réorganisations de nos espaces, dans les ombres et les lumières de leurs reliefs, se lisent les échecs et les victoires, les tropismes et les blocages de notre Moi. L'espace personnel devient à vrai dire histoire, devenant tour à tour point d'arrivée et point de départ de ces aller-retour entre la surface et la profondeur de notre être²⁹⁹.

Dans *Chant pour enfants morts*, c'est le retour à Redfield Park qui engendre l'illustration « vivante et globale » de l'évolution intérieure du personnage par la résurgence de différents éléments de sa vie à travers la description du paysage, notamment dans le dernier chapitre. Pour reprendre les mots de Wunenburger, la « perception sensible se trouve [alors] comme

²⁹⁸ Il est question ici d'un étang surnommé « le lac de l'Homme Mort » (*CPEM*, p. 138) puisqu'il y repose une carcasse de voiture et les enfants racontent que celle-ci contiendrait encore le cadavre de son propriétaire.

²⁹⁹ Jean-Jacques Wunenburger, « Surface et profondeur du paysage. L'imagination géopoïétique », dans Rachel Bouvet (dir.), *Littérature et géographie*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2018, p. 76.

aspirée par une vision intelligible qui suit les replis de l'âme plus que les plis du terrain³⁰⁰ ». Ainsi, l'étrangeté d'abord ressentie est contrebalancée par les références aux relations amoureuses marquantes de la vie d'Isidore (Carson, July, Marilyn). Redfield Park devient alors le lieu de l'imaginaire, une impression qui se trouve amplifiée par le lever des « lunes Phobos et Déimos » (*CPEM*, p. 172) et par le ciel qui « prend une teinte orange » (*CPEM*, p. 172), bien que le ton du narrateur demeure plutôt réaliste. La description se poursuit enfin dans un processus de mélioration. Ainsi, l'étang a été « nettoyé, filtré, épuré. [...] De la belle pelouse violette s'étend aux alentours. La carcasse de voiture a été remplacée par une fontaine d'où jaillit un arc-en-ciel » (*CPEM*, p. 172), des gens piqueniquent, le bois a été remplacé par de jeunes arbres, etc.

Bien que Redfield Park ne corresponde plus aux souvenirs qu'en avait Isidore, la description positive des changements dans cet espace génère un effet cathartique. Les différents lieux de Redfield Park n'étant généralement pas associés à des images « positives », la présentation méliorative de leurs modifications amène un apaisement presque réconfortant, faisant contraste avec le reste du roman comme si, dans cette description, il était davantage question de l'âme du protagoniste que du terrain. En ce sens, le retour à Redfield Park comme lieu d'origine forme, en quelque sorte, un réseau intime qui réactive une accumulation d'éléments marquants de la vie d'Isidore — ne se résumant pas qu'à l'espace de l'enfance — qui nous renvoient à la nostalgie d'un passé qui ne peut être retrouvé, tout en nous permettant de nous réconcilier avec celui-ci.

3.3 Le retour dans *La danse juive*

Dans *La danse juive*, Montréal sert de refuge à l'héroïne qui est considérée *déplacée*³⁰¹. La métropole s'inscrit dans son espace intime, c'est pourquoi les traits de montréalités (dont la chaleur et la saleté) lui procurent du réconfort. Toutefois, ce réconfort ne parvient pas à contrebalancer l'oppression qu'elle ressent face à son père — ce spectre qui

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 68.

³⁰¹ Cet aspect de l'éthos de Montréal comme ville refuge pour les *déplacés* a été abordé au premier chapitre de ce mémoire dans la section « 1.2.2 La notion de *déplacé* » à partir de l'article de Pierre Ouellet.

lui revient constamment en tête — pas plus que le vide qu'elle ressent — ce chaînon manquant dû au fait que la protagoniste ne sait que très peu de choses sur sa famille et donc sur ses propres origines. La petite ville du Nord devient alors, pour l'héroïne, la clef qui pourrait lui procurer des réponses dans sa quête de sens.

Depuis le passage où l'héroïne a été forcée de passer la nuit chez sa mère, en banlieue, à cause d'une tempête de neige, la curiosité de celle-ci pour la *petite maison blanche* ne cesse de croître. Déjà lors de ce séjour en banlieue, son rapport au temps s'était altéré. Il est écrit : « Il y a des heures que je suis partie de chez moi ; j'ai l'impression que cela fait plusieurs jours, tellement la maison de ma mère me ramène en arrière » (*LDJ*, p. 81). Ce retour à la maison de son adolescence équivaut donc déjà à un retour en arrière, un premier pas dans sa réflexion concernant ses origines. Par la suite, la curiosité de la protagoniste pour la *petite maison blanche* continue de croître et, dans l'avant-dernière partie du roman, elle décide enfin de monter vers le Nord pour voir la maison de ses grands-parents paternels : « La saison finie à l'école de ballet, j'irai vers le Nord pour les voir. Depuis la nuit chez ma mère, je sais que je les porte dans ma graisse » (*LDJ*, p. 128). La protagoniste se rend alors à la gare d'autobus d'où s'amorce un trajet de six heures vers le Nord.

Lors de ce trajet, l'héroïne décrit le paysage qu'elle voit :

L'autoroute file jusqu'à une route sinueuse bordée de sapins. Il reste de la neige dans les fossés et sur les montagnes. Je regarde dehors, je ne reconnais rien, je somnole un peu. bercée par les voix feutrées, je reconnais certaines intonations. C'est l'accent de ma mère, cet accent qu'elle n'a pas tout à fait perdu et dont mon père avait honte (*LDJ*, p. 130).

La protagoniste est donc d'abord confrontée à l'altérité du paysage de sapins et de montagnes enneigées qu'elle observe par la fenêtre. Dans un article où elle aborde la représentation du lieu en littérature, Christine Baron écrit qu'« une mise en relief de traits locaux spécifiques relève d'une extranéité du contexte³⁰² ». Ainsi, la description du paysage, la mention qu'elle ne le reconnaît pas et la remarque sur l'accent particulier sont des premiers signes que la protagoniste se sent étrangère à cet environnement.

³⁰² Christine Baron, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », *Fabula-LhT*, n° 8, mai 2011, en ligne, <<http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>>, page consultée le 28 février 2021.

Qui plus est, le rapport qu'a l'individu avec son espace dépend aussi de l'attention qu'il y porte. À ce propos, Martin Heidegger écrit que :

lorsque nous pensons au pont [en tant que lieu], il appartient à l'être de cette pensée qu'en *elle-même* elle *se tient dans tout* l'éloignement qui nous sépare de ce lieu. D'ici nous sommes auprès du pont là-bas, et non pas, par exemple, auprès du contenu d'une représentation logée dans notre conscience. Nous pouvons même, sans bouger d'ici, être beaucoup plus proches de ce pont et de ce à quoi il « ménage » un espace qu'une personne qui l'utilise journallement comme un moyen quelconque de passer la rivière³⁰³.

Ainsi, lorsque nous pensons à un lieu, mentalement nous sommes projetés auprès de celui-ci. Il s'agit de ce que l'on pourrait qualifier de proximité par la pensée. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, la petite ville du Nord est une image récurrente dans la psyché de l'héroïne. Elle y est souvent en pensée, et pourtant, sa connaissance empirique du lieu est presque inexistante, puisqu'il s'agit d'un parcours qu'elle n'a presque jamais fait à l'exception de quelques fois lorsqu'elle était enfant. Toutefois, elle remarque qu'une certaine familiarité apparaît par ces voix qui ont un accent semblable à celui de sa mère.

Dans son chapitre « Surface et profondeur du paysage. L'imagination géopoïétique », Wunenburger écrit que :

Se sentir en harmonie avec un lieu ou au contraire se sentir mal à l'aise dans un milieu, ville ou campagne, sur les routes du monde, ou dans un refuge solitaire relève déjà d'une œuvre de l'imagination, d'une métamorphose de formes dans un espace où s'enchevêtrent le subjectif et l'objectif, le physique et le psychique³⁰⁴.

De la même manière, lorsque l'héroïne arrive au terminus d'autobus, elle remarque qu'il « vient d'être refait. [...] Tout est propre » (*LDJ*, p. 132). Cependant, malgré « les éclats de voix des retrouvailles » (*LDJ*, p. 132), l'atmosphère semble froide. Le regard de la protagoniste s'arrête sur « une librairie d'occasion où une femme obèse est assis face à la caisse sur un banc de bois étroit. Elle a du mal à garder son équilibre » (*LDJ*, p. 132). Puis,

³⁰³ Martin Heidegger, « Bâtir habiter penser », dans *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980 [1958], p. 187. L'auteur souligne.

³⁰⁴ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 83.

elle va au « comptoir lunch » et « commande une soupe du jour et un *grill cheese*³⁰⁵ » (*LDJ*, p. 132). La protagoniste a ainsi l'impression qu'elle « dérange la serveuse » (*LDJ*, p. 132) et cette dernière lui « apporte un café sans [qu'elle ne] l'aie commandé et [lui] remet l'addition » (*LDJ*, p. 132). À la suite de cette interaction, la protagoniste se questionne : « je ne sais plus ce que je suis venue faire ici. J'essaie de déchiffrer l'heure du prochain départ pour Québec. Je pourrais repartir. Je me sens nerveuse » (*LDJ*, p. 132). Puis, elle décide plutôt d'appeler à l'improviste ses grands-parents. Une « femme à la voix jeune répond » (*LDJ*, p. 132). L'héroïne se nomme et dit qu'elle « appelle du terminus d'autobus et qu'on doit venir [la] chercher » (*LDJ*, p. 133). Puis, la grand-mère prend le combiné et lui dit que son gendre va aller la chercher.

Le trajet entre le village de ses grands-parents et la ville où se trouve le terminus est d'environ une heure. Pendant qu'elle attend, le regard de la protagoniste continue de parcourir « le terminus vide » : elle constate que la libraire « continue de lutter pour garder son équilibre » (*LDJ*, p. 133) et qu'il n'y a pas eu un seul client. Par la suite, sa tante et son conjoint viennent la chercher au terminus : cela constitue le premier contact avec sa famille élargie lors de ce séjour. Il s'en suivra l'arrivée chez les grands-parents, le souper et un thé de soirée avec la famille élargie. Ce retour permet de mettre en relief certaines caractéristiques de la représentation du Nord, dont l'esthétique et la différence de code.

Tout d'abord, les spécificités esthétiques du Nord sont signifiées dans cette partie du roman notamment par l'intensité de la lumière, la présence de la forêt et la propreté. Lorsque la protagoniste sort du terminus d'autobus, il est écrit : « la lumière est intense malgré la fin de l'après-midi, c'est la lumière du Nord que mon père a tenté de rendre dans sa dernière émission³⁰⁶ » (*LDJ*, p. 133). Puis, une fois assise dans le camion de son oncle, l'héroïne tente de faire mention de cette caractéristique pour faire la conversation en disant « que la lumière est belle, plus intense qu'à Montréal » (*LDJ*, p. 134). Par la suite, la présence de la forêt est réitérée lorsque la protagoniste décrit la route pour se rendre chez les grands-parents, il est écrit : « C'est encore une route sinueuse, bordée de sapins. [...] Le village de mon père est planté en plein milieu d'une forêt de conifères » (*LDJ*, p. 134). Et puis, pour ce qui est de la

³⁰⁵ L'auteure souligne.

³⁰⁶ Nous observons ici que le spectre du père suit l'héroïne jusque dans sa perception du Nord.

propreté, nous avons déjà mentionné que la narratrice avait remarqué la propreté du terminus d'autobus lors de son arrivée dans le Nord. Elle fait, par la suite, un constat semblable à propos de la maison de ses grands-parents : « C'est une maison d'ouvrier, une maison propre et entretenue » (*LDJ*, p. 135).

Comme nous l'avons abordé dans les sections « Présentation théorique : l'espace et l'habiter » de notre introduction et « L'espace social » de notre premier chapitre, chaque lieu sous-tend des savoirs géographiques³⁰⁷, donc des *savoir-être*, *savoir-faire* et *savoir-vivre-ensemble* en lien avec les codes socioculturels du lieu. Dans son article sur *La danse juive*, dans lequel il aborde les codes liés au silence, Daniel Chartier écrit : « l'absence de parole joue ici un rôle de communication entre les personnages, et devient un langage. Le silence est une langue de la province, avec ses codes, ses mots interdits et ses mots permis, ses écarts tolérables et ses règles de transgression³⁰⁸ ». La protagoniste de *La danse juive* est confrontée à ces différences de codes pour la première fois de son séjour dans le camion de son oncle en route vers la maison de ses grands-parents. Celle-ci tente alors de faire la conversation en mentionnant la différence de luminosité entre le Nord et Montréal, mais : « Cela tombe dans le vide » (*LDJ*, p. 134). Puis, lorsqu'elle arrive chez sa grand-mère, cette dernière ne lui pose pas de questions sur les raisons de son arrivée impromptue : « Elle ne m'embrasse pas, ne me questionne pas. Elle me regarde, dit que je leur ressemble » (*LDJ*, p. 135).

Par la suite, ces signes de non-maitrise des codes par la protagoniste s'amplifient. Pendant que la grand-mère cuisine, cette dernière tente de faire la conversation, mais l'héroïne ne sait pas quoi lui répondre :

Elle dit [la grand-mère] : je fais à manger pour demain soir, les hommes vont coucher en haut. Je ne sais pas de quoi elle parle. Je ne demande pas d'explications. Je suis plus mal à l'aise qu'elle. Elle dit : ta mère est venue nous voir chaque été. Elle nous donnait des nouvelles. Ta mère, elle a gardé son naturel. Je ne sais pas quoi répondre. Je suis dans un monde dont je ne connais

³⁰⁷ Olivier Lazzarotti, « Habiter, aperçus d'une science géographique », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 50, n° 139, avril 2006, p. 94.

³⁰⁸ Daniel Chartier, « *La danse juive* de Lise Tremblay », dans Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler (dir.), *À la carte : le roman québécois (2000-2005)*, Francfort, Peter Lang, 2007, p. 418.

pas les codes, j'ai du mal à suivre les propos de ma grand-mère. Je ne sais pas ce que je suis venue chercher ici (*LDJ*, p. 136).

Lors du souper avec ses grands-parents, la protagoniste est surprise de leur indifférence : « Nous mangeons dans le vacarme d'un bulletin de nouvelles régionales. [...] Ils ne me questionnent pas ; c'est comme si je mangeais avec eux tous les soirs depuis des années. Ma grand-mère n'essaie pas de faire la conversation. Tout se passe en silence » (*LDJ*, p. 137). Puis, les oncles et la tante qu'elle a rencontrée plus tôt arrivent pour le dessert. Encore une fois, c'est comme si sa présence n'avait rien d'inhabituel ou, plutôt, comme si elle n'était pas là : « La conversation tourne autour du voyage du lendemain et des estivants. [...] Ils parlent tous très fort, avec le téléviseur en bruit de fond. [...] Je suis allée me coucher. Je n'ai pas ouvert la bouche » (*LDJ*, p. 137-138).

Plus tôt dans le récit, l'héroïne disait à propos de sa mère et, plus largement, des gens de la petite ville du Nord, qu'ils ont « peur des mots [...] peur du langage, de ce que les mots révéleraient » (*LDJ*, p. 109). Par conséquent, leur « langage est codé, délimité par des mots précis, et [ils] ne s'en éloignent jamais » (*LDJ*, p. 109). C'est l'impression que produit la scène du dessert chez les grands-parents comme si, pour ne pas risquer d'ouvrir une boîte de Pandore en questionnant la présence impromptue de l'héroïne et à défaut de savoir comment agir, ils décidaient tout simplement d'ignorer la curiosité de sa présence.

À propos du silence, Chartier observe que :

il se veut aussi le langage de la petite ville du Nord, une langue faite de mots interdits et de non-dits, qui permet de gérer les relations entre les personnes selon un code qui leur appartient : la rupture, douloureuse, est possible, mais elle demeure pour la plupart latente, inscrite dans un *espoir de la parole*³⁰⁹.

L'indifférence que ressent la protagoniste lors de cette soirée l'ébranle et la fait douter, une nouvelle fois, des raisons qui l'ont amenée à entreprendre ce voyage : « J'étais décidée à partir le plus tôt possible. Je n'arrivais pas à comprendre ce que j'étais venue faire là » (*LDJ*, p. 138).

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 419. Je souligne.

Lorsque l'héroïne se lève le lendemain, sa grand-mère l'attend assise dans la cuisine. Il est écrit : « Je m'assois en face d'elle. Elle attend que je parle, je n'y arrive pas. Elle me dit : maintenant que les hommes sont partis, tu vas me dire pourquoi tu es venue. Je dis : pour voir. Elle se lève. La conversation ne va pas plus loin. Je sais qu'elle a compris » (*LDJ*, p. 138). Ce passage dévoile une certaine sensibilité chez la grand-mère et une autre couche des codes sociaux liés au langage et au silence dans la petite ville du Nord. En effet, cet extrait montre que les questions profondes se posent à huis clos, en petit nombre, et entre femmes.

Bien que la protagoniste ne trouve pas de réponse à sa quête de sens, elle ressent tout de même un certain apaisement après la conversation avec sa grand-mère :

Je n'ai aucune trace des douleurs que je ressens parfois avec Alice ou avec ma mère. Pendant tout le temps où elle m'a regardé, je n'ai pas eu envie de me dissimuler. Il me semble qu'il y a des siècles que je n'ai pas pensé à ma graisse. Je reste là à contempler la lumière extérieure. Il n'y a pas d'habitation face à la petite maison, juste une forêt d'épinettes à perte de vue (*LDJ*, p. 138-139).

Au final, elle pensait que son retour pourrait lui permettre de réconcilier son passé et son présent, mais il n'y en est rien. Toutefois, le fait d'être entourée de gens qui lui ressemblent ainsi que la proximité de la forêt « à perte de vue » (*LDJ*, p. 139) la délivre d'une partie de ses souffrances. Elle ne ressent pas la honte et le vide qu'elle éprouvait lorsqu'elle était avec sa mère ou avec Alice.

Lorsque l'héroïne retourne à Montréal, rien ne semble réglé quant à sa quête de sens. Au contraire, son mal de vivre semble s'être empiré. Paul est revenu en ville, mais il l'« a trouvée changée. Il n'a pas reconnu [son] regard » (*LDJ*, p. 140) et devant les succès professionnels de son ami, elle semble plus sombre que jamais :

Nous nous éloignons. Je ne quitterai jamais l'enceinte du conservatoire. Le piano avait été une idée de mon père. J'avais fait ces études de façon sérieuse mais sans conviction. Le piano, c'était un effort de plus pour s'éloigner de la maison entourée de sapins. Je n'étais que l'objet de cet effort (*LDJ*, p. 141).

Pendant qu'elle a cette réflexion, son père arrive chez elle, furieux qu'elle soit allée dans sa famille. Il est écrit : « Ma grand-mère lui a dit que je les avais surpris et qu'elle m'a trouvée

vieille et triste. Il ne me laisse pas le temps de répondre, il continue de parler et tout se confond » (*LDJ*, p. 142). Pendant que son père crie, elle va préparer du thé et prendre des biscuits aux amandes. Son père lance la boîte de biscuits contre le mur, alors la protagoniste prend le couteau suisse que Mel a laissé chez elle et l'enfonce à deux reprises dans le cou de son père : « Je prends le couteau. Je vois le cou gras de mon père et les veines enflées par la colère et les cris. Je tranche là où je vois les veines. [...] Je replonge le couteau. Je n'arrive pas à le reprendre. Je le laisse là » (*LDJ*, p. 142).

Selon Irène Chassaing, c'est la déception due à la banalité de la maison familiale et l'absence d'idéal qui engendrerait ensuite ce geste violent :

Dans le roman *La danse juive*, la « petite maison remplie de gros » se révèle bien ordinaire ; la narratrice, qui y retourne dans l'espoir de découvrir le « chaînon manquant » (*DJ*, 78) de son existence, et peut-être de se rapprocher de son père, la découvre certes remplie d'obèses tout comme elle, mais semblable au reste de l'univers : la vie s'y écoule morne, triste et sans heurts, sur le fond sonore criard de la télévision. À la fin du roman, l'absence d'idéal auquel se référer pousse finalement la jeune femme à assassiner son géniteur³¹⁰.

Dans un raisonnement analogue, La Haye explique que, lorsque le retour au lieu d'origine a lieu, ce dernier :

ne se passe pas comme prévu (*LDJ*, p. 140-143). Il ne permet pas de régler les problèmes familiaux de la narratrice. Au contraire, il provoque un désenchantement face à cette région hivernale, qui avait été idéalisée, et cela pousse la narratrice à commettre un geste violent envers sa famille lors de son retour à Montréal, celui de tuer son père³¹¹.

La Haye ajoute que « le lieu de l'hivernité de la Région, qui est aussi un lieu natal, sert de renversement pour prendre conscience que son identité [celle de l'héroïne] ne se situe pas en Région³¹² ». Ainsi, « la rencontre avec sa famille élargie [...] détruit l'idée que le lieu natal

³¹⁰ Irène Chassaing, « Nostalgie et utopie dans l'œuvre de Lise Tremblay : De *La pêche blanche* à *La héronnière* », *Voix et Images*, 2015, vol. 40, no 2, p. 119.

³¹¹ Marie Anne La Haye, *op. cit.*, f. 13.

³¹² *Ibid.*, f. 67.

pourrait lui apporter une identité propre, [...] son lieu natal ne représente pas une origine pure qui va au-delà de sa parentalité telle qu'elle l'avait imaginé³¹³ ».

Comme nous l'avons vu dans la section sur le grandissement nostalgique dans notre deuxième chapitre, au fil de ce roman, l'héroïne se met à idéaliser la petite ville du Nord jusqu'à accorder une importance immense à ce lieu pour sa propre quête d'identité, ce qu'elle appelle le « chaînon manquant ». Cette idéalisation du lieu par une projection imaginaire fait en sorte que son expérience empirique engendre forcément un désenchantement. Ainsi, la première journée, l'héroïne se sent très mal. Non seulement la réconciliation avec ses origines ne se produit pas, mais elle se trouve plutôt confrontée à des traits qu'elle trouvait déjà agressants chez sa mère, comme de laisser le son criard de la télévision constamment allumée et la banalité des conversations dénuées de toute profondeur. Toutefois, le lendemain, une certaine accalmie se produit dans le tumulte intérieur de la protagoniste grâce à sa grand-mère. Après leur brève discussion, la protagoniste semble, pour une rare fois, se sentir bien avec elle-même, comme si l'impression d'être prise en considération sans jugement suffisait à faire tomber la honte qui la poursuit depuis le début du récit. Cependant, comme nous l'avons mentionné précédemment, cet apaisement n'est qu'éphémère et se dissipe dès son retour à Montréal.

C'est à ce moment que l'héroïne tue son père. Cependant, au-delà du désenchantement du lieu d'origine, il nous semble qu'elle tue plutôt son père parce qu'il a rompu les liens avec leur origine, en plus d'avoir essayé de faire d'elle une personne qu'elle n'est pas dans un « effort de plus pour s'éloigner de la maison de sapins » (*LDJ*, p. 141), lui transmettant ainsi sa honte. Sur le plan symbolique, le meurtre du père serait donc une façon de tuer la cause de son mal de vivre, de détruire ce qui aurait causé le chaînon manquant.

Dans la première partie de ce chapitre, nous avons postulé que l'attachement au lieu implique aussi un rapport au temps ; que par le temps, autant le lieu que l'individu peuvent avoir changé ; et que les différents lieux où l'on habite peuvent ainsi correspondre à des étapes de la vie, ce qui rejoint la notion de carte d'identité de Lazzarotti. À la fin de chacun des deux romans que nous analysons, les personnages principaux font un retour au lieu de

³¹³ *Ibid.*, f. 64.

leur enfance, retour qui dans les deux cas produit une « dérencontre ». Dans *Chant pour enfants morts*, cela se manifeste à travers l'altérité du paysage qu'Isidore ne reconnaît pas et par la non-reconnaissance des gens qui habitent son ancien quartier. Dans *La danse juive*, cela se traduit par l'altérité du paysage que la protagoniste voit lors du trajet pour se rendre à la petite ville du Nord et par la méconnaissance des codes sociaux des habitants de cette région. Ces deux dérencontres engendrent aussi une hésitation, une remise en question à l'arrivée. Dans les deux cas, les protagonistes se demandent ce qu'ils sont venus faire là : « Je ne sais pas pourquoi je suis revenu ici » (*CPEM*, p. 171) ; « Je vais vers un téléphone public, trouve le numéro de mon grand-père, je ne sais plus ce que je suis venue faire ici » (*LDJ*, p. 132).

Qui plus est, dans les deux romans, le retour au lieu d'origine est aussi lié à une altération du rapport au temps. Dans *La danse juive*, cette altération se produit lorsque l'héroïne est chez sa mère en banlieue et qu'elle a l'impression d'être projetée dans le passé. C'est à ce moment qu'elle se questionne de plus en plus à propos de son lieu d'origine, ce qui l'amènera à y retourner. Dans *Chant pour enfants morts*, cette altération se produit après la dérencontre avec le lieu. Une série d'éléments du passé d'Isidore émerge alors dans un présent imaginaire.

CONCLUSION

Dans notre mémoire, nous nous sommes intéressé à l'espace dans *Chant pour enfants morts* de Patrick Brisebois et *La danse juive* de Lise Tremblay. Plus précisément, nous nous sommes penché sur les liens entre la quête de sens, les lieux et l'espace intime. Cela nous a amené à poser comme hypothèse principale que les symboliques portées par les lieux influent sur l'espace intime des personnages. De plus, nous avons aussi posé comme hypothèses secondaires que la quête de sens des protagonistes est engendrée par une perte de repères ; que Montréal participe, sur le plan symbolique, au déracinement des personnages ; et que les morts en fin de récit seraient une façon de résoudre l'incapacité des personnages à trouver un sens à leur existence. Cela nous a conduit à traiter de différents thèmes, dont l'immigration de province, les traits de montréalité, la nostalgie et le retour au lien d'origine.

Nous avons alors commencé ce mémoire par une approche qui s'inspire du contexte théorique du « tournant spatial », en plus de souligner de manière diachronique l'importance de l'espace en littérature québécoise. Puis nous avons présenté notre cadre théorique, dont les notions de *place*, de *carte d'identité* et de *lieu intime*. Nous avons ainsi observé que la notion de place comprenait à la fois le fait de devoir être physiquement quelque part, mais aussi de devoir être quelque part dans la société et dans le monde. Cette notion comprend donc à la fois un aspect géographique, mais aussi un aspect de quête de sens, comme le sous-tend la locution « trouver sa place ». Nous avons ensuite présenté la notion de carte d'identité³¹⁴, qui est composée des différents lieux que l'individu a habités au cours de sa vie, et qui met en jeu la particularité, à la fois, d'une certaine immobilité et d'une mobilité singulière. Puis, en nous basant sur les propositions de Yi-Fu Tuan, nous avons présenté une conception du lieu intime comme un type de lieu caractérisé par l'attachement personnel qu'une personne lui accorde³¹⁵. Nous avons alors constaté que la somme de ces lieux forme l'espace intime. Qui

³¹⁴ Olivier Lazzarotti, *Habiter : la condition géographique*, Paris, Belin, coll. « Mappemonde », 2006, 288 p.

³¹⁵ Yi-Fu Tuan, *Espace et lieu : la perspective de l'expérience*, Gollion, Infolio, coll. « Archigraphy Paysage », 2006, 240 p.

plus est, ces notions de lieu intime et de carte d'identité s'imbriquent dans l'espace intime de l'individu. Ainsi, comme nous l'avons démontré tout au long de ce mémoire, dans le cas de *Chant pour enfants morts*, l'espace intime du personnage d'Isidore serait composé de Montréal, qui comprend son appartement et celui de Marylin, et de Redfield Park avec la maison de ses parents et les terrains vagues où il va jouer avec Fante et Carson. Dans le cas de *La danse juive*, cet espace intime serait aussi composé de Montréal, qui inclut l'appartement de la protagoniste, le café du Chinois et l'école de ballet ; de la maison de banlieue qu'elle associe à son adolescence et de la petite ville du Nord avec la maison de ses grands-parents paternels.

L'objectif de notre premier chapitre est d'étudier la situation des personnages principaux à Montréal en plus des symboliques portées par la métropole québécoise en tant que lieu où habitent les deux personnages principaux de notre corpus. Pour y arriver, nous avons utilisé la notion d'éthos urbain³¹⁶ de Pierre Ouellet pour aborder la représentation de Montréal et souligner différents éléments associés à la montréalité, dont la saleté, l'odeur de poussière chauffée, le métro, le franc-parler, la perméabilité sociale (terre d'élection et lieu de perte), la chaleur de Montréal en tant que ville du sud du Québec, etc. Deux caractéristiques de l'éthos montréalais ont alors fait l'objet d'analyses, soit le déplacé et le factice. Ainsi, nous avons présenté la notion de déplacé, qui permet de qualifier celui qui change de lieu et se retrouve confronté à de nouveaux codes sociaux. Ce déplacement, à la fois géographique et intérieur, fait dévier l'individu de sa route et provoque un décalage entre celui-ci et son environnement. Ce décalage engendre une descente intérieure qui empêche le déplacé de faire sens avec ce qui l'entoure. Dans *La danse juive*, l'héroïne est ainsi considérée comme une déplacée par sa marginalité et par le fait qu'elle se sent étrangère en sa famille. Pour pallier à cette situation, elle se tourne alors vers divers éléments que nous avons associés à la montréalité (dont la chaleur et l'alcool), ce qui lui apporte un certain réconfort. Dans notre analyse de *Chant pour enfants morts*, nous avons vu que le caractère de déplacé d'Isidore transparait à travers l'aspect de la chute et que celle-ci se produit à la fois de manière physique et morale. Cela amène le protagoniste à se questionner sur son passé, tout

³¹⁶ Pierre Ouellet, « Ethos urbain. La pente, l'enclave et autres lieux de perte », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 5, n° 1, « Le dit et le non-dit de Montréal », 2002, p. 17-33.

en vivant une descente intérieure alors qu'il tente de trouver la source de ses pulsions de mort. Pour ce qui est du factice, en nous basant sur les recherches de Pierre Nepveu, nous avons tenté de voir comment Montréal peut être considérée comme une « ville du leurre, [...] déploiement d'erreurs, de trompe-l'œil, de quiproquos³¹⁷ ». Cela est mis en lumière, dans *La danse juive*, par le rôle que joue le père, dont le personnage public détonne de sa vraie personnalité, et, dans *Chant pour enfants morts*, par la présence de Fante qui est presque toujours avec Isidore, bien que, en fin de roman, le lecteur apprenne que Fante est décédé lorsque celui-ci et Isidore étaient enfants.

À travers cette étude de l'éthos de Montréal, nous avons aussi mis de l'avant qu'il s'agit du lieu où « [q]uelque chose reste caché, indévoilé³¹⁸ ». Montréal en littérature est davantage perçu comme un endroit où les personnages réalisent qu'ils sont perdus au lieu d'en être un où ils se retrouvent. Ainsi, dans les deux romans de notre étude, c'est là que les personnages y réalisent qu'ils sont hantés par un passé irrésolu. Toutefois, autant dans *La danse juive* que dans *Chant pour enfants morts*, la métropole n'apporte pas de réponse à la quête de sens des protagonistes.

L'objectif de notre deuxième chapitre est d'étudier la nostalgie du lieu d'origine chez nos deux personnages principaux. Pour y arriver, nous avons posé une définition de la nostalgie qui lie l'espace-temps et l'espace géographique en faisant dialoguer les travaux d'André Bolzinger³¹⁹, de Fernand Cambon³²⁰ et d'Irène Chassaing³²¹. Nous avons alors étudié la nostalgie en tant que retour de souffrance, associée à un vide dans le présent. Pour le sujet, il faut alors tenter de combler ce vide par l'image d'un passé idéalisé. Cette conception oppose deux volets, soit celui de la hantise (les éléments du passé qui hante l'individu) et celui du grandissement nostalgique (l'importance donnée à certains éléments du passé quitte à les idéaliser ou à les surinterpréter). Pour ce qui est de la hantise nostalgique, nous avons

³¹⁷ Pierre Nepveu, *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2004., p. 51.

³¹⁸ Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 27.

³¹⁹ André Bolzinger, « Le *Unheimlich* du *Heimweh* », *Sigila*, 2011, n° 27, p. 55-67

³²⁰ Fernand Cambon, « Nostalgie, *Sehnsucht* », *Sigila*, 2011, n° 27, p. 31-41.

³²¹ Irène Chassaing, « Nostalgie et utopie dans l'œuvre de Lise Tremblay : De *La pêche blanche* à *La héronnière* », *Voix et Images*, 2015, vol. 40, no 2, p. 107-120.

montré qu'elle fonctionne selon des principes similaires à ceux de l'hantologie de Jacques Derrida³²² ; des figures du passé apparaissent ainsi à la manière d'un spectre pour hanter les protagonistes. Dans le cas de *La danse juive*, c'est la figure oppressante du père qui, malgré son absence, hante la protagoniste. Au cours de notre analyse, nous avons observé que les apparitions de ce spectre dans les pensées de l'héroïne se produisent dans des non-lieux ; qu'elles sont provoquées par la perception sensorielle qu'a la protagoniste de son environnement et qu'elles s'inscrivent dans un réseau isotopique du lieu d'origine qui lie l'image du père, sa généalogie, l'obésité et la nordicité.

Dans cette démonstration, nous avons constaté que la hantise sous-tend aussi un principe de conjuration au sens d'acte performatif. Ainsi, dans le cas de *La danse juive*, le personnage du père a une fonction performative puisque, d'une part, il est celui qui a coupé les ponts avec la famille élargie et, d'autre part, c'est lui qui a interdit à ses enfants de la revoir. C'est celui qui a « quitté sa région pour réussir » (*LDJ*, p. 44) et qui « construit depuis des années une frontière étanche entre son ancien monde et la vie publique qu'il mène » (*LDJ*, p. 104). Il a rompu le lien intergénérationnel au lieu d'en assurer la transmission. Dans *Chant pour enfants morts*, nous avons abordé ces deux aspects de la nostalgie à travers deux personnages différents, soit ceux de Jane et de Fante. Nous avons alors démontré que Jane, la jumelle d'Isidore, représente aussi le lien avec la mère en tant que premier espace intime de l'être. À l'opposé du roman *La danse juive* dans lequel les apparitions du père se produisent dans des non-lieux, les apparitions de Jane dans *Chant pour enfants morts* se produisent toujours dans un endroit intime pour Isidore, que ce soit son appartement à Montréal ou sa chambre à Redfield Park. Quant à l'aspect performatif du spectre, il est dans ce cas lié à Patricia (la mère d'Isidore), puisque celle-ci se croit victime d'une malédiction suite au suicide de sa sœur Mary. La première fonction performative accolée à Jane a lieu lorsque Patricia tombe enceinte et que cette dernière se met à croire que la naissance de Jane va rompre la malédiction de Mary. La mort à la naissance de Jane réitère alors sa performativité en tant que nouveau symbole de cette malédiction pour sa mère. Ainsi, cela empêche Patricia de s'investir adéquatement dans son rôle de mère : Isidore aura donc l'impression que sa mère

³²² Jacques Derrida, *Spectres de Marx : L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993, 280 p.

ne l'aime pas. L'apparition de Jane à Montréal symbolise donc ce passé qui hante le personnage d'Isidore, ainsi que la mort dans les relations affectives.

Pour ce qui est du grandissement nostalgique, nous avons démontré que, dans *La danse juive*, il se produit à travers le flou de descriptions de la petite ville du Nord, ce qui engendre une impression mythique du lieu. Ainsi, l'héroïne se met à croire que c'est en cet endroit qu'elle pourrait arriver à résoudre sa quête de sens et à trouver le chaînon manquant. C'est cet espoir qui la pousse à y retourner par elle-même à la fin de roman. Dans *Chant pour enfants morts*, le grandissement nostalgique se traduit par la présence de Fante aux côtés d'Isidore, bien qu'il soit mort alors qu'ils étaient enfants. Sa présence permet donc à Isidore de conserver un certain cadre d'existence et, ainsi, de maintenir en place sa perception de la réalité.

L'objectif de notre troisième chapitre est d'étudier le retour au lieu d'origine. Nous avons alors démontré que, dans les deux romans que nous analysons, ce retour conduit à une « dérencontre » au lieu de conduire à une réconciliation avec les origines. Dans *Chant pour enfants morts*, cette dérencontre se produit d'abord par les changements qui ont eu lieu dans le paysage de Redfield Park. Nous avons ainsi démontré que ce passage rejoint la notion d'émotion du proche³²³ de Pierre Nepveu par la précarité du lieu et la disparition de l'image qu'Isidore en avait dans ses souvenirs. De surcroît, la dérencontre est aussi amplifiée par le fait qu'Isidore tente de retrouver des signes de son histoire personnelle dans le quartier, bien que sa démarche soit vaine. Dans *La danse juive*, cette dérencontre se produit d'abord par l'esthétique du paysage liée à sa nordicité (lumière, neige, forêt). Toutefois, il s'agit d'un paysage que l'héroïne associe d'abord aux téléseries tournées par son père. Il ne s'agit donc pas d'un Nord qu'elle reconnaît par ses souvenirs; cela engendre une certaine altérité. Comme dans *Chant pour enfants morts*, la dérencontre liée au paysage est par la suite amplifiée par un autre facteur; toutefois, dans *La danse juive*, l'accentuation de la dérencontre est plutôt due à une non-maitrise des codes sociaux, notamment ceux liés au silence. Dans les deux romans de notre corpus, la dérencontre est suivie d'une remise en question quant aux raisons qui ont poussé les personnages principaux à effectuer leur tentative de retour au lieu

³²³ Pierre Nepveu, *op. cit.*

d'origine. Puis, cela est suivi d'un léger apaisement, que ce soit par un court tête-à-tête avec la grand-mère dans *La danse juive* ou par le passage à l'univers imaginaire dans *Chant pour enfants morts*.

Dans son article « Jacques Derrida : spectres de Marx, spectres de Freud », Elisabeth Roudinesco commente les travaux de Derrida en liant les spectres de Marx et ceux de Freud. Elle écrit :

Ce sont les deux noms propres d'un héritage qui apparaît sous forme de spectre : un héritage dont il faut conjurer la puissance et les dangers [...] parce qu'ils sont incorporés à une histoire dont on ne peut se débarrasser qu'en les déclarant morts. Mais à force d'évoquer leur puissance d'intrusion, ne serait-ce que pour vouloir s'en débarrasser, ils réapparaissent comme des spectres, comme une menace à venir dont on croit qu'elle est passée mais dont il faut conjurer le retour. La question du spectre est liée chez Derrida à celle de l'héritage, à l'idée du choix de l'héritage³²⁴.

Ainsi, la notion de spectre serait liée à un héritage (notamment celui du marxisme et du freudisme) qui serait déclaré « mort » dans le but de nier l'histoire qui y est attachée. La notion d'héritage est aussi présente en filigrane dans notre étude, toutefois, celle-ci y est liée à l'histoire personnelle et familiale des personnages. Ces spectres sont, dans la circonstance, associés à des éléments d'un passé dont les narrateurs tentent de se défaire. Dans *La danse juive*, l'héroïne assassine son père, ce que nous avons choisi de traiter sur le plan symbolique. Ainsi, ce geste violent représente une volonté d'anéantir la source de son mal de vivre, un désir de détruire ce qui a brisé la transmission intergénérationnelle et engendré le chaînon manquant. Dans *Chant pour enfants morts*, la mort de Fante est dévoilée au lecteur en fin de roman, juste avant qu'il ne disparaisse dans le présent du Isidore adulte. Sa disparition est ce qui pousse Isidore à retourner à Redfield Park et ainsi à affronter les lieux de son passé.

³²⁴ Elisabeth Roudinesco, « Jacques Derrida : spectres de Marx, spectres de Freud », dans Valerio Adami et al., *Un jour Derrida*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2006, en ligne, <<http://books.openedition.org/bibpompidou/1376>>, consulté le 20 juin 2020.

Dans notre mémoire, nous avons tenté d'étudier les liens entre la quête de sens et les lieux habités et, par le fait même, contribuer au discours sur l'étude des lieux, l'immigration de province et la littérature québécoise contemporaine. Ainsi, nous avons analysé un Montréal de *déplacés* où les individus se perdent davantage qu'ils ne se trouvent ; nous avons vu que le rapport au lieu d'origine passe généralement par la nostalgie, que ce soit par le retour d'images douloureuses du passé ou par l'idéalisation d'autres éléments liés à ce lieu ; et que le retour au lieu d'origine ne parvient pas à apporter de réponse à la quête de sens. Toutefois, bien que nous nous revendiquions de l'étude des lieux, ce mémoire pourrait être considéré, à certains égards, comme relevant de l'étude de personnage. Cela montre en filigrane l'importance de la cohabitation dans la *chôra* et dans l'intimité du lieu. En effet, le lien qu'a un individu avec un lieu ne s'inscrit pas seulement dans un rapport individuel, mais découle, en grande partie, du lien avec les autres gens qui sont associés audit lieu. Tous lieux habités participent à modeler l'identité de l'individu et les gens qui y cohabitent contribuent à y insuffler un sens positif ou négatif.

ANNEXE A

C'est à mon père que je pense maintenant avec une compassion soudaine, insoupçonnée, une compassion dont je ne me serais jamais crue capable. Mon père est en exil, lui aussi, mais un exil de pacotille, un exil de nouveau riche, un exil de condo avec vue sur la montagne, de maison de campagne dans les Laurentides. Un exil acheté, au prix de son travail et de ses efforts, un exil sans départ, un exil le ramenant sans cesse à ceux de la petite maison blanche. Il leur paraît à travers leur téléviseur maintenant. Depuis la nuit dans la chambre du sous-sol de ma mère, la nuit du chaînon manquant, je sais que l'histoire de ma graisse a commencé là, comme l'histoire de l'angoisse de mon père. Tout me ramène là, et je n'ai que des souvenirs d'odeurs et des images de femmes débordant de graisse et de maisons blanches pareilles plantées les unes à côtés des autres dans lesquelles vivent les frères et la sœur de mon père. Mon père avait dû partir très tôt. Derrière le prétexte officiel des études, je sais maintenant qu'il y avait autre chose. Ma graisse porte autre chose. Les scénarios de mon père parlent tout le temps de fils triomphant de difficultés insurmontables et de pères durs par amour : des histoires qui finissent toujours par des larmes de repentir sur un lit d'hôpital. Des récits mielleux, qui me donne envie de vomir. Mon père attend la réconciliation comme Alice attend la récompense. Il attend la réconciliation dans sa grosse voiture noire, le téléphone cellulaire sur son cœur. Toutes ses apparitions publiques n'ont qu'un seul but, toutes les qualités de cœur qu'il exhibe, sa simplicité, sa bonté de gars de la campagne, son franc-parler, tout cet étalage de bons sentiments cache sa quête, son besoin d'amour. Rien d'autre ne peut exister. La voix inquiète de mon père après la télédiffusion de ses histoires, ses appels répétés à ceux de la petite ville du Nord, ses entrevues radiophoniques, à l'aube, dans les stations locales, ses professions de foi envers la famille, les liens du sang, sa séparation *clean* d'avec ma mère, l'argent, tout sert à cette quête. Mon père s'est perdu dans cette quête. Il est épuisé de perfection comme Alice le deviendra sans doute. Je dis souvent à Paul que j'attends le faux pas, la fêlure, le désordre. Je dévore les magazines où est question de lui pour essayer de voir venir la faille qui le propulsera dans l'opprobre, dans l'échec, dans les mauvais

sentiments, dans ce qui lui fermera la porte des magazines officiels et le reléguera aux journaux jaunes de vedettes dont l'encre salit les mains et qui se nourrissent de descentes en enfers. Je me lève, ne prends pas le temps de manger. Je remplis un plein seau d'eau chaude, y verse de l'eau de javel, ouvre les fenêtres malgré le froid. Je ne verrai plus Mel. (*LDJ*, p. 116 à 118)

ANNEXE B

Chapitre 5 / JANE MALENFANT

Isidore est un homme mort, mais il ne le sait pas encore. Il a passé un autre après-midi au Salon du livre à attendre qu'on vienne lui demander une dédicace pour son dernier roman. Personne n'est venu. Il est resté assis sous les néons qui grésillent, dans le vacarme des enfants qui collectionnent des signets en courant et des gens qui dépensent une fortune en livres de cuisine et en best-sellers.

Il fait nuit et il rentre. Il monte les escaliers jusqu'à son appartement, ramasse les publicités — aucun courrier —, lance son manteau sur le divan du salon — aucun message sur le répondeur —, ouvre la porte donnant sur la ruelle, appelle son chat. Sur le plancher de la cuisine, près de la poubelle, le bol de croquettes est inentamé sous une fine couche de poussière. Il ignore depuis combien de temps son chat est disparu. Quatre jours, deux semaines, un mois. Qui sait.

Elle l'attend assise à la table de la cuisine, les mains croisées devant elle à côté des restes du déjeuner. Isidore attrape le litre de lait, approche son nez de l'ouverture, renifle, le repose sur la table en soupirant. Il s'assoit en face d'elle et sort ses cigarettes et son briquet. Elle ramène ses mains sur le rebord de la table, comme si elle allait se lever. Il n'arrive pas à voir ses yeux et pourtant son regard est rivé sur le sien. Il prend une bouffée, l'expire dans la pièce déjà enfumée. Le téléphone sonne. Il se lève lourdement et saisit le combiné sans quitter sa sœur des yeux.

- Isidore? Tu es chez toi?
- Oui, je crois bien. C'est qui?
C'est Marylin.
- Je reviens demain, dit-elle. (*CPEM*, p. 28-29)

ANNEXE C

Chapitre 15 / SŒUR DE SANG

Patricia perd ses eaux dans la cuisine alors qu'elle préparait comme tous les matins le déjeuner. Elle sourit à Théodore, les pieds mouillés sous son peignoir.

– Je crois que..., dit-elle, confuse, sans terminer sa phrase.

Théodore s'étouffe dans sa tasse de café, sa lève d'un bond, court à la salle de bains et en ressort avec une serviette entre les mains. Une serviette épaisse et blanche. Il s'agenouille, essuie les pieds de Patricia, ses mollets ses cuisses. Elle rit.

– Tu me chatouilles !

Ils s'habillent en vitesse et se rendent à l'hôpital. Patricia a des contractions et tout se passe vite, en moins de trois heures. Je commence à sortir. Mon père voit ma tête noire apparaître, le sang coule, puis il tourne de l'œil, s'évanouit, s'écroule contre le mur en entraînant dans sa chute une bonbonne d'oxygène. Le vacarme attire l'attention des infirmières, du médecin, et ils se précipitent tous pour l'aider pendant que ma mère accouche seule dans le lit couvert de sang. Je pousse mon premier cri. Les infirmières et le médecin reviennent à Patricia qui n'aura eu besoin de personne finalement pour me mettre au monde.

Jane ne me suit pas, ne sortira pas. Je devrai attendre des années avant de la voir.
(*CPEM*, p. 62-63)

ANNEXE D

Chapitre 10 / MARY ROSE

Quelques mois avant le départ de mes parents pour le Canada et leur mariage dans une petite église de Montréal, mon père retrouve Mary recouverte d'algues sur la plage.

Patricia l'avait accompagné, ils étaient partis avec la Volks à la recherche de sa sœur. La matinée était bleue d'un bord à l'autre du ciel. Marie avait disparue pendant la nuit et [que son] père avait fait un mauvais rêve. Il a laissé la voiture à Patricia pour qu'elle puisse continuer à chercher dans les rues de Key West. De son côté, il a décidé de marcher sur la plage, suivant son instinct.

Il découvre les restes d'un feu de camp encore fumant, s'assoit tout près, trouve une canette de bière encore fraîche qui n'a pas été ouverte. Probablement d'autres jeunes qui ont dû fêter sur la plage. Il entend encore de la musique, au loin. Il se sent confus et lourd. Les choses se passent exactement comme dans le rêve. Il boit la bière puis s'éloigne du feu de camp, continue à longer la plage.

Et puis Mary est là, debout, l'attendant. Elle a la peau verte, des pieds jusqu'à la tête, et les yeux révulsés. Elle lui prend la main et le conduit ainsi au feu. Elle est en train d'y faire cuire en brochette des fœtus humains qu'elle gardait dans un sac à main en cuir brun.

- Mange-les, lui dit-elle, d'une voix croassante. Je suis amoureuse de toi, Théodore. Mon corps ne vit plus. Mon corps est une passoire d'où tout coule et pisse. Je vous suivrai partout où vous irez, ma sœur et toi. N'oublie jamais cela. Je serai toujours auprès de vous.

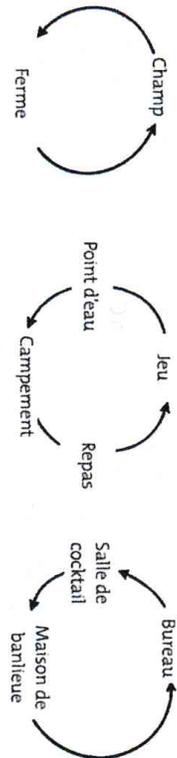
Théodore ne peut détacher son regard du visage vert de Mary. Il va pour parler, mais il en est incapable. Il a la bouche pleine.

(*CPEM*, p. 45-46)

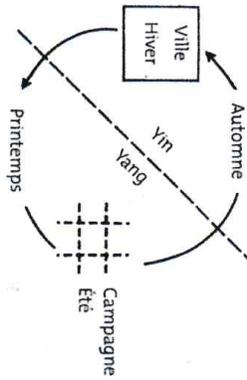
ANNEXE E

B : Chemins cycliques/ pendulaires et lieux.

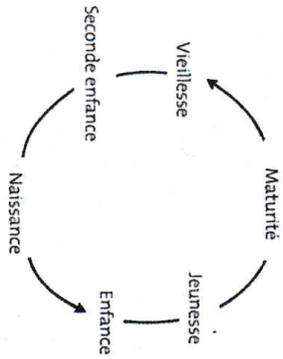
B : Quotidiens



ii. Saisonniers (les deux pôles – lieux – de la Chine antique)



iii. Etapes (lieux) de la vie : modèle cyclique



Yi-Fu Tuan, *Espace et lieu : la perspective de l'expérience*, Gollion, Infolio, coll. « Archigraphy Paysage », 2006, p. 182.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Brisebois, Patrick, *Chant pour enfants morts*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2011 [2003], 184 p.

Tremblay, Lise, *La danse juive*, Montréal, Leméac, 1999, 143 p.

Études sur le corpus

Arsenault, Mathieu, « Patrick Brisebois, Chant pour enfants morts, la réédition », *Doctorak, Go !*, en ligne, <<http://doctorak-go.blogspot.ca/2012/02/patrick-brisebois-chant-pour-enfants.html>>, consulté le 19 avril 2018.

Boivin, Aurélien et Cécile Dubé, « Les romanciers de la désespérance », *Québec français*, n° 89, 1993, p. 97-99.

Chartier, Daniel, « *La danse juive* de Lise Tremblay », dans Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler (dir.), *À la carte : le roman québécois (2000-2005)*, Francfort, Peter Lang, 2007, p. 405-425.

Chassaing, Irène, « Nostalgie et utopie dans l'œuvre de Lise Tremblay : De *La pêche blanche* à *La héronnière* », *Voix et Images*, 2015, vol. 40, no 2, p. 107-120.

La Haye, Marie Anne, « Les lieux de l'hivernité et leur relation à la nostalgie dans quatre romans québécois publiés de 1983 à 2014 », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2018, 96 f.

Lindberg, Svante, « *La pêche blanche* de Lise Tremblay et *Lumière de neige* de Lars Anderson. Retours vers le nord et discordance énonciative, intertextuelle et politique », dans Daniel Chartier (dir.), *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Montréal, Imaginaire | Nord, coll. « Droit au pôle », 2008, p. 296-309.

Paré, Yvon, « Les mots peuvent-ils empêcher la dérive ? », *Lettres québécoises*, n° 117, printemps 2005, p. 27-28.

Postras, Marie Hélène, « Patrick Brisebois : le roman exhumé », *Voir*, 26 mai 2011, <<https://voir.ca/livres/2011/05/26/patrick-brisebois-le-roman-exhume/>>, consulté le 6 février 2018.

Tremblay, Lise, « Le Nord comme état de conscience », dans Daniel Chartier et Maria Walecka-Garbalinska, (dir.), *Couleurs et lumières du Nord. Actes du colloque international en littérature, cinéma, arts plastiques et visuels. Stockholm 20-23 avril 2006*, Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis, 2008, p. 270-274.

Textes sur le contexte littéraire

Archibald, Samuel, « Le néoterroir et moi. », *Liberté*, vol. 53, n° 3, 2012, p. 16-26.

Casgrain, abbé Henri-Raymond, « Le mouvement littéraire au Canada », *Œuvres complètes. Tome premier : Légendes canadiennes et variétés*, Montréal, Beauchemin & Valois, 1884 [1866], p. 353-375.

Melançon, Benoît, « Histoire de la littérature québécoise contemporaine 101 », *L'oreille tendue*, 2012, en ligne, <<http://oreilletendue.com/2012/05/19/histoire-de-la-litterature-quebecoise-contemporaine-101/>>, page consultée le 8 septembre 2017.

Melançon, Benoît, « J'ai créé un monstre », *Spirale*, n° 250, automne 2014, p. 33-34.

Mignault, Alexandra, Dominique Lemieux, et Josée-Anne Paradis, « 10 constats sur la littérature québécoise en 2016 », *Les libraires*, n° 97, 24 octobre 2016.

Tanguay, Antoine, « François Couture : la fin de l'Effet pourpre », *Les libraires*, 05 septembre 2005, en ligne, <<https://revue.leslibraires.ca/entrevues/essai-etranger/francois-couture-la-fin-de-l-effet-pourpre>>, consulté le 10 décembre 2018.

Études sur le lieu et l'espace

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1992 [1957], 215 p.

Baron, Christine, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », *Fabula-LhT*, n° 8, mai 2011, en ligne, <<http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>>, page consultée le 4 octobre 2017.

Bédard, Mario, « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, 2002, vol. 46, no 127.

Bédard, Mario et Christiane Lahaie, « Géographie et littérature : entre le topos et la chôra », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, no 147, décembre 2008, p. 391 à 397.

Berque, Augustin, « 'Lieu' 1. », *Espaces Temps*, 2003, en ligne, <<https://www.espacestemp.net/articles/lieu-def1/>>, consulté le 10 décembre 2017.

- Besse, Jean-Marc, « Approches spatiales dans l'histoire des sciences et des arts », *L'Espace géographique*, 2010, vol. 39, n° 3, p. 211-224.
- Bouvet, Rachel, *Littérature et géographie*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2018, 257 p.
- Chartier, Daniel, « Introduction. Penser le lieu comme discours », dans Daniel Chartier, Marie Parent et Stéphanie Vallières (dir.), *L'idée du lieu*, Montréal, Figura, coll. « Figura », 2013, p. 15-25.
- Collot, Michel, « Le tournant spatial » dans Rachel Bouvet (dir.), *Littérature et géographie*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2018, p. 29-44.
- Collot, Michel, « Pour une géographie littéraire », *Fabula-LhT*, mai 2011, n° 8, en ligne, <<http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>>, page consultée le 5 octobre 2017.
- Ducharme, Nathalie, « Espaces, personnages et société dans le roman d'aventures québécois au XIXe siècle », thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2007, 408 f.
- Greimas, A. J., « Pour une sémiotique topologique », *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, p. 129-157.
- Guillaumot, Thomas, « Le spectateur comme objet », dans Éliane Chiron et Claire Azéna (dir.), *L'objet et son lieu*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Arts plastiques », 2004, p. 77-103.
- Heidegger, Martin, « Batir habiter penser », dans *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980 [1958], p. 170-193.
- Lahaie, Christiane, *Ces mondes brefs : pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'Instant même, 2009, 456 p.
- Lazarrotti, Olivier, « Habiter, aperçus d'une science géographique », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 50, n° 139, avril 2006, p. 85-102.
- Lazarrotti, Olivier, *Habiter : la condition géographique*, Paris, Belin, coll. « Mappemonde », 2006, 288 p.
- Le Bel, Pierre-Mathieu, « Montréal et la métropolisation : une géographie romanesque », thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 2009, 294 f.
- Lepage, Élise, « Géographie des confins espace et littérature chez Pierre Morency, Pierre Nepveu et Louis Hamelin », thèse de doctorat, The faculty of graduate studies, University of British Columbia, 2010, 374 f.

- Maffesoli, Michel, « L'Espace de la socialité », *Espaces et Imaginaire*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Bibliothèque de l'imaginaire », 1979, p. 15-28.
- Nardout-Lafarge, Élisabeth, « Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine. Avant-propos et notes pour un état présent », *Temps zéro*, Québec, no 6, 2013, en ligne, <<http://tempszero.contemporain.info/document974>>, page consultée le 1^{er} octobre 2017.
- Nareau, Michel, « Le Nord indéterminé et intertextuel dans les œuvres de Lise Tremblay, Élise Turcotte et Pierre Gobeil », dans Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau (dir.), *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Figura, coll. « Figura », 2004, n° 9, p. 41-57.
- Nepveu, Pierre, *Lectures des lieux*, Montréal, Québec, Boréal, coll. « Papiers collés », 2004, 270 p.
- Ouellet, Pierre, « Ethos urbain. La pente, l'enclave et autres lieux de perte », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 5, n° 1, « Le dit et le non-dit de Montréal », 2002, p. 17-33.
- Tuan, Yi-Fu, *Espace et lieu : la perspective de l'expérience*, Gollion, Infolio, coll. « Archigraphy Paysage », 2006, 240 p.
- Veivo, Harri, « Lieux, rencontres, littérature : espace et identité dans *Journal du dehors* et *La vie extérieure d'Annie Ernaux* », dans *Littérature et espaces*, Limoges, Presses de l'Université de Limoges, coll. « Espaces humains », 2003, p. 223-231.
- Vion-Dury, Juliette, « L'espace dans lequel l'on devient humain » dans *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM, 2000, p. 93-114.
- Weisgerber, Jean, « L'espace romanesque : essai de définition », *L'espace romanesque*, Lausanne, L'Age d'homme, coll. « Bibliothèque de littérature comparée », 1978, p. 9-22.
- Westphal, Bertrand, *La géocritique: réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, 278 p.
- Westphal, Bertrand (dir.), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses de l'Université de Limoges, 2000, 311 p.
- White, Kenneth, *Le Plateau de l'Albatros*, Introduction à la géopoétique, Grasset, 1994, 362 p.
- White, Kenneth, « La géopoétique », Kenneth White, en ligne, <<http://www.kennethwhite.org/geopoetique/>>, page consultée le 13 octobre 2020.

Wunenburger, Jean-Jacques, « Surface et profondeur du paysage. L'imagination géopoïétique », dans Rachel Bouvet (dir.), *Littérature et géographie*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2018, p. 65- 85.

Ziethen, Antje, « Le littéraire de l'espace », *Arborescence*, n° 3, juillet 2013, p. 3-29.

Études sur la nostalgie

Bolzinger, André, « Le *Unheimlich* du *Heimweh* », *Sigila*, 2011, n° 27, p. 55-67.

Cambon, Fernand, « Nostalgie, *Sehnsucht* », *Sigila*, 2011, n° 27, p. 31-41.

Rauchs, Paul, *De bon usage de la nostalgie*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 240.

Starobinski, Jean, « The Idea of Nostalgia », *Diogènes*, no 16, été 1996, p. 81-103.

Théorie littéraire générale et études culturelles

Boyer, Alain-Michel, *Les paralittératures*, Paris, Armand Colin, coll. « Universitaire de poche », 2008, 124 p.

Eco, Umberto, *Lector in fabula : Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 2015 [1985], 320 p.

Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Points, coll. « Essais », 2015 [1962], 322 p.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, 286 p.

Hamon, Philippe, « Narrativité et lisibilité », *Poétique*, 40, novembre 1979, p. 453-464.

Iser, Wolfgang, *L'appel du texte : L'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, Paris, Allia, 2012 [1970], 63 p.

Mattelart, Armand et Érik Neveu, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2010, 121 p.

Ouvrages de Sociologie, philosophie et psychologie

Ansermet, François, « Sortir du traumatisme », *Revue de la cause freudienne*, n° 58, octobre 2004, p. 22-27.

- Austin, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970 [1962], 183 p.
- Boisvert, Yves, « Sortir du nihilisme. Quand la dictature du moi devient une bouée », dans Yves Boisvert et Lawrence Olivier (dir.), *À chacun sa quête*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2000, p. 1-10.
- Bourdieu, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève, Droz, 1972, 272 p.
- Bourdieu, Pierre, *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1979, 670 p.
- Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien. Tome I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 2010 [1990], 350 p.
- Derrida, Jacques, *Spectres de Marx : L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993, 280 p.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2004 [1945], 472 p.
- Reboul, Olivier, *Introduction à la rhétorique : théorie et pratique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige manuels », 2013 [1991], 242 p.
- Roudinesco, Elisabeth, « Jacques Derrida : spectres de Marx, spectres de Freud », dans Valerio Adami et al., *Un jour Derrida*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2006, en ligne, <<http://books.openedition.org/bibpompidou/1376>>, consulté le 20 juin 2020.
- Schütz, Alfred, *L'étranger*, Paris, Allia, 2003 [2017], 80 p.

Dictionnaire, lexique et ouvrages de références

- Bacry, Patrick, *Les figures de style: et autres procédés stylistiques*, Paris, Belin, 2010, 480 p.
- Brunet, Roger, Robert Ferras et Hervé Théry (dir.), *Les mots de la géographie. Dictionnaire critique*, Reclus - La documentation française, 1992, 470 pp.
- Coavoux, Samuel, « Habitus », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, en ligne, < <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/201-stereotype>>, consulté le 29 avril 2020.
- Goin, Émilie, « Stéréotype », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, en ligne, < <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/201-stereotype>>, consulté le 16 février 2020.

Larousse, « nostalgie », In *Dictionnaire de français Larousse*. en ligne, Paris, Larousse, <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/nostalgie/55033?q=nostalgie#54653>>, consulté le 26 août 2020.

Littré, Emile, « nostalgie », in *Dictionnaire de la langue française*, en ligne, Paris, Hachette, [1873-1874, 1878], <<https://www.littre.org/definition/nostalgie>>, consulté le 26 août 2020.

Saint-Amand, Denis, « Distinction », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, en ligne, <<http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/62-distinction>>, page consultée le 5 décembre 2016.

Autres

Aznavour, Charles, « Je ne peux pas rentrer chez moi », dans *L'album de sa vie*, [enregistrement sonore], Paris, Disques Barclay, 2019 [1968], 2 min 35 s.

Coelho, Paulo, *Maktub*, Paris, France loisirs, 2004 [1994], 197 p.

Daniels, Greg (aut.) et Ken Kwapis (réalis.), « Finale », dans Greg Daniels (prod.), *The Office*, [vidéo], New York, NBC Universal Television et Deedle-Dee Production, 2013, saison 9, épisode 23, 50 min 48 s.

Pauzé, Jean-François, « L'Amérique pleure », dans Les Cowboys Fringants, *Les antipodes*, [enregistrement sonore], Montréal, La Tribu, 2019, 4 min 43 s.

Sondheim, Stephen, « Final scene », dans *Sweeney Todd, The demon barber of Fleet Street*, [enregistrement sonore], Londres, Nonesuch Records, 2007 [1979], 10 min 21 s.