

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA CANICULE DES PAUVRES DE JEAN-SIMON DESROCHERS :
UN MODÈLE DE ROMAN CHORAL

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ANDRÉANNE PERRON

MAI 2023

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

Sometimes you can't make it on your own

– U2

Ce mémoire n'aurait pu voir le jour sans l'immense appui de mes parents. Merci d'avoir aussi bien pris soin de moi durant mes études universitaires, lesquelles n'aurais-je jamais entreprises sans vous savoir derrière moi, même si ça voulait dire d'être loin de vous. Merci de m'avoir entourée de livres d'aussi loin que je me souviens. Je vous dois tout.

À Jean-François Chassay, formidable directeur dont le soutien n'a jamais été amoindri bien que contraint par le virtuel. Merci pour ta rigueur intellectuelle, ton dévouement, et surtout, d'avoir cru en ce projet dès ses premières bribes.

À Mamie et Papi. Merci d'avoir toujours les bons mots pour me permettre de continuer lorsque je suis à bout de souffle. À Sylvain, Linda et Annie-Kim, qui croient en moi depuis toujours.

À mes petits Gagnon – à commencer par Alexanne qui, sans trop le savoir, a su me transmettre la volonté nécessaire à entreprendre ces études supérieures. Merci de m'avoir guidée vers le bon chemin, au bon moment. À Caro et Jeannot, pour le cocon. À ma Sarah-Kim, ma très chère alliée. Tes encouragements m'ont été essentiels, tant au bac qu'à la maîtrise, à Montréal qu'au Saguenay, à toute heure du jour ou de la nuit. Tu es précieuse.

À mon polysquad et à Pam, coûte que coûte depuis plus de dix ans. Mille mercis, mes amies.

À Steph, ma coloc pour toujours. Pour avoir placé ce fameux livre entre mes mains, sans te douter qu'il aurait un tel impact sur mon parcours de lectrice et d'étudiante. Pour avoir pris soin de me garder saine d'esprit en toutes circonstances. Merci pour les folies et le réconfort.

Et bien sûr, à Vincent, ma plus belle surprise, arrivé à mi-parcours de cette aventure. Il y aurait tant à dire. Tu es mon pilier, mon *safe space* ultime. Merci d'avoir pris ma main et de ne l'avoir jamais lâchée. C'est un privilège d'avancer à tes côtés.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I DIALOGISME ET POLYPHONIE : DE LA THÉORIE BAKHTINIENNE À <i>LA CANICULE DES PAUVRES</i>	8
1.1. L'apport de Bakhtine.....	8
1.1.1. Le discours du roman.....	11
1.2. Le roman choral	16
1.3. L'œuvre de Jean-Simon DesRochers	20
1.3.1. Le roman choral : une forme récurrente	20
1.3.2. La polyphonie dans <i>La canicule des pauvres</i>	25
1.3.3. Le Galant et la canicule : cadres existentiels, cadres narratifs.....	33
1.4. Conclusion.....	37
CHAPITRE II LA FIGURE DE LA CONSCIENCE MALHEUREUSE : LE DISCOURS SOCIAL DE <i>LA CANICULE DES PAUVRES</i>	39
2.1. Repères sociocritiques.....	39
2.1.1. L'École de Montréal	42
2.1.2. Le discours social.....	43
2.2. Le discours social de <i>La canicule des pauvres</i>	46
2.3. Personnages clés.....	52
2.3.1. Monique.....	53
2.3.2. Takao	57
2.4. Conclusion.....	63

CHAPITRE III POÉTIQUE DE LA POLYPHONIE URBAINE : MONTRÉAL DANS <i>LA CANICULE DES PAUVRES</i>	65
3.1. L'espace romanesque	65
3.2. Le chronotope.....	66
3.2.1. Le Galant comme chronotope.....	68
3.3. Écrire la ville	74
3.3.1. Le roman urbain.....	77
3.4. Montréal dans <i>La canicule des pauvres</i>	79
3.4.1. Le rapport à la ville.....	80
3.4.2. Au cœur d'un brouillard caniculaire.....	81
3.4.3. Solitudes métropolitaines.....	84
3.4.4. Métropole sensorielle.....	88
3.4.5. La ville polyphonique	89
3.5. Conclusion.....	92
CONCLUSION	94
BIBLIOGRAPHIE	98

RÉSUMÉ

Le présent mémoire propose une analyse de *La canicule des pauvres*, premier roman de l'auteur québécois Jean-Simon DesRochers. Ce texte, paru en 2009, se développe autour de vingt-six personnages, tous locataires d'un même immeuble au cœur du Quartier Latin. Nous y suivons, pendant dix jours où une chaleur extrême s'abat sur Montréal, leurs vies quotidiennes. Le microcosme qu'ils forment rend compte de la réalité délicate d'une population démunie ayant élu domicile dans une métropole. S'ils incarnent un ensemble des plus hétérogène vu leurs origines culturelles très variées, ils demeurent néanmoins unis par la communauté marquée par les difficultés sociales qu'ils représentent. La diégèse se construit au moyen d'une forme chorale où chacune de leurs voix est mise en lumière à tour de rôle.

Prenant ancrage dans les travaux du théoricien russe Mikhaïl Bakhtine et de la sociocritique, nous observerons non seulement ce que cette forme chorale dégage comme réseaux de sens, mais aussi de quelles manières la société d'aujourd'hui y est dépeinte. Les questions qui nous habitent peuvent se décliner ainsi : comment représenter l'imaginaire montréalais aujourd'hui? Qu'est-ce que ce bassin pluriethnique de protagonistes, misérables à plus d'un titre, nous propose comme vision du monde? En quoi chacune de leur voix singulière importe-t-elle au récit, mais surtout, comment qualifier le discours qui s'énonce ici, une fois réunies? Pour tenter d'y répondre, notre étude comprend trois parties. Le premier chapitre, à la suite d'une réflexion générale quant aux théories bakhtiniennes, interrogera la polyphonie à titre de moteur narratif de *La canicule des pauvres*. Nous verrons comment Le Galant et la canicule déterminent les personnages, au même titre que la pauvreté. Le second chapitre, à l'aide de l'approche sociocritique des textes, montrera de quelles manières le discours social du début du XXI^e siècle prend forme à plusieurs niveaux au sein de la diégèse. Le troisième et dernier chapitre s'intéressera à l'espace urbain, considérant l'importance de la ville de Montréal dans le récit. Nous verrons dans quelles mesures le discours des personnages est motivé par l'espace qui les entoure, tant au niveau du microcosme qu'incarne Le Galant que de la métropole en soi. Que ce soit par rapport à la pauvreté des protagonistes, à l'univers à travers lequel ils évoluent et à la fragmentation du texte, l'analyse proposée cherchera à montrer en quoi *La canicule des pauvres* produit une sorte de métonymie de la société contemporaine grâce à ce microcosme social qui présente des individus en difficulté.

Mots clés : Jean-Simon DesRochers, Mikhaïl Bakhtine, polyphonie, sociocritique, roman choral, roman urbain, XXI^e siècle, littérature québécoise, Montréal.

INTRODUCTION

Dans un dossier de la revue *Sens Public* s'intéressant aux enjeux de notre époque, le philosophe Nicolas Grimaldi réfléchit à ce que veut dire être un individu, aujourd'hui, au cœur des changements entraînés par la mondialisation. Selon lui, aucun être humain ne peut échapper à l'influence du monde qui l'entoure : « Si diverses que puissent être les aptitudes par lesquelles tout individu se distingue d'un autre en naissant, son comportement est aussi déterminé par son milieu biologique qu'il est uniformisé par son milieu social¹. » Il va sans dire que nous sommes bel et bien façonnés, transformés par une multitude d'éléments externes qui auront une incidence quant à notre manière de concevoir la réalité au sein de laquelle nous vivons. Nous oublions néanmoins à quel point ces influences sont plurielles ; tant notre entourage immédiat, notre imaginaire que notre milieu physique peuvent en devenir une source. Par conséquent, il va de soi qu'une époque, au sens d'une période se distinguant par « un état de choses² » donné, exerce un impact sur les individus y évoluant.

Le portrait que l'on dresse du XXI^e siècle pourrait difficilement être plus sombre. Bon nombre de points de vue, savants ou non, sont teintés de scepticisme à l'égard de notre société, laquelle « serait individualiste, superficielle, consumériste, violente [et] postfactuelle³. » Les raisons qui expliquent cette position sont nombreuses. Paradoxalement, malgré des avancées technologiques variées qui rendent notre époque plus efficace que jamais, capable de grands accomplissements, elle se singularise par la crise climatique qui sévit, par une montée des inégalités ou, comme le soulève

¹ Nicolas Grimaldi, « L'individu au 21^e siècle », *Sens Public*, 2010, en ligne, doi <10.7202/1064006ar>, p. 2.

² « Époque », dans *leRobert, dico en ligne*, en ligne, <<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/epoque>>, consulté le 22 décembre 2022.

³ Thomas O. St-Pierre, *Miley Cyrus et les malheureux du siècle*, Montréal, Atelier 10, coll. « Documents », 2018, p. 13.

Véronique Grenier, par des individus dépassés par le train de vie effréné qu'impose notre société en quête constante de performance.

Nos vies sont pleines. Nos agendas et nos calendriers en témoignent ; on *tetris* les minutes pour venir à bout de nos objectifs, de nos tâches ; même les loisirs finissent par prendre la saveur d'un élément à biffer de la liste ou à coincer entre deux obligations. On est continuellement à la course, on saute d'un moment à l'autre, d'une activité à l'autre, en ayant l'impression que tout est condensé, que tout va trop vite [...] [Le temps] manque, constamment. Combien de fois ai-je rêvé de pouvoir "faire pause" sur l'existence, que tout se fige et s'arrête afin que je puisse me rendre au bas de ma *to-do list* et des projets, puis de revenir à la vie comme on reprend son souffle après avoir gardé sa tête trop longtemps sous l'eau? Mais au lieu de ralentir, je préfère fantasmer des univers dans lesquels les heures s'étirent, et assortir mon linge à mes souhaits⁴.

Dans un monde où tout va vite, où les citoyens s'évertuent par tous les moyens à joindre les deux bouts, on comprend que les experts peinent à en dresser un portrait optimiste. Nous pourrions presque le qualifier de dystopique tant il convoque l'urgence d'agir face au dépérissement de nos modes de vie actuels. Sans dire que le tableau ne mériterait pas d'être nuancé, il n'en demeure pas moins inquiétant pour les générations actuelles, mais surtout futures. « Comment nous préparer, nous et nos enfants, à ce monde de transformations inédites et d'incertitudes radicales⁵? » s'interroge l'historien Yuval Noah Harari. Question qui demeure sans réponse.

De la même façon que les milieux biologique et social ont de l'influence sur l'être humain, la littérature s'alimente du monde au sein duquel elle prend forme. Pierre Popovic l'explique ainsi : « Tout texte émerge dans une réalité déjà marquée, saturée, parasitée par des propos, des signes qui constituent sémiotiquement autant de représentations partielles et d'*indices* de la manière dont le monde, en tel moment et

⁴ Véronique Grenier, *À boutte : Une exploration de nos fatigues ordinaires*, Montréal, Atelier 10, coll. « Documents », 2022, p. 29. L'autrice souligne.

⁵ Yuval Noah Harari, *21 leçons pour le XXI^e siècle*, [format ePub] Paris, Albin Michel, 2018, p. 279.

dans telles circonstances, est connu⁶. »En s'appuyant sur ce postulat, on peut en conclure que la littérature contemporaine s'alimente de cette réalité aux allures quasi dystopiques de notre époque. Bien sûr, l'ensemble des textes de notre temps ne sont pas foncièrement négatifs et pessimistes. Tous ne traitent pas de tels enjeux non plus. Or, quels que soient les sujets qu'aborde le texte, l'effet des discours sociaux sur celui-ci est incontestable : l'œuvre prend forme au cœur d'un imaginaire social, d'une société qui, quant à elle, peut être saisie, éclairée par sa littérature. À bien considérer les choses, les textes ont le pouvoir de faire perdurer, d'entretenir les codes sociaux établis autant qu'en faire la critique pour mieux les remettre en question.

Si maints romans parviennent à témoigner de l'influence de la société sur les individus d'aujourd'hui, *La canicule des pauvres*⁷ de Jean-Simon DesRochers nous apparaît exemplaire en ce sens. Le microcosme déliquescents qu'il met en scène parvient non seulement à convoquer les marges d'une société urbaine, mais d'autant plus à brillamment entrelacer un ensemble de voix où chacune arrive à se singulariser.

La canicule des pauvres, paru en 2009 aux éditions des Herbes Rouges, relate la vie quotidienne de vingt-six personnages au cours de dix jours où une chaleur extrême s'abat sur Montréal. Tous partagent le même toit dans un bâtiment du Quartier Latin, Le Galant, ancienne maison de passe reconvertie en HLM. À commencer par le personnage de Monique, propriétaire de l'immeuble, obsédée par les chirurgies plastiques, l'édifice se dévoile au rythme des visages qui l'habitent : Zach, le vendeur de drogue, Edward, le concierge, Mike, Chloé, Bob, Mélina, Lulu et Luc, le groupe de musique punk séropositif – pour ne nommer que ceux-là. Bien qu'abritant une majorité de Québécois, Le Galant s'avère aussi le refuge d'expatriés d'un peu partout autour du globe, notamment de Takao, bédéiste japonais, ainsi que de Juanita et Miguel, couple

⁶ Pierre Popovic, « La sociocritique : présupposés, visées, cadre heuristique – L'École de Montréal », *Revue des sciences humaines*, n° 299, juillet-septembre 2010, p. 16. L'auteur souligne.

⁷ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2009, 680 p.

de Colombiens. Les différents locataires constituent à eux seuls un remarquable bassin linguistique, social et culturel entre les quatre murs de l'immeuble, au sein duquel aucun personnage n'est plus important qu'un autre. Au contraire, la diégèse se construit au moyen d'une forme chorale où chacune des vingt-six voix est mise en lumière à tour de rôle. Aussi hétéroclite soit-il, cet ensemble de personnages se compose d'êtres aux destins aussi damnés les uns que les autres.

À travers *La canicule des pauvres*, le présent mémoire se propose d'observer non seulement ce que le roman choral dégage comme réseaux de sens, mais aussi de quelles manières la société d'aujourd'hui y est représentée. Les idées du penseur russe Mikhaïl Bakhtine seront le fil conducteur de nos propositions. Les questions qui nous habitent peuvent se décliner ainsi : comment représenter l'imaginaire montréalais aujourd'hui? Qu'est-ce que ce bassin pluriethnique de protagonistes, misérables à plus d'un titre, nous propose comme vision du monde? En quoi chacune de leur voix singulière importe-t-elle au récit, mais surtout, comment qualifier le discours qui s'énonce ici, une fois réunies? Autrement dit, il s'agira de montrer de quelle manière la polyphonie joue un rôle primordial à titre de moteur narratif. Cette histoire ne peut avoir de sens qu'à travers elle. Nonobstant cette dimension qui s'avère être notre point d'ancrage, nous nous intéresserons aux cadres narratifs, tout aussi essentiels à la diégèse. Autant la polyphonie est déterminante pour l'organisation narrative, autant l'immeuble Le Galant, dans lequel se déroule l'essentiel du roman, et la chaleur extrême sont des représentations, des motifs centraux qui structurent le texte et placent les personnages dans le même cadre existentiel par lequel ils se trouvent sur un pied d'égalité. Le Galant, comme espace urbain, devient la source d'autres enjeux, au même titre que le climat lourd et poisseux se répercute sur les agissements des personnages. Cela dit, tant par rapport à la pauvreté des protagonistes, à l'univers à travers lequel ils évoluent et à la fragmentation du texte, l'analyse proposée cherchera à montrer en quoi *La canicule des pauvres* produit une sorte de métonymie de la société contemporaine

grâce à ce microcosme social qui présente des individus en difficulté. Pour se faire, nous l'analyserons au moyen de trois grands axes : la théorie bakhtinienne, la sociocritique ainsi que l'espace romanesque.

Nous proposerons d'abord une réflexion générale quant à la polyphonie et au dialogisme, considérant qu'ils sont le point de départ des idées développées dans le cadre de ce mémoire. À notre sens, les liens entre le roman de DesRochers et la pensée de Bakhtine peuvent difficilement être ignorés. Par sa structure alternant vingt-six points de vue équipollents et des personnages contraints d'évoluer au sein d'un même immeuble, *La canicule des pauvres* correspond à la forme du texte polyphonique théorisé par le penseur russe : « Il est un *dispositif* où les idéologies s'exposent et s'épuisent dans leur confrontation⁸ », et où « la catégorie essentielle n'est pas le devenir mais la *coexistence* et l'*interaction*⁹. » Dans l'ensemble, c'est ce que le chapitre I s'efforcera de montrer. Cette amorce nous permettra de soulever quelques repères en lien avec le roman choral, pour ultimement traiter de l'œuvre de Jean-Simon DesRochers. Nous verrons en quoi l'ensemble de sa production romanesque parue aux Herbes Rouges¹⁰ peut être qualifiée de système. La dernière partie du chapitre s'intéressera à la manière dont *Le Galant* et *la canicule* déterminent les personnages, au même titre que la pauvreté. Ces éléments justifient l'absence de hiérarchie qui existe entre les protagonistes placés dans un semblable cadre socioéconomique et existentiel. Nous nous pencherons donc sur certaines questions d'ordre narratif, notamment concernant les langues, les niveaux de langage, ainsi que les discours coexistant au sein de la diégèse.

⁸ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, coll. « Points, Essai », 1998, p. 20.

L'auteur souligne.

⁹ *Ibid.*, p. 64.

¹⁰ Le dernier roman de DesRochers, *Le monde se repliera sur toi*, paru en octobre dernier aux éditions du Boréal, ne s'inscrit pas dans l'ensemble auquel nous faisons référence ici. Bien qu'il se rattache à la structure polyphonique que l'on lui connaît, ce nouvel opus ne reprend pas de personnages, ni de lieux issus de son univers, contrairement aux titres dont il sera question dans notre analyse.

Il s'agira par la suite de développer la question de polyphonie mise en place au début du mémoire. En nous attardant plus en profondeur aux éléments soulevés à la fin du premier chapitre, la sociocritique nous permettra de montrer de quelles manières le XXI^e siècle prend forme dans *La canicule des pauvres*. Dans la même optique que Grimaldi, Bakhtine croit fermement « [qu']on ne peut séparer le procédé d'élaboration [du] discours [...] de son encadrement contextuel¹¹ [...] ». Ainsi, la théorie du discours social (Duchet) nous permettra de constater dans quelle mesure le roman témoigne de son époque. Nous verrons ensuite comment cela se traduit à plus petite échelle en examinant un duo de personnages. Puisqu'il n'est pas possible, pour des raisons méthodologiques évidentes, d'analyser d'une manière aussi importante les vingt-six locataires du Galant, nous nous arrêterons d'abord à Monique, la propriétaire, puis à Takao, le bédéiste japonais, qui nous semblent exemplaires pour témoigner à la fois de la société au sein de laquelle ils évoluent, mais aussi de l'hybridité culturelle qui traverse le roman¹².

Le troisième et dernier chapitre s'intéressera aux éléments relevant de l'espace dans *La canicule des pauvres*. Nous observerons d'abord l'influence de l'immeuble locatif sur le déroulement du récit, en soulevant l'hypothèse que Le Galant correspondrait à la notion de chronotope élaborée par Bakhtine. Le reste du chapitre sera consacré à Montréal, plus particulièrement en lien avec sa situation de centre urbain. Selon Gilles Marcotte, « la ville n'est pas simplement, pour l'œuvre, un thème descriptif, mais un thème structurant¹³. » Nos propositions iront dans le même sens, considérant qu'en littérature, l'urbanité suggère certains motifs (la multiplication des voix, la langue ou encore le métissage), que l'on retrouve dans le roman. La ville, par

¹¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987, p. 159.

¹² Si ces deux personnages se démarquent, à notre avis, par les motifs et les rôles qu'ils incarnent, il serait toutefois inexact de prétendre qu'ils sont favorisés, ou plus important qu'un autre protagoniste de la diégèse. Cette remarque, soulevée à titre d'opinion, ne sous-entend aucun déséquilibre quant à l'égalité des voix narratives.

¹³ Gilles Marcotte, *Écrire à Montréal*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1997, p. 12.

sa diversité et son dynamisme, devient l'espace idéal où se télescope l'ensemble des discours sociaux. En prenant l'immeuble locatif comme point de départ, nous chercherons à voir comment l'espace métropolitain est pertinent à la narration et de quelles façons la métropole l'enrichit. Au fond, il s'agira d'examiner à quel point le discours des personnages est influencé, modelé par l'espace qui les entoure.

CHAPITRE I

DIALOGISME ET POLYPHONIE : DE LA THÉORIE BAKHTINIENNE À *LA CANICULE DES PAUVRES*

1.1. L'apport de Bakhtine

Tous deux développés dans l'ouvrage phare *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, les concepts de dialogisme et de polyphonie figurent parmi les legs les plus importants de Bakhtine. Ils ne cessent de susciter de l'intérêt dans le monde littéraire occidental depuis la traduction massive de ses ouvrages à partir des années 1970.

À l'époque où Bakhtine publie ce premier livre (1929), le courant formaliste gagne en importance en U.R.S.S. Cette école de pensée, à qui l'on doit notamment la linguistique structurale, se différencie par la réfutation des approches dominantes de la critique littéraire russe. Prônant une approche interne des œuvres, les formalistes défendent « [qu']on ne peut pas expliquer l'œuvre à partir de la biographie de l'écrivain, ni à partir de l'analyse de la vie sociale contemporaine¹⁴. » Pour ainsi dire, l'ensemble des éléments extérieurs au texte (la société, l'Histoire...) ne sont pas considérés comme des pistes pertinentes, mais plutôt comme étant futiles pour qui veut analyser l'œuvre. En la considérant en tant qu'entité autonome, les critiques cherchent à parler de l'œuvre intrinsèquement : c'est la dynamique interne du texte qui compte – la littérarité. Évoluant au cœur de ce contexte, Bakhtine s'intéressera aux idées formalistes, bien qu'elles ne rejoignent que partiellement les siennes. Il en tirera profit afin d'alimenter ses propres postulats. Son nouveau geste critique « [...] n'est plus

¹⁴ Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, [format ePub], Paris, Seuil, coll. « Points, essai » 2001, p. 15.

d'élucider "comment est faite une œuvre", mais de la situer à l'intérieur d'une typologie des systèmes signifiants¹⁵ [...]. » Par opposition au monologisme, le théoricien soutient que plusieurs instances discursives coexistent dans le genre romanesque, qu'il considère comme « un modèle du monde¹⁶ ». Les concepts de dialogisme et de polyphonie naissent dans la foulée des travaux formalistes, mais s'en écartent par les liens que Bakhtine veut instituer entre le texte et le discours social.

Il peut demeurer ardu, encore aujourd'hui, de distinguer ces deux concepts. Le dialogisme et la polyphonie ont tendance à être confondus l'un l'autre tant ils sont complémentaires. Bakhtine lui-même les mélange à maintes reprises au sein de ses travaux.

[...] la polyphonie est une préoccupation assez constante chez Bakhtine, puisqu'elle ne se cantonne pas aux seuls moments où il travaille sur Dostoïevski. [...] même lorsque Bakhtine réfléchit sur des problèmes dialogiques, il fait écho à des phénomènes qui appartiennent à la polyphonie des voix romanesques. [...] ce[la] revient à dire qu'il y a de la polyphonie dans le dialogisme, parallèlement au fait qu'il y a du dialogisme dans la polyphonie¹⁷ [...].

C'est donc dire que la polyphonie a besoin du dialogisme pour exister, et vice versa. Le dialogisme peut être compris à titre de pensée axiomatique, car il s'appuie sur la contexture des mots, sur la façon dont ils s'adaptent à la fois à leur locuteur ainsi qu'à ses énoncés. Cette teneur qu'ont les mots ne peut être ignorée – ils suggèrent toujours, peu importe la nature du dialogue, une quelconque altérité. De son côté, la polyphonie prend forme en fonction des décisions de l'auteur. Sans la présence de plusieurs personnages à la fois contradictoires et équipollents, on ne peut parler de polyphonie. Bien qu'ils prennent forme à deux niveaux différents, les deux notions coexistent et s'enrichissent mutuellement.

¹⁵ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 11.

¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁷ Alain Rabatel, « La dialogisation au cœur du couple polyphonie/dialogisme chez Bakhtine », *Revue Romane*, vol. 49, n°1, 2006, p. 65 et 67.

D'une part, le dialogisme renvoie à l'idée que le langage repose sur un dialogue, mais entre les mots. Le texte provoquerait une interaction entre ceux-ci, une confrontation qui lui donne son dynamisme. Chaque énoncé est le lieu d'un échange verbal – dans ce contexte, l'altérité devient une donnée centrale qui participe à la vitalité du discours. Le concept se décline en deux temps : le dialogisme externe (le mot lui-même), qui peut être compris à titre de synonyme de « dialogue », puis le dialogisme interne, qui rend adéquatement compte de la réalité linguistique. C'est ce second cas de figure qui, de manière générale, prévaut pour parler de dialogisme. D'abord traduit par « mot », le terme russe « slovo », que Bakhtine utilise pour développer cette idée, renverrait plutôt à « discours ». Il est impératif de souligner qu'il considère les mots comme des entités assujetties à leur contexte d'énonciation.

Autrement dit, les mots parlent d'un ailleurs, en tant que porteurs de valeurs et de présupposés liés à leurs emplois antérieurs. Ils parlent également d'un ailleurs en tant qu'ils sont le produit d'une adaptation à l'autre en fonction de représentations que le locuteur se fait de son partenaire et de sa compréhension¹⁸.

Cette conception que le théoricien a du mot s'avère le fondement du dialogisme. Tout discours implique certes un interlocuteur à la première personne, mais aussi un ou plusieurs *autre(s)* ou, pour reprendre les mots de Bakhtine, « des “je-s” parlant¹⁹ ».

D'autre part, la polyphonie fait référence aux stratégies énonciatives qu'emprunte une œuvre pour organiser la prise de parole de différentes voix qui se confrontent les unes aux autres, et ce en évitant toute forme de hiérarchie. Cela revient à dire que si le texte est polyphonique, il illustre plus d'une logique, mais qui apparaissent *équivalentes*.

[...] ce n'est pas la multiplicité de caractères et de destins, à l'intérieur d'un monde unique et objectif [qui caractérise la polyphonie], [...] *mais la*

¹⁸ Robert Vion, « Dialogisme et polyphonie », *Linha d'Água*, vol. 24, n°2, 2011, p. 241, en ligne, <<https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/37357>>, consulté le 27 novembre 2020.

¹⁹ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 20.

pluralité des consciences “équipollentes” et de leur univers qui, sans fusionner, se combinent dans l’unité d’un moment donné²⁰.

Instaurer une telle pluralité de voix tend bien sûr à faire naître des tensions au sein du texte. Afin d’organiser favorablement ces différents points de vue, la narration doit se détacher de son autorité habituelle, au profit de l’émergence de ces oppositions – nous y reviendrons.

1.1.1. Le discours du roman

Pour Bakhtine, nous l’avons rapidement effleuré, le genre romanesque n’est rien de moins qu’un « “modèle du monde”, un système signifiant spécifique qu’il faut saisir dans sa nouveauté historique²¹. » Cette opinion n’est cependant pas partagée : il reproche à ses prédécesseurs de ne pas considérer le roman à sa juste valeur ni de saisir la richesse qu’il renferme. En effet, aucun spécialiste ne cherche à témoigner de son originalité à travers les analyses proposées qui, selon Bakhtine, demeurent « abstraitement idéologiques, [ou relèvent] de jugements publicistes²². » La raison à l’origine de ce mépris est fort simple : le genre romanesque n’est pas associé à une grande qualité stylistique, contrairement à la poésie, considérée comme « une œuvre de l’art littéraire pour le choix et l’association des mots²³ [...] ». Selon la critique, il s’inscrit aux antipodes d’une production artistique tant sa forme demeure simpliste. Pour elle, le roman se retrouve au niveau d’un « discours ordinaire²⁴ » – on lui reproche un manque de profondeur et, par extension, de qualité littéraire. Toujours est-il que l’étudier au même titre que la poésie, c’est-à-dire sans s’adapter à la stylistique propre au genre, tend à être réducteur. Si on s’intéresse au roman, c’est à travers des analyses trop partielles.

²⁰ *Ibid.*, p. 35.

²¹ *Ibid.*, p. 12.

²² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 86.

²³ *Ibid.*, p. 87.

²⁴ *Idem.*

Toutes les tentatives d'analyse stylistique concrète de la prose romanesque, ou bien se sont égarées dans des descriptions linguistiques du langage du romancier, ou bien se sont bornées à mettre en avant des éléments stylistiques isolés pouvant rentrer (ou seulement paraissant rentrer) dans les catégories traditionnelles de la stylistique. Dans l'un ou l'autre des cas, l'unité stylistique du roman et de son discours échappe aux investigateurs²⁵.

Au contraire, Bakhtine, qui privilégie dans ses travaux le genre romanesque, propose des perspectives d'analyse plus larges, plus ouvertes. Il le considère comme le genre idéal pour traduire la réalité sociale en raison de sa nature dialogique et polyphonique : « Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal²⁶. » Selon lui, le roman, en étant « littérairement organisé²⁷ » pour que différentes instances narratives se fassent entendre, permet de développer une esthétique singulière.

Dostoïevski s'avère, aux yeux de Bakhtine, « le créateur du roman *polyphonique*²⁸ » tant il manie cette structure complexe de manière exemplaire. Sa façon d'organiser ses œuvres est révolutionnaire pour le théoricien : il est le premier à conférer autant d'importance à ses personnages aux dépens du narrateur qui, traditionnellement, détient une réelle autorité narrative. La triade d'auteur, de narrateur et de personnage est démantelée considérant que le noyau de la narration repose plutôt sur les protagonistes. Bakhtine parle d'un « [indiscutable pas] en avant, dans le développement du roman russe et européen²⁹. » Certes, l'une des particularités fondamentales des romans de Dostoïevski s'explique comme suit :

Le mot du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot de l'auteur ; il n'est pas aliéné par l'image objectivée du héros, [...] mais ne sert pas non plus de porte-voix à la philosophie de l'auteur. Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte *à côté*

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Ibid.*, p. 88.

²⁸ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 35.

²⁹ *Ibid.*, p. 75.

du mot de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec toutes les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages³⁰ [...].

Les différentes instances narratives, jusqu'alors hiérarchisées, sont, au fond, plutôt présentées sur un pied d'égalité. Ce choix formel préconisé par Dostoïevski, bien qu'aux antipodes de la tradition, a certainement permis un élargissement des possibilités du genre romanesque.

Cela étant dit, comment, de manière concrète, le dipôle dialogisme et polyphonie peut-il permettre au roman d'entrer en contact avec le hors-texte? Le fait de convoquer plusieurs voix qui s'opposent, en fin de compte, témoigne d'une socialité : « toutes les "voix" qui, dans le roman [polyphonique], jouent un rôle vraiment important, représentent des "convictions" ou des "points de vue sur le monde"³¹. » En d'autres mots, l'interdiscursivité contribue à dégager une part du discours social qui prend forme au moyen de ces différents points de vue qui coexistent dans le roman, sans lesquels le monde serait plutôt dépeint d'une manière plus près d'une forme monologique qui le simplifierait. Le système de la langue sociale (la disparité des voix) et celui du romanesque (les stratégies formelles pour orchestrer cet amalgame) se recourent et se juxtaposent à la fois. En reproduisant les formes discursives utilisées en société, le roman peut ainsi entrer en relation avec le monde.

Là où les formalistes rejetaient l'auteur, Bakhtine, de son côté, le juge important, dans la mesure où il est habité par les discours de la société dans laquelle il vit et, à sa manière, les reflète dans son écriture. Il ne se limite cependant pas aux valeurs idéologiques qui lui sont propres – il les dépasse en suivant la logique et la dynamique de son univers romanesque : « Dans le roman polyphonique, l'auteur ne doit pas renoncer à soi et à sa conscience, mais l'élargir extraordinairement,

³⁰ *Ibid.*, p. 35. L'auteur souligne.

³¹ *Ibid.*, p. 71.

l'approfondir, la reconvertir [...] pour être apte à englober les consciences à part entière d'autrui³². » Rappelons d'ailleurs que Bakhtine considère l'œuvre littéraire comme un fait de communication. Selon lui, lorsqu'un énoncé est formulé, il est impossible d'ignorer le destinataire – avant même de parler, nous savons que notre discours sera reçu par quelqu'un. Ainsi, l'auteur ne peut être exclu de ce processus. Il va de soi que lorsqu'il écrit, il le fait pour un lectorat, qu'il soit prédéterminé ou non. On ne peut pas séparer les énoncés de leurs contextes, des situations où ils émergent.

Or, dans le cas du roman polyphonique, le rôle de l'auteur s'arrête là. Nonobstant son implication bien réelle dans le texte, il ne bénéficie plus du statut prééminent que l'on lui conférait traditionnellement : « la réalité du héros, [...] son monde environnant, sa façon de vivre, sont entraînés dans le processus de la prise de conscience de soi, sont transportés du champ de la vision de l'auteur dans celui du personnage³³. » En effet, ce sont les personnages qui matérialisent désormais cette multitude de points de vue. La voix du narrateur ne doit en aucun cas surplomber celles des différentes voix qui sont proposées à même le texte. Le narrateur, une fois le dialogue instauré, doit plutôt s'effacer au profit des personnages (ou alors, il joue un rôle à la manière de ceux-ci). Le travail du roman polyphonique, c'est de les laisser parler, de les laisser soumettre leurs idées sans que le narrateur impose une seule logique. Ce sera plutôt au lecteur de dégager ces tensions et de prendre position face à celles-ci.

Certes, dans le roman polyphonique, les personnages sont d'autant plus importants considérant qu'ils sont porteurs de leur propre voix et, par extension, qu'ils témoignent de leur condition. Ils permettent d'énoncer, puis de confronter diverses influences sociales et culturelles.

³² *Ibid.*, p. 115.

³³ *Ibid.*, p. 90.

Le personnage n'est pas plus d'ordre psychologique, car il se situe toujours [...] dans un espace interindividuel. En lui, parlent la classe sociale, le milieu d'origine, la famille, les accents d'une époque. En fait, le personnage pour Bakhtine est indissociable de la voix et de l'idée³⁴.

Cela dit, ce sont les tensions instaurées par la polyphonie qui permettent de parler du monde et d'en proposer plus d'une vision. Chaque personnage, par ses qualités, son caractère, ses valeurs, défend un point de vue propre à lui-même. Utiliser un groupe de protagonistes pour faire naître des confrontations au moyen de leurs prises de position contribue à la vraisemblance du récit. Le narrateur peut bien sûr énoncer diverses positions en lien avec un enjeu donné, mais les personnages demeurent l'outil idéal afin de créer et d'alimenter des tensions.

Tout compte fait, la polyphonie est une stratégie efficace pour permettre au roman de dégager un discours sociétal grâce à cette multiplicité de points de vue. Bakhtine souligne qu'il s'agit d'ailleurs « [d']une méthode artistique spéciale pour s'introduire dans l'essence objective de la *collectivité humaine contradictoire*, au cœur même des *relations sociales*³⁵ [...] ». Une narration polyphonique permet de rendre compte de l'hétérogénéité d'un groupe en confrontant des voix divergentes qui se télescopent à l'intérieur d'une même narration. Ce faisant, chacune d'entre elles peut tenir son propre discours, tout en entendant celui des autres (qu'elles y adhèrent ou non). Le travail du narrateur est d'organiser ces différentes voix, et de laisser le lecteur interpréter. Qu'est-ce qu'un personnage représente? Qui fait-on parler, et pourquoi? Comment l'entend-on et quel(s) effet(s) cela produit-il? À propos de Dostoïevski, Bakhtine met particulièrement bien en lumière ce à quoi renvoie la socialité que provoque la polyphonie.

Il entendait aussi bien les voix puissantes et confirmées de l'époque, c'est-à-dire les principales idées régnantes (officielles et non officielles) que les voix encore faibles, les idées en cours de développement, et même les idées

³⁴ Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris, Librairie José Corti, 1999, p. 238.

³⁵ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 77.

secrètes, perçues de lui seul, les idées qui commençaient tout juste à murir, les embryons des futures visions du monde³⁶.

Autrement dit, les personnages sont le véhicule par excellence pour mettre en scène des discours, car ils permettent une distance avec la figure de l'auteur. Pour reprendre la terminologie de Genette, le narrateur (en remplissant une fonction de régie, nous y reviendrons) alimente aussi ces tensions en organisant ces différentes voix de manière à faire ressortir les interrelations qui en découlent. Aucun point de vue n'est plus valide, ni plus légitime qu'un autre. Ils se juxtaposent et cohabitent tout au long de l'œuvre, ce qui, ultimement, permet de peindre, de manière nuancée, une société ou une époque en particulier. La polyphonie n'est cependant pas la seule structure narrative visant à orchestrer un ensemble de points de vue hétérogènes. Bien qu'il se déploie autrement, le roman choral s'inscrit dans une optique presque identique, d'où le rapprochement fréquent des deux concepts.

1.2. Le roman choral

Bien que l'appellation « roman choral » soit couramment utilisée en études littéraires, elle demeure dans une sorte de zone grise tant elle n'est jamais clairement définie. En règle générale, on y fait référence pour caractériser un texte, sans pour autant expliquer ou contextualiser le terme, comme si la définition allait de soi. Évidemment, la formulation parle d'elle-même : le choix du mot *choral* invoque de prime abord l'image d'un chœur chantant à l'unisson différentes déclinaisons d'une même mélodie. Plusieurs raisons pourraient être évoquées pour rendre compte de ce manque de précision, notamment la proximité du roman choral avec le concept de polyphonie. Ce recours au domaine musical ne fait qu'alimenter ce rapprochement, considérant que « Bakhtine avoue avoir emprunté le terme “polyphonie” au vocabulaire

³⁶ *Ibid.*, p. 139.

musical pour en faire un emploi métaphorique en littérature³⁷ [...]. » La chorale, nous l'avons dit, renvoie à un groupe de choristes interprétant une même pièce à divers registres, alors que la polyphonie musicale (d'où prend racine la polyphonie littéraire) « est l'art de faire mouvoir harmonieusement plusieurs mélodies simultanées et indépendantes. Dans ce tableau pluriel, aucune voix ne prend le dessus sur les autres [...] Il n'est pas question de rapport hiérarchique mais de rapport harmonique³⁸. » C'est donc dire que les deux termes sont non seulement très semblables théoriquement, mais partagent aussi des similitudes étymologiques. Cette promiscuité qui les unit est loin d'être futile et contribue sans doute à l'imprécision entourant le roman choral.

Nonobstant cette ressemblance marquée entre les deux concepts, il importe de rappeler qu'ils demeurent fondamentalement différents, sans quoi une seule expression suffirait pour parler de la pluralité des voix au sein d'une œuvre. Ces divergences demeurent certes minimes, mais leurs différences doivent être soulignées, dans la mesure où nous utiliserons les deux termes (dans leurs deux significations respectives) dans le cadre de ce présent mémoire.

Le rapprochement entre « polyphonie » et « roman choral » ne doit pas faire oublier ce qui les sépare. Pourtant, la documentation qui tient compte de cette différence est rare. Elle circule et apparaît au sein de certains textes théoriques, mais n'est jamais vraiment décortiquée. Dans son ouvrage *Le film choral*, Maxime Labrecque explore ce genre cinématographique en profondeur. Bien qu'ils prennent forme au moyen de deux disciplines artistiques distinctes, de nombreux parallèles peuvent être soulevés entre roman et film choral. D'entrée de jeu, comme c'est le cas pour le roman, « Le film choral refuse de se laisser enfermer dans une définition

³⁷ Justine Paré, « Messe solennelle pour la famille Lebel ; suivi de L'évolution du procédé polyphonique chez Suzanne Jacob », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Département des littératures de langue française, 2014, p. 75.

³⁸ *Ibid.*, p. 76.

définitive. [...] il existe un flou théorique autour de cette notion [...] D'une certaine manière, c'est un peu comme si tout le monde savait ce dont il s'agissait sans vraiment le savoir au final³⁹. » Au même titre que le roman choral se confond avec le dipôle polyphonie/dialogisme, le film choral flirte de près avec le film à protagonistes multiples et le film de groupe, ce qui complique sa distinction vis-à-vis d'autres sous-genres. Dans tous les cas, il est vrai de dire que le phénomène est essentiellement le même, c'est-à-dire une démultiplication de voix à l'intérieur d'une même narration (qu'elle soit littéraire ou filmique). Voilà pourquoi les nuances entre chacun de ces sous-genres, aussi infimes soient-elles, sont primordiales afin de se retrouver à travers ces concepts si près les uns les autres.

Pour ce faire, Labrecque relève cinq caractéristiques principales qui permettent de rattacher un film à la forme chorale : (1) la multiplicité de personnages principaux, (2) leur importance relativement égale, (3) la présence d'un degré d'autonomie entre chaque histoire, (4) un lien qui unit ces différentes histoires, ainsi (5) qu'une prévalence de la peinture des émotions par rapport à l'action en tant que telle⁴⁰. En d'autres termes, la forme chorale renvoie à une juxtaposition de points de vue qui donnent une vision englobante d'un événement donné. Elle matérialise le parallèle entre différents personnages qui se complètent et un monde qui se construit grâce à l'ensemble qu'ils forment. Il s'agit d'une organisation, d'un travail au niveau de la structure, de l'aspect formel d'une œuvre. Ce traitement, que l'auteur choisit d'adopter, permet de caractériser le texte (ou le film) comme étant un roman choral (de la même façon qu'un roman policier ou un roman sentimental, par exemple, présentent certaines caractéristiques précises qui les rattachent à ces sous-genres). Pour reprendre les mots de Labrecque, « Il s'agit d'œuvres kaléidoscopiques, se situant à mi-chemin entre le

³⁹ Maxime Labrecque, *Le film choral : panorama d'un genre impur*, [format ePub], Longueuil, L'instant même, coll. « L'instant ciné », 2017, p. 42.

⁴⁰ Pour davantage de précisions par rapport à ces caractéristiques, voir Maxime Labrecque, « Le film choral : l'art des destins entrecroisés », *Séquences*, no° 275, novembre-décembre 2011, p. 31-35.

fragment et l'unité, le discontinu et le continu, l'hétérogène et l'homogène. Certaines tendent vers des genres limitrophes, mais toutes subissent une tension entre le tout et les parties⁴¹. » Ces hypothèses formulées au sein de ses travaux, même si elles relèvent du domaine cinématographique, correspondent aussi bien au roman choral.

Tout compte fait, le dipôle de dialogisme et de polyphonie, nous l'avons dit, relève plutôt des interactions entre les discours, de la pluralité au sein de ceux-ci. Il se développe surtout au cœur du contenu, du propos en tant que tel : « Ce continuum, [...] illustr[e] l'interrelation constante de phénomènes distincts exprimant une même réalité complexe : l'articulation entre le(s) dialogue(s) interne(s) et le dialogue externe *correspondant à l'interaction verbale*⁴². » Bien qu'à différents niveaux, ces deux notions bakhtiniennes interviennent à même l'acte de parole, ils agissent directement sur les mots. Il n'en va pas de même pour le roman choral, où on parle plutôt « [d'une] *structure romanesque* où un ensemble de voix s'entremêlent, s'intègrent ou se cachent, voire se superposent⁴³ [...] ». Néanmoins, il va de soi que plusieurs motifs rapprochent la polyphonie du roman choral. Compte tenu de l'orchestration d'une multitude de voix dans les deux cas, il est facile de les confondre. L'élément principal qui les distingue réside dans la manière dont l'un et l'autre s'énoncent. De son côté, la polyphonie a un impact direct sur le propos. Elle réunit et rend légitime une multitude de points de vue essentiellement contradictoires. Quant au roman choral, il agit davantage au niveau de la forme – il s'avère une *structure romanesque* qui déploie des stratégies afin d'encadrer un ensemble de personnages (voix) qui s'inscrivent dans la diégèse. Voilà pourquoi l'on parle de la *forme* chorale d'une œuvre, tant littéraire que cinématographique. Si la polyphonie se déploie au plan d'une interaction verbale qui se tisse à même le travail énonciatif, le roman choral s'impose d'abord dans une forme,

⁴¹ Maxime Labrecque, *Le film choral : panorama d'un genre impur*, op. cit., p. 87.

⁴² Robert Vion, op. cit., p. 255. Nous soulignons.

⁴³ Jos Domingues de Almeida, « Quand la fiction de Jean-François Dauven flâne en Europe. À propos de *Ceux qui marchent dans les villes* », *Carnets*, deuxième série – 11, 2017, p. 2. Nous soulignons.

une structure romanesque qui s'épanouit davantage dans le développement diégétique. Il n'a aucune répercussion au niveau de *l'interaction verbale*. La nuance, certes minime, demeure primordiale afin d'arriver à les dissocier.

1.3. L'œuvre romanesque de Jean-Simon DesRochers

Depuis la parution de *La canicule des pauvres* en 2009, l'œuvre de Jean-Simon DesRochers compte sept romans, dont cinq qui s'entrecroisent à divers niveaux⁴⁴. S'ils se distinguent par leur autonomie (mis à part le diptyque de *L'année noire*, qui, mis ensemble, constitue un seul récit), les liens qui se tissent entre eux les inscrivent au cœur d'un univers commun, « [d']une œuvre qui s'alimente elle-même⁴⁵ ». Ces clins d'œil, tant stylistiques que relevant du contenu, tracent un fil conducteur à travers les différents romans de l'auteur, et ce malgré les années qui séparent leurs publications. Par conséquent, la forme chorale est non seulement privilégiée par DesRochers à même ses textes, mais correspond aussi à son œuvre romanesque en tant qu'ensemble. *La canicule des pauvres* s'avère d'ailleurs le point de départ de cette filiation.

1.3.1. Le roman choral : une forme récurrente

Les personnages sont le meilleur cas de figure pour témoigner de cette accointance entre les cinq romans. Nous n'avons qu'à penser à Monique, la propriétaire du Galant dans *La canicule des pauvres*, qui apparaît à plusieurs reprises dans les romans subséquents. Bien que tous les protagonistes profitent d'un traitement relativement équivalent, l'ex-prostituée ressort du lot vu son rôle de premier plan. Elle

⁴⁴ Le cycle romanesque auquel nous ferons référence réunit les cinq titres suivants, tous publiés aux Herbes Rouges (Montréal) : *La canicule des pauvres* (2009), *Le sablier des solitudes* (2011), *Les inquiétudes : L'année noire – 1* (2017), *Les certitudes : L'année noire – 2* (2017) et *Les limbes* (2019).

⁴⁵ Chantal Guy, « Jean-Simon DesRochers : l'avenir en accéléré », dans *LaPresse.ca*, 2 mars 2013, en ligne, <<https://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201303/01/01-4626909-jean-simon-desrochers-lavenir-en-accelere.php>>, consulté le 30 novembre 2020.

entretient des relations avec quelques personnages depuis plusieurs années (des décennies, dans certains cas), sans parler du fait qu'elle incarne, en quelque sorte, le cœur du Galant considérant qu'elle est tenue d'interagir avec tous les locataires. Cela dit, ce n'est pas un hasard qu'elle soit le premier personnage par qui nous entrons dans la narration – Monique figure tel un véritable pilier dans l'œuvre de DesRochers. Son cas demeure particulier, dans la mesure où, au terme des cinq romans, des informations concernant à la fois son passé et son futur auront été révélées. En effet, certains éléments soulevés dans *La canicule des pauvres* trouvent leur issue dans *Les inquiétudes*. Par exemple, en songeant à l'avenir de sa maison de banlieue, « [elle] se trouve à l'étape où un mot triomphe dans son esprit. Un mot sans passé, rempli de promesses. *Vendre... vendre*⁴⁶... » Cette réflexion ne se conclura que dans *Les inquiétudes*, où la narration nous confirme son retour au Galant suite à une rupture : « La voilà dans l'appartement. Celui où elle a passé tant d'années, trop pour les dénombrer. Celui qui l'a convaincue de se départir de son bungalow après la grande canicule de juillet⁴⁷. » Qui plus est, contrairement à beaucoup de personnages de l'univers de DesRochers, nous avons accès à d'autres parcelles de la vie de Monique. La propriétaire adepte de chirurgie esthétique de *La canicule des pauvres* s'avère plutôt la prostituée vedette dans *Les limbes*, dont l'essentiel de l'action se déroule dans les années 1940 (contrairement aux autres romans, qui se passent au cœur des années 2000) : « Monique. Si belle, si jeune. À une autre époque, elle aurait été la star du 1441⁴⁸ [...]. » Quoiqu'étant secondaire dans *Les inquiétudes* et *Les limbes*, elle demeure un cas de figure particulier à l'échelle de l'œuvre compte tenu des informations auxquelles nous avons accès à son sujet.

⁴⁶ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, op. cit., p. 193.

⁴⁷ Jean-Simon DesRochers, *Les inquiétudes : L'année noire – 1*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2017, p. 89.

⁴⁸ Jean-Simon DesRochers, *Les limbes*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2019, p. 258.

Même si son rôle de propriétaire la place au cœur des interactions du Galant, Monique est loin d'être la seule à intervenir au sein de plus d'un roman. La dispersion de détails à travers plusieurs textes n'est pas la seule stratégie employée par DesRochers pour ramener un personnage dans l'intrigue. Il arrive qu'un événement se rattachant au même personnage soit expliqué selon deux angles distincts, et ce dans deux romans différents. Tel est le cas pour André, un personnage secondaire de *La canicule des pauvres*, qui occupe un rôle central dans *Le sablier des solitudes*. Sa première apparition dans ce dernier roman renvoie déjà à *La canicule des pauvres* : « Plutôt que de faire les cent pas dans la petite chambre du Canada Inn louée pour trois heures, André avait appelé Fanny, sa confidente trouvée au hasard d'une ligne d'écoute suite à sa crise de désir, lors de la grande canicule⁴⁹. » Fanny, locataire du Galant dans *La canicule des pauvres*, travaille pour la ligne *Parent-Écoute*, où André téléphone pour se confier par rapport à un incident survenu entre lui et sa belle-fille, Milly. Celle-ci émettra d'ailleurs une hypothèse à son sujet, qui se confirmera dans le roman subséquent : « *J'ai pas fini d'entendre parler de lui... sa chute commence. Question de temps... pauvre type... il tombe de haut... ça va être intéressant à suivre*⁵⁰. » En effet, difficile de croire à une coïncidence – le personnage d'André revient, et nous est dévoilé avec davantage de détails dans *Le sablier des solitudes*. Puisqu'il n'apparaît qu'à titre d'interlocuteur de Fanny dans *La canicule des pauvres*, son discours ne se limite qu'à leurs quelques brefs échanges téléphoniques. Ainsi, nous n'avons accès qu'à ce qu'il lui confiait au cours de ces discussions. Or, son rôle central dans *Le sablier des solitudes* permet de le dépeindre avec beaucoup plus de profondeur, notamment quant à son intériorité ainsi que ses réflexions, inaccessibles dans le cadre de ses dialogues avec Fanny.

Depuis l'été dernier, André s'est engagé sur un terrain vaseux où il tâche d'éviter l'enlèvement. Son problème? Milly. La fille de sa femme. Sa

⁴⁹ Jean-Simon DesRochers, *Le sablier des solitudes*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2011, p. 96.

⁵⁰ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, op. cit., p. 555.

femme toujours en congrès, en formation, en heures supplémentaires à l'hôpital. *Je vais pas bien... pas bien du tout*⁵¹...

Cette réapparition du même personnage permet de réévaluer et d'enrichir une scène, tout en montrant l'évolution d'un univers romanesque qui déborde des limites du livre, fermé sur lui-même. Comme Bakhtine le souligne à propos du traitement des personnages chez Dostoïevski, « c'est l'idée maîtresse de ceux-ci qui dictent la forme et l'organisation [de l'univers du roman⁵²]. » Ce sont eux, entre autres, qui rendent l'œuvre de DesRochers si dense⁵³.

Le rapport au lieu est un autre élément qui renforce les liens entre les différents livres de DesRochers et, par extension, la forme chorale de l'œuvre elle-même. Au même titre que les personnages, certains d'entre eux sont repris et utilisés sous un nouvel angle au fil des textes. Le restaurant Le Malarche Déli, par exemple, est un endroit dont il est question dans pratiquement tous les romans, à l'exception de *Demain sera sans rêve*⁵⁴ et *Le monde se repliera sur toi*. Présenté dès le second chapitre de *La canicule des pauvres*, « [l'u]n des rares restaurants du Quartier latin à être resté fidèle à son décor⁵⁵ » est un lieu de rassemblement au cœur de la vie des locataires du Galant. Bien que quelques doutes planent, nous ne l'apprenons que vers la fin du roman : le Malarche Déli est bien plus qu'un simple casse-croûte montréalais. Des éléments de sa genèse nous sont révélés lors d'une discussion entre Roland et Luc.

⁵¹ Jean-Simon DesRochers, *Le sablier des solitudes*, op. cit., p. 95.

⁵² Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 58.

⁵³ Ce phénomène, bien sûr, ne se limite pas à l'œuvre de DesRochers. On peut penser, par exemple, aux États-Unis, à celle de William Faulkner, et plus récemment de Louise Erdrich. Outre de tels cas, les romans en série proposent aussi une structure semblable, où l'on voit ressurgir les mêmes personnages au fil des différents tomes (notamment dans plusieurs séries policières, d'Arthur Conan Doyle jusqu'à aujourd'hui).

⁵⁴ *Demain sera sans rêve* est le seul livre de DesRochers qui, à ce jour, propose une démarche différente du reste de son œuvre romanesque, ce pourquoi nous ne l'avons pas relevé à titre d'exemple. Il compte moins de personnages, moins d'intrigues et ne fait pas intervenir d'éléments déjà connus, au contraire des autres textes. Néanmoins, il rejoint les autres romans par son esthétique fragmentée, sa densité et son univers au réalisme sans filtre.

⁵⁵ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, op. cit., p. 17.

Pour comprendre ce qui s'est passé en 92, il faudrait que tu connaisses l'histoire de ma bâtisse. Si tu savais pas... Le Galant, c'est moi qui l'a fait construire. [...] Mes serveuses, c'était des putains... je les montrais dans le restaurant... pis après, elles passaient au Galant pour faire leur client... [...] En 92, Angelo a transféré une partie de sa business aux motards... Mon resto allait rester comme un entrepôt pour les livraisons... J'avais le système de sécurité, pis toute les affaires qui fallait... Mais il y avait un problème. Moi. Moi, pis mon vieil hôtel à putes du Quartier Latin, j'étais trop voyant. Angelo m'a conseillé de prendre des vacances. J'ai saisi le message... je suis parti au Costa Rica. Quand je suis revenu, ma bâtisse avait été placée au nom de Monique, pis le resto m'était loué avec un bail de cent ans pour une piastre par année⁵⁶.

Dans *Les limbes*, nous sommes témoins tant de l'élaboration que de la mise en œuvre de ce projet ainsi que du contexte qui l'entoure : « Ben simple : Malarche Déli Licence complète. Au début, j'vas faire ça standard. [...] ça va être un nouveau genre de bordel, pas une patente de luxe⁵⁷. » Dans *Les inquiétudes*, on découvre Monique nostalgique par rapport à cet établissement où elle a œuvré toute sa carrière : « [Elle] entre au Malarche, se rend à la cuisine saluer Roland. [...] Du comptoir où elle s'est tenue pendant près de trois décennies, [elle] contemple la salle aux banquettes de vinyle orange⁵⁸. » Pour ainsi dire, les lieux contribuent eux aussi à la légitimation de l'ensemble que constituent les différents textes. Pour reprendre les mots de Maxime Labrecque, « c'est par la connivence entre chaque histoire qu'un sens plus grand peut émerger⁵⁹. » Les personnages et les lieux, au fond, assurent le déploiement cette connivence.

Plutôt que d'amorcer le travail d'écriture sur un terrain vierge, DesRochers choisit de demeurer dans ce même univers aux avenues pratiquement infinies tant ses romans sont foisonnants. Ceux-ci se complètent et s'enrichissent entre eux ; sans

⁵⁶ *Ibid.*, p. 504.

⁵⁷ Jean-Simon DesRochers, *Les limbes*, *op. cit.*, p. 176.

⁵⁸ Jean-Simon DesRochers, *Les inquiétudes : L'année noire 01*, *op. cit.*, p. 237.

⁵⁹ Maxime Labrecque, « Le film choral : l'art des destins entrecroisés », *Séquences*, no° 275, novembre-décembre 2011, p. 34, en ligne, < <https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/2011-n275-sequences1823041/65368ac/>>, consulté le 30 septembre 2021.

compromettre la compréhension de l'un ou de l'autre, l'expérience de lecture n'est que bonifiée par ces clés d'interprétation parsemée à travers cette œuvre kaléidoscopique. Ces nombreuses filiations nous poussent à affirmer que la forme chorale correspond non seulement aux différents textes, mais d'autant plus à l'échelle de sa production romanesque en tant qu'ensemble. Selon Sophie Vallas, « Ce qui peut donc sembler de l'ordre du hasard et de la coïncidence, à la première lecture d'un tel roman, se trouve rétrospectivement élevé au rang de système⁶⁰. » Cette affirmation résonne avec l'organisation de l'œuvre de DesRochers. Plus il en complexifie la structure au fil de ses publications, plus cette dernière peut être considérée comme un véritable système autonome. D'un côté, un lecteur assidu peut atteindre un second degré de compréhension en se retrouvant au cœur de ces divers embranchements. De l'autre, un lecteur néophyte détient les informations nécessaires à la clarté de l'intrigue, et ce peu importe le livre choisi.

1.3.2. La polyphonie dans *La canicule des pauvres*

Bien que la forme chorale soit une composante centrale à l'œuvre romanesque de DesRochers, il importe de noter que la polyphonie, telle qu'entendu par Bakhtine, est aussi fréquemment utilisée dans ses différents textes. Dans *La canicule des pauvres*, elle peut être comprise à titre de moteur narratif tant elle impacte le déploiement de la diégèse.

D'une part, l'hétérogénéité du bassin formé par les vingt-six personnages est un indicateur indéniable de l'aspect polyphonique du récit. Leur éventail d'âges, d'ethnies, de carrières et de niveaux d'éducation permet de constituer une véritable microsociété à l'échelle romanesque. Il va de soi que leurs valeurs, leurs cultures ainsi que leurs

⁶⁰ Sophie Vallas, « "It's about being connected" : il est sept heures, New York s'éveille : *Let the Great World Spin* de Colum McCann ou la coïncidence entre un homme et une ville », *Miranda*, n° 9, 2014, p. 3, en ligne, doi <10.4000/miranda.6086>

manières de réfléchir demeurent propres à chacun d’eux, ce qui crée un flux de points de vue contradictoires au sein du texte où, malgré tout, aucun n’est dominant. Ce choix de mettre en scène un groupe de protagonistes fondamentalement dissemblable accentue la polyphonie du roman. Comme l’affirme Bakhtine, « [Le texte polyphonique] est un *dispositif* où les idéologies s’exposent et s’épuisent dans leur confrontation⁶¹. » Sous cet angle, il est loin d’être anodin que ces points de vue se retrouvent au cœur de la diégèse. Ce sont eux qui constituent la trame narrative principale – les discours intérieurs des protagonistes prédominent sur l’action en tant que telle. Grâce au déploiement de ces voix individuelles, « le roman orchestre tous ses thèmes, tout son univers signifiant, représenté et exprimé⁶². »

D’autre part, le rôle du narrateur dans l’organisation du texte est un deuxième élément qui permet de rattacher le texte à la polyphonie. Dans *La canicule des pauvres*, il remplit une *fonction de régie*, c’est-à-dire qu’il « [marque] les articulations, les connexions, les interrelations, [...] l’organisation interne⁶³ [...] ». La narration joue un rôle de premier plan dans le maintien de l’égalité des voix, composante essentielle de la polyphonie. Rappelons que cette équipollence entre les différentes instances « résulte [...] d’un phénomène de mise en sourdine de la voix du narrateur, qui n’est plus le centre hiérarchique dominant de la valeur, mais aussi qui fait s’affronter en même temps des héros dont aucun n’est dominant, ni l’incarnation de la figure de l’auteur⁶⁴. » Dans *La canicule des pauvres*, plusieurs stratégies sont utilisées afin d’assurer un équilibre entre les vingt-six points de vue.

L’une d’entre elles, probablement la plus évidente, relève du style : lorsqu’un personnage pense, son discours est placé en italique à travers la narration. Bien entendu,

⁶¹ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 20.

⁶² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 89.

⁶³ Gérard Genette, *Figures III*, [format ePub], Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2014, p. 359.

⁶⁴ Alain Rabatel, *op. cit.*, p. 69.

le narrateur a souvent recours au discours indirect pour parler d'un personnage – il n'empêche que la plupart des interventions des locataires (outre les dialogues) viennent fragmenter la narration à l'aide d'une prise de parole à la première personne du singulier : « Kaviak se lève du lit, jette un coup d'œil à son texte original. *OK... faut pas que j'oublie cette partie... cool, ça va jusqu'ici...* Il se retourne sur le lit, prenant soin de rester dans le cadrage⁶⁵. » Ce même motif se répète à maintes reprises dans le texte. Lors d'une scène où Marie-Laure, rédactrice pigiste et cocaïnomane, prend la décision d'entreprendre une cure de désintoxication : « Elle se doute qu'il y aura des rechutes. *C'est normal, les rechutes...* Mais cette fois, elle est convaincue de l'excellence de sa décision. *Je serai seule à mourir ma mort... alors je serai seule à vivre ma vie*⁶⁶... » Ainsi, malgré la nature omnisciente du narrateur, ce procédé stylistique tend à instaurer une certaine parité entre les deux comme il introduit, au sein du discours narratif, « les paroles “d'un autre”, *sous une forme dissimulée*, (c'est-à-dire sans indication formelle de leur appartenance à “autrui”, directe ou indirecte⁶⁷) [...] ». Plutôt que de relater l'entièreté des prises de parole à la troisième personne, ce va-et-vient constant entre la focalisation interne (les italiques) et la focalisation zéro (la narration) permet de maintenir une absence de hiérarchie entre les différentes instances.

Daphnée a terminé plus tôt. Ses pourboires ont été maigres. Presque insultants. L'affluence dans le café qui l'emploie est en chute libre depuis l'hiver. *C'est la faute au décor... pas assez tendance... je savais que le rouge et les nouvelles chaises, c'était pas une bonne idée*⁶⁸...

Dans cet extrait, l'alternance entre le narrateur et les pensées de Daphnée montre bien cet équilibre qui existe entre lui et les locataires. Leurs discours respectifs ne font pas que s'entrecroiser, ils se légitiment l'un l'autre.

⁶⁵ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, op. cit., p. 230.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 520.

⁶⁷ Henri Mitterand, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1986, p.124. L'auteur souligne.

⁶⁸ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, op. cit., p. 130.

Les interventions des personnages ne se limitent pas à une alternance avec la narration tel que nous venons de le montrer. À plusieurs reprises dans le roman, la voix du narrateur est mise en sourdine au profit de celle d'un protagoniste, qui prend dès lors la forme d'un monologue.

Les lumières des camions de pompier attirent toujours les curieux. Les gens aiment regarder les choses brûler. C'est l'effet feu de camp, ça apaise de voir un truc partir en fumée. Les gens ne crachent pas sur l'opportunité de voir un type en imperméable jaune sortir un corps carbonisé. En poussant leur chance, ils pourront voir le brûlé pousser son dernier souffle à deux pas de leur visage... ça leur ferait quelque chose d'horrible à raconter. Il y a toujours un public pour les morts atroces... ils auraient peut-être droit à leurs quinze secondes de gloire, au téléjournal, comme témoin ému ou fataliste... ils diraient à la caméra avec une larme à l'œil et de la résignation plein la voix : ils n'ont pas eu de chance... ensuite, ils téléphoneraient à leurs amis : hé, regarde les nouvelles ce soir, tu vas me voir, j'suis devenu une vraie star. Quelle médiocrité, ce monde⁶⁹...

Issu des pensées de Tony, ce passage pourrait relever de la narration considérant l'absence du pronom « je » qui le rattacherait au personnage en question. L'omniscience du narrateur lui donne bien évidemment accès à ce discours interne, mais on laisse plutôt la place à la voix de son locuteur malgré la toute-puissance sous-entendue par ce statut : « On devrait se rappeler que tout point de vue intérieur soutenu [...] transforme momentanément en narrateur le personnage dont la conscience est dévoilée⁷⁰. » En effet, – et sans réfuter la fonction unificatrice du narrateur pour autant –, il est vrai de dire que d'accorder une importance à peu près égale aux personnages démantèle l'idée de hiérarchie qui existe entre les éléments constitutifs d'un roman. Tel que le souligne Bakhtine : « A [*sic*] travers toute la structure de son roman, [Dostoïevski] parle non pas *du* héros mais *avec* le héros⁷¹. » C'est en ce sens que nous affirmons que la narration assure certes la cohérence dans l'édification du microcosme, mais surtout le maintien de cet effet d'égalité entre les différentes voix.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁰ Roland Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points : essais », 2017, p. 110.

⁷¹ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 109.

Cela dit, cette équipollence entre les sources énonciatives ne se limite pas aux cas de figure mentionnés ci-haut. En plus de s'entrecouper et ainsi instaurer une parité entre les instances, les voix des personnages et celle du narrateur iront jusqu'à s'entremêler, se confondre au point où il peut devenir ardu d'en déterminer la source. Dans *La construction textuelle du point de vue*, Rabatel s'intéresse aux conséquences qui découlent de ces interférences de points de vue⁷², notamment par rapport à leurs impacts sur l'interprétation d'un texte. Pour plusieurs raisons, il n'est pas rare que la limite entre le personnage et le narrateur soit poreuse. L'une d'entre elles : la polyphonie. Ses retombées quant au brouillement des sources énonciatives sont directes : « les PDV du personnage et du narrateur entrent dans des relations si complexes, qu'elles commandent une rupture radicale avec toute approche qui cantonnerait un PDV dans une perspective [...] établi[e] une fois pour toute⁷³. » C'est donc dire que la polyphonie instaure un certain dynamisme dans la perspective narrative, dans la mesure où elle superpose et entrelace différentes perceptions au sein d'une œuvre sans forcément en préciser la source.

Dans *La canicule des pauvres*, l'utilisation des italiques isole généralement de manière efficace la voix du narrateur. Elle n'est cependant pas toujours suffisante tant le discours narratif a tendance à se rapprocher, voire s'imbriquer à celui des personnages par rapport à qu'ils disent et ce qu'ils pensent. Il arrive fréquemment qu'une idée amenée par le narrateur soit complétée par le discours d'un personnage, et vice versa : « Cela fait déjà vingt heures qu[e Roméo] surveille ces deux indices de vie

⁷² Rabatel ne fait pas référence au point de vue tel qu'il est compris dans les théories de la narrativité. En effet, contrairement à l'idée de focalisation, sa vision du point de vue renvoie « [...] [aux] perceptions, savoirs et jugements d'une conscience sans être explicitement reliée à son origine énonciative. » (11) Il examine plutôt les œuvres dans une perspective linguistique, c'est-à-dire qu'il recherche des indices d'interprétation au niveau textuel afin de déterminer d'où provient le point de vue. Bien que nous adhérons aux idées de Genette, celles de Rabatel apportent une nuance pertinente pour notre analyse.

⁷³ Alain Rabatel, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998, p. 188.

aux cinq minutes. Il n'a pas dormi. *Comment j'aurais pu*⁷⁴... » Dans cet extrait, il n'y a non seulement une proximité entre la voix du narrateur et celle de Roméo (tel que nous l'avons vu avec les exemples impliquant Kaviak et Daphnée un peu plus haut), mais presque un fusionnement. Les éléments décrits par la narration se complètent grâce à l'intervention de Roméo, comme s'ils étaient en situation de dialogue, que Roméo pouvait entendre, voire répondait au narrateur. Bien que la confusion possible entre les deux instances soit limitée dans ce cas-ci, certains passages demeurent quant à eux plus complexes à déchiffrer.

Takao saisit un pince-nez, le met en place. Zach l'imité et attaque la serrure avec une broche. La serrure cède.

- Prêt? On y va...

D'abord, les mouches. Leur nuée noire. *Il doit en avoir des centaines... par où elles sont entrées?* Ensuite, l'odeur qui perce la barrière du pince-nez. Les effluves putrides qui remontent par la gorge et incitent au vomissement rapide. Aucun doute, de la chair se décompose ici. *Jamais senti pire odeur... c'est affreux...* Le corps n'est pas encore visible⁷⁵.

Contrairement à l'exemple précédent où le passage de la troisième à la première personne du singulier confirme la transition entre la voix du narrateur et celle Roméo, le paragraphe ci-haut demeure nébuleux par rapport aux points de vue. Si l'on fait abstraction de l'italique, cette partie pourrait être attribuée tant à la narration qu'à un personnage – aucune modification du temps de verbe ou de pronoms ne valide la source du discours. Puis, dans l'éventualité où il s'agirait d'un personnage, aucun indice ne nous permet d'établir qui, de Takao ou Zach, est le locuteur : « Cette difficulté [d'interprétation] tient au fait que la voix du narrateur est toujours présente [...] et plus ou moins prégnante, en fonction des intentions communicatives de l'écrivain qui s'amuse à (em)brouiller les pistes⁷⁶. »

⁷⁴ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, op. cit., p. 411.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 404.

⁷⁶ Alain Rabatel, op. cit., p. 139.

Au moyen de ce traitement inusité des interférences possibles entre la narration et les locataires, le roman met en scène un narrateur qui ne se limite pas qu'à son rôle de régisseur. La fusion qui s'opère à maintes reprises entre elle et les protagonistes montre qu'au-delà du fait de raconter l'histoire des locataires du Galant, la voix du narrateur s'avère, en quelque sorte, impliquée dans leurs destins respectifs. À défaut de se contenter de décrire, le narrateur, au contraire, « ne se prive pas de commenter le comportement des personnages, d'exprimer son opinion ou de montrer son point de vue⁷⁷. » Sans pour autant parler d'empathie à leur égard, il est vrai que la narration se trouve constamment traversée, voire impliquée dans les mésaventures et les réflexions des personnages : « Bob fait comme s'il n'entendait rien. Il affiche un air de type qui a d'autres items prioritaires à l'agenda (ce qui est vrai : il doit se laver, chier un coup, manger une soupe froide, se faire un *fix*⁷⁸). » Ces commentaires ne relèvent pas seulement de l'omniscience comme on l'entend généralement dans les théories narratives – le narrateur sait non seulement tout, mais il s'autorise aussi des digressions qui s'écartent légèrement de la neutralité. Pour ces motifs, nous considérons le narrateur comme un élément central au déploiement de la polyphonie dans le roman. Malgré la promiscuité qu'il entretient avec les personnages (et leurs discours), aucune place n'est accordée au jugement de valeur à leur égard. Il arrive également, en préconisant l'équipollence entre tout un chacun, à « [combinaison des voix autonomes] dans une unité d'ordre supérieur à celui de l'homophonie⁷⁹. »

Le travail sur les différentes langues rencontrées dans *La canicule des pauvres* permet aussi de rendre compte de la complexité du traitement narratif. Nous l'avons mentionné, les personnages du roman sont marqués par leurs différences, notamment en ce qui a trait à leur nationalité. Beaucoup d'entre eux ne s'expriment pas qu'en

⁷⁷ Veronika Cernikova, « La représentation et la fonction de Montréal dans *La canicule des pauvres* de Jean-Simon DesRochers », *Études romanes de Brno*, vol. 38, n°1, 2017, p. 82, en ligne, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6034843>>, consulté le 26 octobre 2020.

⁷⁸ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, op. cit., p. 527. L'auteur souligne.

⁷⁹ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 56.

français – même s’il demeure prépondérant, le texte est parsemé de formulations en langue étrangère. Ce métissage contribue non seulement à enrichir l’aspect polyphonique du roman, mais aussi à complexifier la communication entre les personnages qui doivent composer quotidiennement avec ces contraintes : « – Bonjour monsieur... Batiba... c’est ça? – Ibata. Takao Ibata. – Savez, moi, le Japonais... – C’est mon nom. Takao Ibata. Les imposantes pommettes de Malarche prennent une teinte violacée. Il porte une main à sa bouche⁸⁰. » Au-delà de ces situations entraînées par les écarts linguistiques, la narration contribue également à assurer une certaine homogénéité malgré ces ondoiements. Le couple d’immigrés colombiens Miguel et Juanita est l’un des meilleurs cas de figure en ce sens. Lors de leurs premières interventions dans le roman, ils échangent entre eux directement en espagnol – la traduction française est placée en notes de bas de page. Au fil du texte, celles-ci sont mises de côté afin de présenter leurs discours plutôt en « version traduite », ce qui suggère que l’entièreté des sections leur étant consacrées relève initialement de l’espagnol.

Malgré un haut degré de l’hybridation linguistique due à la diversité des origines des personnages, le discours central du roman, à savoir celui du narrateur, unifie l’ensemble du texte. [...] Cela permet à *La canicule des pauvres* d’être un texte langagièrement très diversité et, à la fois, cohérent⁸¹.

La narration contribue non seulement à la logique interne du texte par rapport aux langues utilisées, mais elle permet encore une fois d’assurer un équilibre entre les différents personnages. En effet, Miguel et Juanita, pour ne nommer que ceux-ci, ne sont pas désavantagés par leur langue maternelle, mais pourraient l’être sans ces modulations. Ainsi, nous pouvons affirmer que le roman se rattache au concept de polyphonie grâce à l’ensemble hétérogène constitué par les locataires du Galant, puis

⁸⁰ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, op. cit., p. 144.

⁸¹ Veronika Cernikova, op. cit., p. 79.

par le traitement narratif qui sert à organiser équitablement les prises de parole de chacun d'eux.

1.3.3. Le Galant et la canicule : cadres existentiels, cadres narratifs

Dans *La poétique de Dostoïevski*, Bakhtine met également en lumière une stratégie narrative adoptée par ce dernier : « Pour lui, penser le monde c'était penser ses différents contenus dans leur simultanéité et *deviner leurs relations sous l'angle d'un moment unique*⁸². » En effet, la concomitance des événements dans *La canicule des pauvres* se produit parallèlement et de manière paradoxale à la disparité que suggèrent les personnages. Pour ne donner qu'un cas de figure en exemple, il n'est pas rare que deux scènes racontées au sein de chapitres distincts adviennent au même moment, ou qu'un événement vécu par un protagoniste ait une répercussion presque immédiate sur l'un de ses voisins. Peu avant 15h11, alors que la prise excessive de médicaments affaiblit Guy Sergerie, communément appelé le Marsouin, jusqu'à sa mort : « [Son cri] provient d'un réflexe neural qui échappe à ce qui lui reste de conscience. Un neurologue estimerait que [...] ce cri est l'équivalent d'un spasme post mortem⁸³. » Au chapitre suivant, à 15h12, on comprend que le bruit a perturbé les tâches ménagères de Juanita : « Enfin, l'horrible cri a cessé. [Elle] va reprendre l'assiette maculée de jaune d'œuf sec. Continuer le récurage⁸⁴. » C'est donc dire que leur situation de locataires d'un même immeuble les inscrit au cœur d'un système, et ce bien malgré eux. Par la même occasion, l'édifice ficelle la trame narrative complexe en unissant les personnages, alors que le climat caniculaire les expose à une contrainte commune.

⁸² Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 65.

⁸³ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, op. cit., p. 138.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 140.

L'essence des coïncidences du roman réside dans ces deux éléments centraux, à commencer par *Le Galant*. Le statut de voisins des différents protagonistes les oblige à être impliqués de près ou de loin dans leurs quotidiens respectifs, statut sans lequel ils n'auraient jamais été forcés à interagir, encore moins à se côtoyer. Sans l'immeuble locatif, le récit ne peut exister considérant qu'il fait office de point d'ancrage pour ce bassin hétéroclite de locataires : « à la fin du roman, le lecteur doit être capable de les placer dans une même constellation et comprendre la façon dont chaque planète évolue par rapport aux autres⁸⁵. » Cette même constellation correspond, dans ce cas-ci, au *Galant*.

Grâce à lui, chacun des personnages devient une entité active dans le déploiement d'un microcosme. Au-delà du melting-pot qu'ils représentent, nous pourrions aller jusqu'à affirmer qu'une sorte d'autosuffisance se développe au sein de l'édifice. La majeure partie de la diégèse s'y construit, d'autant plus que plusieurs locataires s'y cloîtent, que ce soit par obligation ou par choix. Par conséquent, un certain effet de captivité, de claustration prend forme – rares sont les scènes qui se déroulent à l'extérieur des quatre murs du *Galant*. Le personnage de Zach est un excellent exemple pour rendre compte de cet aspect de dépendance : son appartement personnel et son laboratoire se trouvent dans l'immeuble, sans parler du fait que sa copine y est également locataire. Son commerce de vente de drogue nécessite des rencontres avec certains voisins, conduisant même à des amitiés (quoique superficielles), toujours sans quitter les lieux. Autrement dit, l'essentiel de sa vie quotidienne se déroule entre les quatre murs du *Galant*.

L'espace entre le labo et son appartement, Zach met généralement quinze secondes pour le traverser. De l'espace entre son appartement et celui de Daphnée, la durée de la traversée peut varier selon une multitude de facteurs. Le parcours, en temps normal, demande trente-trois secondes. Par

⁸⁵ Sophie Vallas, *op. cit.*, p. 3.

contre, Zach a l'habitude de croiser un locataire qui lui fait la conversation ou encore, lui demander de passer chez lui⁸⁶.

Pour la plupart des locataires, Le Galant devient une sorte de cocon, de zone de confort qui les confine dans leurs appartements respectifs. Somme toute, cette contrainte spatiale permet non seulement d'alimenter et de légitimer cette microsociété qui se développe, mais aussi chacune des voix individuelles.

Il importe néanmoins de souligner que le rôle du Galant ne se limite pas à celui de cadre : l'immeuble contribue en grande partie à instaurer, puis à maintenir l'égalité entre les protagonistes qui y vivent. Malgré leurs nombreuses différences, leur domicile s'avère un point commun fondamental entre eux – Le Galant, plus ou moins en ruines, devient la métonymie de la situation de ses locataires. Tel que le souligne Ricard, « C'est en effet un rôle primordial de la description que de créer, autour des figures principales du roman, un cadre qui leur soit propre et à travers les aspects duquel se manifeste leur "personnalité"⁸⁷. » D'abord, s'établir dans un immeuble d'une « blancheur crasse⁸⁸ » à l'odeur de « moisissures poussiéreuses⁸⁹ » parle de lui-même en rendant compte des faibles revenus des locataires. Plusieurs ont de la difficulté à payer leur loyer, parfois même à mener une vie décente. Suite à une entente conclue pour un contrat assez bien rémunéré, Jade, loin d'être la seule dans cette situation précaire, pense immédiatement que « Ça va régler [s]on problème de loyer impayé. Ça va faire du bien⁹⁰... » Autrement dit, Le Galant permet de mettre en scène la pauvreté des personnages, sans pour autant accentuer cet aspect lorsqu'ils nous sont décrits. Leur lieu de résidence « loin de ses bonnes années avec sa peinture vieillissante, ses portes

⁸⁶ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, op. cit., p. 27.

⁸⁷ François Ricard, « Le décor romanesque », *Études françaises*, vol. 8, n° 4, novembre 1972, p. 346, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1972-v8-n4-etudfr1707/036525ar/>>, consulté le 26 octobre 2020.

⁸⁸ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, op. cit., p. 305.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 237.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 78.

croches [et] son plancher taché⁹¹ » nous donne suffisamment d'indices pour que l'on comprenne leurs difficultés financières.

En outre, bien qu'ils habitent l'immeuble et que quelques mètres les séparent les uns des autres, chacun des locataires vit, à sa manière, une grande solitude : « – *Zach ne peut avoir d'ami... il le trahirait à la moindre occasion... Tony n'a pas d'ami... ni de famille. Et ce type mort... pour qu'on l'oublie de la sorte... il devait être seul au monde... Même Kaviak qui paie des filles pour baiser... seul, lui aussi*⁹²... » En effet, la majorité d'entre eux vivent seuls, à l'exception de quelques couples (dans la majorité des cas, éphémères) et des membres de Claudette Abattage. Ils ne se connaissent pas (ou alors très peu) ; certains vont se rencontrer au fil du récit, d'autres entretiennent déjà une relation, mais qui demeure en surface et, la plupart du temps assez malsaine. La narration mentionne rarement des amis ou des membres de la famille. Pour Dostoïevski, cette stratégie contribue à l'effet de concomitance : « [l]es personnages n'ont pas de souvenirs, ils n'ont pas de biographie dans le sens d'un passé complètement surmonté. Ils ne gardent de leur passé que ce qui pour eux n'a cessé d'être actuel et qui est vécu comme un présent⁹³. » Au fond, les personnages sont pauvres à plus d'un niveau : monétairement, bien entendu, mais tout aussi bien en ce qui a trait à leurs relations sociales et à leur isolement psychologique. Leur proximité demeure strictement spatiale, car ils ne prodiguent aucun effort pour dialoguer avec autrui, à moins que cette interaction leur soit profitable.

Comme le Galant, la canicule joue un rôle crucial dans le récit. Mis à part la pauvreté et la solitude qui leur est commune, les locataires sont aussi accablés par la température alors que presque aucun d'entre eux n'a le luxe de se climatiser : « *Un climatiser... et avec quel argent... certainement pas avec ma pension et celle de*

⁹¹ *Ibid.*, p. 341.

⁹² *Ibid.*, p. 425.

⁹³ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 66.

*Roméo... c'est tout juste si on arrive à se payer le satellite avec leurs maudites augmentations*⁹⁴. » Alors que les protagonistes rencontrent des difficultés au quotidien, la canicule ne fait qu'aggraver leurs journées déjà lourdes. L'oppression déclenchée par celle-ci installe une atmosphère pesante dans le roman. Le désespoir, le sentiment de mériter ce qui leur arrive, est généralisé – le pire semble constamment au bord de se produire. Ce contexte météorologique extrême impose une grande incommodité et nous présente les locataires sous leurs pires jours : « décrire l'environnement d'un personnage permet de "rendre le lecteur sensible à la qualité d'une existence qui a modelé à son image l'espace dans lequel elle s'est accomplie"⁹⁵["] ». Le Galant et la canicule jouent un rôle essentiel dans l'organisation du récit – c'est grâce à eux que le destin des différents personnages est relié.

1.4. Conclusion

La polyphonie et la forme chorale orchestrent un ensemble de voix disparates dans le roman et mettent en scène « un monde de consciences qui s'éclairent mutuellement⁹⁶ [...] ». Ce faisant, aucune forme de hiérarchisation ne permet de donner une importance particulière à l'un ou l'autre des vingt-six locataires du Galant. Le portrait hétérogène qu'ils constituent nous permet de parler d'un microcosme, aspect sur lequel nous n'avons pas particulièrement insisté jusqu'ici. Nous nous sommes limités, au cours de ce présent chapitre, aux impacts narratologiques du dipôle dialogisme/polyphonie, mais il importe de souligner sa forte teneur sociologique : « [Il] exprim[e] la dimension sociale et culturelle des discours en focalisant l'analyse sur les processus d'une communication ininterrompue qui structurent aussi bien l'individu que la société⁹⁷. » Pour Bakhtine, l'amalgame de discours contradictoires

⁹⁴ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, *op. cit.*, p. 72.

⁹⁵ François Ricard, *op. cit.*, p. 346.

⁹⁶ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 149.

⁹⁷ Robert Vion, *op. cit.*, p. 254

arrive à témoigner de la réalité sociale. Au contraire d'une approche monologique, la vision du monde contemporain proposée dans *La canicule des pauvres* est fortement nuancée tant elle convoque des points de vue divergents. C'est ce que nous verrons au cours du chapitre suivant.

CHAPITRE II

LA FIGURE DE LA CONSCIENCE MALHEUREUSE : LE DISCOURS SOCIAL DE *LA CANICULE DES PAUVRES*

2.1. Repères sociocritiques

Fréquemment confondue à tort avec la sociologie de la littérature, la sociocritique est une approche plurielle qui cherche à mettre en lumière la dimension sociale qui se dégage des textes ou de quelconques productions culturelles. Bien que certains travaux s'intéressent aux rapports entre texte et société dès les débuts du XIX^e siècle (Germaine de Staël, notamment), c'est dans les premières décennies du XX^e siècle que les analyses initiales qui annoncent la sociocritique apparaissent (Lukács, Benjamin). La paternité du terme est cependant attribuée à Claude Duchet et Edmond Cros qui, de prime abord, élaborent leurs hypothèses indépendamment l'un de l'autre avant de se rencontrer en 1979. C'est donc « en pleine période formaliste et structuraliste, en écho à la psychocritique de Charles Mauron, et à un horizon marxiste ou marxisant ouvert⁹⁸ [...] » qu'ils parviennent à légitimer davantage la perspective en circonscrivant ses contours.

Le geste critique à la base de cette démarche considère les caractéristiques formelles d'une œuvre (mais aussi son contenu) comme tributaires des systèmes de signes, des discours et des idéologies relevant d'une société. À la lumière de cette visée, il n'est pas surprenant qu'on fasse le lien avec la sociologie. Gisèle Sapiro définit cette discipline comme suit :

La sociologie de la littérature se donne pour objet d'étudier le fait littéraire comme fait social. Cela implique une double interrogation : sur la

⁹⁸ Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars, *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 95.

littérature comme phénomène social, dont participent nombre d'institutions et d'individus qui produisent, consomment, jugent les œuvres ; sur l'inscription des représentations d'une époque et des enjeux sociaux dans les textes littéraires⁹⁹.

Dans cette perspective très générale, il est vrai que les deux approches semblent liées. Il importe néanmoins de souligner ce qui les dissocie – leurs propositions théoriques et méthodologiques se déploient à deux niveaux distincts.

D'une part, la sociologie de la littérature adopte une démarche avant tout externe, c'est-à-dire qu'elle analyse des rapports entre les différents intervenants de la scène littéraire. Ceux-ci sont interrogés à partir de leurs usages et de leurs pratiques : on cherche à savoir qui publie (ou ne publie pas), quelles œuvres sont diffusées, ce qui est lu par quelles tranches de la société ou encore quel est le statut social de l'auteur, par exemple. Ces préoccupations extérieures au texte n'enlèvent rien à l'importance de son contenu, il sera cependant interprété à la lumière des caractéristiques sociologiques des artistes et des écrivains. Les *entours du texte*, pour reprendre les mots de Régine Robin, sont donc examinés de manière à « touch[er] de près aux conditions de production du texte, aux effets sociaux du texte et non à l'inscription du social dans le texte autrement que comme effet de champ, effet de prisme ou de stratégie^{100 101}. » Tout compte fait, les aspects plus techniques qui caractérisent les œuvres littéraires sont considérés comme un instrument de mesure quant à la société au sein de laquelle ils s'inscrivent.

D'autre part, la sociocritique préconise une approche interne. Sans dire qu'elle rejette les postulats ci-haut, elle s'intéresse davantage à « la dimension sociale *au cœur*

⁹⁹ Gisèle Sapiro, *La sociologie de la littérature*, [livre numérique], Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2014, p. 5.

¹⁰⁰ Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars, *op. cit.*, p. 101.

¹⁰¹ Les concepts fondamentaux mentionnés ici ne seront pas développés dans le cadre de ce mémoire. Le tour d'horizon que nous effectuons ci-haut, certes élémentaire, s'avère suffisant pour appuyer notre problématique. Pour aller plus loin, voir notamment les travaux de Pierre Bourdieu.

même de l'écriture, elle engage à découvrir ce que les textes nous révèlent de la société passée et présente, même lorsqu'ils se refusent à en traiter explicitement¹⁰². » Ainsi, la socialité s'avère un élément intrinsèque du discours textuel – il s'agit du fondement même de cette perspective. De manière concrète, on s'intéresse aux aspects les plus minutieux d'une œuvre afin de faire des liens avec la société. Grâce à un mouvement de va-et-vient constant, « tourné à la fois vers la parole du monde et vers la parole du texte¹⁰³ [...] », la sociocritique devient un *mode de lecture* qui s'attarde entre autres aux liens entre de plus grandes unités (chapitres, livres) et des fragments (incipit, excipit).

[...] [la sociologie de la littérature] envisag[e] *le texte dans le social* (production, diffusion, réception, etc.). Une telle approche développ[e] un parti pris *externe*, pour lequel les textes étaient des ensembles de produits avant de constituer des formes. La sociocritique cherch[e], au contraire, à décrire le *social dans le texte*, elle montr[e] comment la représentation littéraire (codes rhétoriques, narratifs, dispositifs axiologiques, clichés, etc.) construi[t] une "idéologie¹⁰⁴".

Il importe de retenir que la sociocritique défend la manière dont le social se déploie dans le texte, le façonne, le configure. La sociologie de la littérature cherche à saisir *ce qui produit* le texte (pour quelles raisons sociales, historiques, le texte est-il produit de telle façon) ; la sociocritique prend acte des conditions de production, mais cherche à saisir *ce que le texte nous dit* de la société. Et non pas : comment la société a-t-elle pu produire ce livre? Malgré qu'ils s'intéressent tous deux aux systèmes de signes, aux discours et aux idéologies relevant du monde social, les deux approches que l'on tend à confondre se distinguent sans contredit au niveau de leur geste critique.

¹⁰² Ruth Amossy, La socialité du texte littéraire : de la sociocritique à l'analyse du discours. L'exemple de *L'Acacia* de Claude Simon », *Carrefours de la sociocritique*, en ligne, <<http://ressources-socius.info/index.php/reeditions/24-reeditions-de-livres/carrefours-de-la-sociocritique/126-la-socialite-du-texte-litteraire-de-la-sociocritique-a-l-analyse-du-discours-l-exemple-de-i-l-acacia-i-de-claude-simon>>, consulté le 28 février 2022. Nous soulignons.

¹⁰³ Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151-152, 2011, p. 20, en ligne, doi <10.4000/pratiques.1762>

¹⁰⁴ Jérôme Meizoz, « Sociocritique, ethnologie et sociologie de la littérature. Entretien avec Jérôme Meizoz (Université de Lausanne) », *Romantisme*, vol. 3, n° 145, 2009, p. 100, en ligne, doi <10.3917/rom.145.0097>

2.1.1. L'École de Montréal

Dès lors que Duchet et Cros formulent les premières thèses en vue de mieux cerner la sociocritique, d'autres chercheurs leur emboîtent le pas en proposant leurs propres réflexions. Cet essor permet non seulement d'alimenter les postulats fondateurs, mais aussi de générer un intérêt, une curiosité vis-à-vis cette nouvelle perspective un peu partout dans le monde littéraire. La sociocritique se développe donc, petit à petit, au moyen de propositions qui s'appuient sur des travaux issus de diverses sphères théoriques.

Dans ce contexte, une forme spécifique de sociocritique se profile dans la métropole québécoise. Les chercheurs Marc Angenot, André Belleau, Gilles Marcotte et Régine Robin constituent les assises de ce que l'on a appelé l'École de Montréal. Bien qu'ils se distinguent par des hypothèses qui leur sont propres, tous quatre s'appuient sur le même fondement théorique, à savoir les idées de Mikhaïl Bakhtine. En effet, « L'héritage bakhtinien est [...] au cœur du développement de l'École de Montréal et de ses incarnations successives dans divers travaux et groupes¹⁰⁵ [...] ». Cette référence commune n'est pas un hasard lorsque l'on considère le métissage (linguistique, culturel, politique...) qui caractérise la métropole. L'hybridation, présente à plus d'un niveau dans la ville de Montréal, transparaît dans sa littérature – ce qui, par extension, appelle aux concepts de dialogisme et de polyphonie élaborés par le penseur russe. Nous nous limiterons pour le moment à ce rapide survol, mais ces indications seront utiles un peu plus loin lorsque nous nous pencherons sur l'espace romanesque.

¹⁰⁵ Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *op. cit.*, p. 18.

2.1.2. Le discours social

Le discours social, développé par Marc Angenot, s'inscrit dans la foulée des doctrines qui tirent leur origine de la sociocritique. Essentiellement développé dans son ouvrage *1889 : état du discours social*, le chercheur s'interroge à la fois par rapport au contexte d'émergence de ces différents discours, mais aussi aux tendances, aux régularités qui en ressortent. Dès les premières lignes, il propose une définition générale de la notion : « tout ce qui se dit, tout ce qui s'écrit dans un état de société donné (tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle aujourd'hui dans les médias électroniques). Tout ce qui se narre et s'argumente [...] dans une société donnée¹⁰⁶. » En mentionnant d'emblée les domaines de l'imprimé et des médias, l'auteur renvoie aux discours qui relèvent de la sphère publique, qui peuvent se diffuser à grande échelle. Il souhaite saisir la situation discursive d'une société dans son intégralité. Un peu plus loin dans son texte, Angenot renchérit en affirmant qu'il s'agit de « [l]'ensemble – non nécessairement systémique, ni fonctionnel – du dicible, des discours institués et des thèmes pourvus d'acceptabilité et de capacité de migration dans un moment historique d'une société donnée¹⁰⁷. » Cette précision restreint l'objet d'analyse ; la somme des discours analysés se réduit à un espace-temps spécifique.

Ces nuances établies, l'auteur affine sa trajectoire intellectuelle en soulignant que le discours social ne renvoie pas seulement à la dimension collective du dicible. Il touche également l'aspect individuel, des avis personnels, « pas seulement des lieux communs, mais des opinions distinguées¹⁰⁸, [...] ». Ce faisant, ces deux angles d'approche coexistent en se complétant l'un l'autre. D'un côté, l'ensemble des discours est perçu comme ayant la capacité de rendre compte d'une société donnée, considérant

¹⁰⁶ Marc Angenot, « Le discours social : problématique d'ensemble », *Cahiers de recherche sociologique*, vol. 2, n°1, avril 1984, p. 20, en ligne, doi <10.7202/1001977ar>.

¹⁰⁷ *Idem.* Nous soulignons.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 21.

que des discours dominants arrivent à ressortir d'un ensemble hétérogène. De l'autre, il peut également renvoyer aux avis singuliers, à l'originalité individuelle relative qui, en fin de compte, prennent part à la légitimation de cet ensemble.

Le discours social est une rumeur globale non cohérente aux incohérences soudées, reliées, la voix du ON, le doxique qui circule, le déjà-là, le déjà-dit, ce qui fonctionne à l'évidence sous forme de présupposés, de préconstruits, de cristallisé, de figé, l'informe de l'habitude, le non-dit, l'impensé, ce qui bloque ; une pluralité fragmentaire, le bruit du monde qui va devenir matière textuelle¹⁰⁹.

Somme toute, le discours social fédère un ensemble de discours en apparence contradictoires ou peu liés et produit des axiomes, met en évidence des lieux de cristallisations, qui déterminent malgré tout des effets doxiques. Une fois légitimé par Angenot, plusieurs chercheurs ont, à leur tour, façonné la notion de discours social à la lumière de postulats qui leur sont propres. Dans le cadre de ce mémoire, la conception de Claude Duchet, qui considère davantage la notion à partir du texte littéraire, sera celle que nous privilégierons.

Pour Duchet, bien que le discours social ne soit pas propre à cette discipline, la littérature demeure le lieu d'excellence de son déploiement.

Ce qu'[il] propose d'appeler *discours social* [...] se manifeste dans le roman d'une manière spécifique dans la mesure où celui-ci, fonctionnant comme une société, reproduit dans son texte un ensemble de voix brouillées, anonymes, une sorte de fond sonore [...] Autrement dit le discours que toute société tient sur elle-même, tout ce qui constitue dans la société du roman son opinion publique¹¹⁰ [...].

Selon lui, la fiction se nourrit, prend forme grâce à la situation discursive d'un corps social. Dans cette optique, il s'agit de s'interroger quant aux façons dont le roman témoigne de la société dans laquelle il a été écrit (alors que les postulats d'Angenot

¹⁰⁹ Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars, *op. cit.*, p. 104.

¹¹⁰ Claude Duchet, « Discours social et texte italique dans *Madame Bovary* », dans *Langages de Flaubert : actes du colloque de London*, Paris, Lettres modernes Minard, 1977, p. 145. L'auteur souligne.

visent plutôt à savoir si la société telle qu'elle est perçue par l'auteur est reproduite dans l'œuvre). L'alternance entre texte et hors-texte permet donc aux discours sociaux de prendre forme ; Duchet s'intéresse aux stratégies, aux méthodes qui permettent au roman de transposer des discours actuels à sa manière. Les textes deviennent, pour ainsi dire, tributaires du contexte dans lequel ils émergent.

Compte tenu de ce qui précède, les liens avec Bakhtine sont d'autant plus tangibles et, tel que nous le soulignons plus haut, ne se limitent pas aux chercheurs que l'on considère pionniers de l'École de Montréal. Au-delà du métissage qu'inspire la ville, la notion de discours social résonne elle aussi nettement avec les concepts du penseur russe. Certes « [l']ensemble de voix brouillées, anonymes, [la] sorte de fond sonore » à laquelle fait référence Duchet tend à correspondre aux théories de dialogisme et de polyphonie qui, nous l'avons vu, rendent compte de la dimension kaléidoscopique que peut prendre le roman. Qui plus est, Bakhtine considère lui aussi la situation discursive ou, plus largement, l'environnement au sein duquel prend forme une œuvre, comme un élément déterminant. Cette idée est principalement développée dans *Esthétique et théorie du roman*, alors qu'il s'interroge quant aux liens (indubitables à ses yeux) entre l'élaboration d'un discours et de son encadrement contextuel. Pour lui, « Le contexte qui englobe la parole d'autrui crée un fond dialogique dont l'influence peut être fort importante¹¹¹. » Le dialogisme, en fin de compte, pourrait être considéré comme les premières bribes d'une théorie du discours social tant ils partagent le même fondement.

¹¹¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 159.

2.2. Le discours social de *La canicule des pauvres*

« [L]’individu du 21^e siècle incarnera une nouvelle figure de la conscience malheureuse¹¹² » affirme le philosophe Nicolas Grimaldi. Malgré le pessimisme qui peut s’en dégager, cette hypothèse n’en demeure pas moins légitime – le siècle est né avec les attentats les plus meurtriers de l’Histoire, en septembre 2001. Les impacts de cette tragédie, mesurables à l’échelle planétaire, perdurent encore aujourd’hui.

Une immense partie de la population mondiale, essentiellement hors de l’Occident, a moins de 20 ans, et est née et a grandi dans toute cette nouvelle réalité inquiète et agitée. Les injustices, TOUTES les injustices, tous les écarts, se sont creusés depuis 2001. La crise climatique est devenue suffocante, la sécurité des territoires, une donne habituelle. [...] Les natifs du XXI^e siècle n’auront jamais connu l’insouciance (toute relative) de leurs aînés de plus de 20 ans¹¹³...

Dans cette époque mise à mal bien malgré elle, le postulat que propose Grimaldi nous semble assez éloquent. Les enjeux liés au terrorisme, aux inégalités et aux changements climatiques sont réels, mais ne sont qu’une infime partie des difficultés qui marquent les années 2000. La société actuelle navigue au cœur de la surconsommation, dans un monde où les nouvelles technologies prédominent sur les interactions humaines, où l’égocentrisme est à son comble. Qu’on le veuille ou non, le portrait de ce siècle, heureusement encore jeune, s’avère particulièrement sombre. C’est dans ce contexte que prend forme le roman de DesRochers, paru en 2009. Est-ce vraiment un hasard si les personnages de *La canicule des pauvres* correspondent à cette figure de la conscience malheureuse proposée par Grimaldi?

Tel que mis de l’avant par Duchet, « le roman se définit [...] comme la confrontation entre une donnée romanesque et l’évidence massive d’une socialité. La

¹¹² Nicolas Grimaldi, *op. cit.*, p. 7.

¹¹³ Marie-France Bazzo, « Les années 20 du XXI^e siècle », dans *LaPresse.ca*, 7 septembre 2021, en ligne, <<https://www.lapresse.ca/debats/opinions/2021-09-07/les-annees-20-du-xxie-siecle.php>>, consulté le 11 avril 2022.

voix des mœurs, partie intégrante du roman, le constitue à la fois en texte et en société¹¹⁴. » Le Galant et ses locataires, pour ne pas dire l'univers romanesque dans son ensemble, témoignent de la réalité qui les entoure dans une exactitude remarquable.

De même que le contexte au sein duquel il prend forme, « le monde tel qu'il est présenté dans *La canicule des pauvres* est en pleine crise, il est imprégné de la violence, de la décomposition, de la maladie et de la mort. Les gens qui l'habitent sont les marginaux¹¹⁵ [...] ». En effet, le microcosme qui se déploie dans l'immeuble regroupe des personnages aux destins aussi damnés les uns que les autres. Malheureusement pour eux, cette infortune se manifeste au-delà de leur pauvreté, tant monétaire que relationnelle. Alors que « la canicule joue la faucheuse dans la ville¹¹⁶ », nous sommes aux premières loges d'un quotidien difficile à vivre pour chacun des locataires. Tel que mis en lumière par Cernikova, le roman est rempli de protagonistes en deuil, malades, en conflit ou encore contraints à commettre de terribles actes.

Le personnage du Marsouin est un excellent exemple qui témoigne de ce monde en crise. Tout d'abord, la nature particulièrement tragique de son destin se traduit par un mal-être qui, nous l'avons vu, est caractéristique du XXI^e siècle. Tous les passages qui le mettent en scène retracent les étapes qui ont conduit à son suicide, c'est-à-dire des moments précédant l'acte jusqu'à la décomposition de son cadavre tant il n'est recherché par aucun de ses proches, et encore moins de ses voisins. Dès les premières lignes le concernant, il est évident que l'homme, qui « avait grandi, puis grossi selon la conviction que "la vie sert à préparer une mort honorable, une mort choisie¹¹⁷" », prévoit son coup depuis longtemps. À bout de forces, alors qu'il « [f]ait trop chaud pour continuer¹¹⁸ », Le Marsouin décide de passer à l'acte le matin du 2 juillet. Avant

¹¹⁴ Claude Duchet, *op. cit.*, p. 144.

¹¹⁵ Veronika Cernikova, *op.cit.*, p. 84.

¹¹⁶ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, *op. cit.*, p. 592.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 117.

¹¹⁸ *Idem.*

de procéder, il rédige une dernière entrée de journal, conclusion de ses Mémoires, où il justifie son geste ainsi :

Est-ce que j'ai vécu pour rien? Tout à fait. Est-ce que j'ai bâti quelque chose, fondé une famille, apporté quoi que ce soit au monde? Non [...] Je ne mérite pas de mourir naturellement parce que je n'ai jamais vécu naturellement. Je me console en sachant ne pas être seul dans cette situation ridicule. Ça donne presque un sens à ma mort¹¹⁹.

Ces lignes font en quelque sorte écho aux autres locataires du Galant, qui, comme Le Marsouin, semblent chercher leur place dans le monde, stagnant chacun de leur côté entre les quatre murs de l'immeuble.

Quatre jours après le suicide, Zach offre à Takao d'aller photographier le cadavre afin qu'il puisse ajouter la scène à sa bande dessinée. Il est à noter que ce passage témoigne de l'égoïsme de Zach. D'une part, son insouciance vis-à-vis du défunt va de soi ; d'abord parce qu'il se permet d'entrer dans son appartement à des fins difficilement justifiables, mais aussi par son manque de jugement une fois sur les lieux, alors qu'il se met tout bonnement à parler de la pluie et du beau temps : « *Ce Zach est une horreur... aucun respect... aucun honneur... on garde le silence devant les morts... [...] Comment peut-il parler de telles choses à un moment pareil¹²⁰?* » D'autre part, au moment où ils quittent la pièce, Zach réclame son dû (non négocié au préalable) à Takao pour lui avoir fait part de cette découverte. Autrement dit, Zach a rendu service au bédéiste simplement car cette action lui profiterait. Pour Grimaldi, cet égoïsme caractérise l'individu du XXI^e siècle, dans la mesure où « [il ne compte] que sur ses initiatives et son habileté pour satisfaire ses besoins aux dépens de son milieu, et pour accomplir ses désirs au détriment de ses semblables¹²¹. » Zach est cependant loin d'être le seul à faire preuve d'égoïsme. Aucun des locataires, même pas ceux vivant au même étage que Guy Sergerie, ne s'inquiète de son absence prolongée.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 119.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 406.

¹²¹ Nicolas Grimaldi, *op. cit.*, p. 4.

Lorsque les ambulanciers viennent chercher le corps, Monique s’empresse de rédiger une annonce pour louer l’appartement, nouvellement vacant, faisant ainsi preuve d’une insensibilité totale à l’égard du décès de l’un de ses locataires. Tout compte fait, le cas du Marsouin est un bel exemple qui permet de mettre en lumière le mal-être et l’égoïsme qui caractérisent notre époque.

Ensuite, de nombreuses références à la culture permettent de dégager des liens entre le texte et la société. *La canicule des pauvres* est une œuvre très ancrée dans la métropole. La ville de Montréal se manifeste à plus d’un niveau, et d’abord sur le plan de la chronologie. Depuis l’adoption d’une loi en 1974¹²², la fin des baux résidentiels est fixée au 30 juin. Voilà pourquoi l’on parle désormais d’un véritable phénomène sociétal à l’échelle provinciale : la journée du déménagement se tient le 1^{er} juillet de chaque année. Puisque le roman se déroule dans la première dizaine de jours de ce même mois, il n’est pas surprenant que les personnages soient touchés de près ou de loin par cette réalité. Alors qu’Edward réalise qu’il a beaucoup de pain sur la planche vu son rôle de concierge de l’immeuble, Kaviak consacre sa journée à y emménager. D’autres locataires, comme Marie-Laure, constateront plutôt l’état lamentable des rues environnantes : « À cinq pas du ciel de marelle, il y a un tas de détritiques dominés par un frigo, des chaises cassées, un matelas taché. *Rebut de déménagement, ça finira jamais, cette pollution*¹²³... » Bien que ce bal de déménagements ait lieu partout au Québec, il n’en demeure pas moins que la ville de Montréal, par son statut de métropole, soit davantage touchée par les répercussions de ce remue-ménage. En effet, tel que le constate Marie-Laure, les rues se transforment en véritables dépotoirs : « C’est près de 70 000 déménagements qui sont effectués bon an mal an à Montréal autour du 1^{er} juillet. Il en résulte chaque année un amoncellement de déchets sur les trottoirs qui

¹²² « La tradition québécoise du déménagement », dans *Ici Radio-Canada.ca*, 30 juin 2017, en ligne, <<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1042379/demenagement-1er-juillet-bail-locataire-archives>>, consulté le 13 avril 2022.

¹²³ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, *op. cit.*, p. 110.

nécessitent l'utilisation d'équipement lourd pour récupérer le tout¹²⁴. » Considérant la proximité et la concentration des différents logements, il va de soi que la métropole, au contraire de certaines régions de la province, soit davantage mise à mal à la suite de journée. Comme le chapitre suivant s'intéressera aux divers motifs textuels qu'inspirent la ville et ses effets, nous nous limiterons pour le moment à cet exemple, avant d'y revenir plus loin.

De plus, grâce à sa dimension kaléidoscopique et plurielle, *La canicule des pauvres* ne se rattache pas uniquement à la vie montréalaise. Bien sûr, par la présence de nombreux personnages immigrants, le roman ouvre une fenêtre sur des cultures étrangères : par exemple, la mention d'une berceuse yiddish de l'enfance de Jade¹²⁵, l'intuition de Zach de devoir retirer ses chaussures en entrant chez Takao¹²⁶ ou encore Juanita et son refus catégorique de divorcer vu la gravité du péché que cette démarche représente en Colombie¹²⁷. Au-delà de la multiplicité de valeurs, de croyances qui y coexistent, le roman met aussi de l'avant de nombreux éléments issus de la culture de masse : Zach possède plusieurs DVD, dont celui *Dogville*, qu'il se plaît à laisser à la vue de tous¹²⁸, une chanson interprétée par la gagnante du concours Star Académie joue à la radio¹²⁹, Marie-Laure fait l'acquisition de plusieurs œuvres de Basquiat ou encore de Warhol¹³⁰. Ces quelques clins d'œil issus de la culture populaire font écho à la société de consommation. Selon Baudrillard, « les hommes de l'opulence ne sont plus tellement environnés, comme ils le furent de tout temps, par d'autres hommes que par

¹²⁴ « Déménagements : 50 000 tonnes de déchets jetés à Montréal », dans *Ici Radio-Canada.ca*, 2 juillet 2019, en ligne, <<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1206689/dechets-ordures-meubles-trottoirs-demenagements-juillet-montreal>>, consulté le 13 avril 2022.

¹²⁵ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, *op. cit.*, p. 451.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 126.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 633.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 28.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 210.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 396.

des OBJETS¹³¹. » En effet, malgré leur pauvreté, les personnages sont loin d'être à l'abri de ce désir brûlant de consommer des biens matériels qu'ils n'ont pas forcément les moyens de se payer. À vrai dire, le manque d'argent engendre encore plus le désir de posséder, cela devient de l'ordre du fantasme. Pour ne mentionner qu'un seul exemple, la majeure partie de l'existence d'Henriette s'est résumée à regarder la télé, objet qui s'avérait être un luxe pour son mari et elle-même. Cette télévision, dont son médecin lui suggère fortement de regarder des émissions pour se changer les idées suite à une tentative de suicide, devient sa raison de vivre. Suite à un bris qui forcera Roméo à en racheter un nouveau, Henriette est aux anges : « Le téléviseur sera [...] câblé. [Elle] pourra écouter les postes des États-Unis. Sans parler de la fin des problèmes de réception. Cet après-midi de mai 1968, Henriette se sent comme une millionnaire¹³². » Ce comportement témoigne d'un fléau sociétal de notre temps¹³³, c'est-à-dire de l'importance accordée au matériel aux dépens des relations humaines.

Enfin, le monde actuel arrive à transparaître jusque dans les choix formels qui organisent le roman : « La composition de l'œuvre et l'écriture fragmentale rendent également compte de l'état de la société qui vit sans mode d'emploi et où le chaos et l'aléatoire l'emportent sur le système ou la symétrie¹³⁴. » Certes, la brièveté des chapitres ainsi que le va-et-vient constant entre les différents locataires du Galant instaurent à la fois un rythme soutenu et une densité au niveau de l'action qui s'y déroule. Mis à part la chronologie de la journée en cours (l'une des seules structures

¹³¹ Jean Baudrillard, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, [fichier PDF], Paris, Denoël, 1970, p. 17.

¹³² Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, *op. cit.*, p. 456.

¹³³ Évidemment, un téléviseur n'est pas le meilleur exemple de la disparition des relations humaines depuis le début du siècle, à côté des téléphones ou des réseaux. On sort aujourd'hui de plus en plus du câble, avec les possibilités de diverses plateformes. Néanmoins, il importe de rappeler que *La canicule des pauvres* a été publié en 2009 – l'ère des téléphones intelligents et des médias sociaux débutait tout juste (il n'en est d'ailleurs pas question dans le roman). Le cas de figure soulevé ici fait référence au passé d'Henriette, donc de la fin des années 60. Bien que nos comportements actuels diffèrent de ceux d'il y a vingt ou cinquante ans, le nœud de l'enjeu, c'est-à-dire de mettre à mal nos relations interpersonnelles au profit de biens matériels, demeure le même.

¹³⁴ Veronika Cernikova, *op. cit.*, p. 85.

logiques importantes), cette succession d'instantanés, de morceaux de vie que l'on voit défiler devant nos yeux nous est présentée dans le désordre. Tout se déroule rapidement, les points de vue des personnages et celui du narrateur s'entrecoupent sans cesse, à la manière de la société actuelle qui vit de manière effrénée, fragmentée. De plus, cette façon de raconter place le lecteur dans une position, si l'on peut dire, de consommateur : « Par rapport à la structure du texte, l'auteur explique qu'il a voulu imiter l'effet du sac de chips : la lecture d'un chapitre donne envie au lecteur d'en lire un autre, un autre et un autre jusqu'à ce que le livre entier soit fini¹³⁵. » Étant donné que le quotidien des locataires ne nous est que présenté par bribes, la lecture de *La canicule des pauvres* peut se comparer au défilement d'une page d'actualité d'un réseau social : l'accès à une grande quantité de contenu, dans l'instantanéité. Le lectorat consomme les diverses histoires des personnages en demeurant sans cesse sur sa faim tant les péripéties sont succinctes, ce qui le pousse à consommer les chapitres à la chaîne. Bref, le roman s'organise de la même manière que la société contemporaine axée sur l'efficacité et l'immédiateté.

2.3. Personnages clés

Si l'éventail de protagonistes mis en scène dans le roman se caractérise par le traitement égalitaire dont ils bénéficient, il importe néanmoins de souligner que certains d'entre eux se démarquent par les motifs, les rôles qu'ils incarnent. Un duo, à notre sens, ressort particulièrement du lot¹³⁶ : Monique, la propriétaire du Galant, ainsi que Takao, le bédéiste japonais. Les pages qui suivent mettent en lumière les raisons derrière cette sélection certes brève, mais pas pour le moins significative quant aux enjeux du texte de DesRochers.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 70.

¹³⁶ Cette remarque, soulevée à titre d'opinion, ne sous-entend aucun déséquilibre quant à l'égalité des voix narratives.

2.3.1. Monique

Monique est à la fois une protagoniste phare de l'œuvre de DesRochers dans son ensemble et de *La canicule des pauvres* en particulier. Il nous semble pertinent d'étudier d'abord ce personnage en raison de son rôle central de propriétaire, mais aussi parce qu'elle est celle par qui nous entrons dans la narration.

Avant même de lire une seule phrase du texte, le titre du premier chapitre, « L'éveil de la femme plastique¹³⁷ », s'avère particulièrement éloquent. D'entrée de jeu, cette qualification de *plastique* sous-entend les diverses chirurgies auxquelles Monique a eu recours, mais aussi fait écho à un ensemble d'enjeux reliés aux standards de beauté. Ces standards, très présents dans la société, se traduisent, surtout au féminin, par « la pression de devoir se conformer à une apparence corporelle qui dénote la jeunesse, la féminité et l'hétérosexualité puisque les corps féminins âgés sont considérés comme laids et indésirables¹³⁸. » Monique est l'incarnation par excellence de ce poids qui pèse lourd sur l'esprit des femmes d'aujourd'hui. Elle nous est présentée, le matin du 1^{er} juillet, en période de convalescence à la suite d'une intervention aux fesses. Malgré son inconfort évident, elle semble bien composer avec cette énième modification corporelle, qui s'ajoute à son visage ainsi qu'à « ses seins, refaits l'année passée [...] [et s]on ventre, liposucé il y a six mois¹³⁹ [...] ». Rapidement, nous sommes à même de constater la motivation principale de ses chirurgies : le désir, presque maladif, de paraître plus jeune.

Elle contemple son visage parfaitement lisse, aussi tendu qu'à ses vingt-ans, mais avec un petit quelque chose en plus. *L'expérience...* Le chirurgien avait fait un travail de maître. Il lui avait promis de lui enlever dix à quinze

¹³⁷ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, *op. cit.*, p. 11.

¹³⁸ Isabelle Wallach *et al.*, « Normes de beauté, perceptions de l'apparence et vie intime des femmes âgées hétérosexuelles et lesbiennes au Québec : une étude qualitative exploratoire », Rapport de recherche, Université du Québec à Montréal, Département de sexologie, 2019, p. 10.

¹³⁹ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, *op. cit.*, p. 14.

ans. Il avait réussi à lui effacer le double. *Ce type est un génie... un artiste... vraiment*¹⁴⁰ ...

En ce sens, Monique représente un mal sociétal particulièrement actuel. Son narcissisme ne se traduit pas par une confiance en elle, mais plutôt par une obsession envers la jeunesse. Elle s'attarde à des détails aussi insignifiants que ses cheveux trop rêches¹⁴¹, ou encore ses lunettes, qu'elle juge « passées de mode depuis dix ans¹⁴² », et qui justifient une opération au laser (alors que la qualité de sa vision, par contre, est loin d'être un argument). Cette préoccupation la tourmente tant que d'autres locataires finissent par le remarquer : « – La propriétaire... elle est dingue à l'idée de vieillir... Je vais lui vendre de la DHEA... Ça va me rapporter quatre cents balles par mois¹⁴³... » Bref, cet intitulé de chapitre, qui peut sembler banal, nous semble témoigner de cet enjeu sociétal, d'autant plus problématique aujourd'hui.

Il importe de dire un mot sur l'incipit qui, pour Duchet, s'avère particulièrement intéressant tant « [...] il met en place un hors-texte dont la perception suppose un passé (ou passif) culturel¹⁴⁴. » Pour donner suite aux premières lignes qui décrivent le réveil de la femme plastique, nous pouvons lire ceci :

*Comme tous les premiers du mois, Monique passera la journée à la réception. Une journée à écouter les excuses des uns, à recevoir les chèques des autres, sauf si les locataires décident de régler avec leur petite monnaie accumulée, roulée en tubes, comme le Marsouin depuis trois mois*¹⁴⁵.

D'emblée, ces quelques lignes nous donnent plusieurs informations. Elles soulignent l'importance de Monique – sans même préciser son statut de propriétaire, il demeure évident qu'elle se retrouve dans l'obligation d'interagir avec tous les habitants du

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴² *Ibid.*, p. 85.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 406.

¹⁴⁴ Claude Duchet, « Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, 1971, p. 12, en ligne, doi <10.3406/litt.1971.2495>.

¹⁴⁵ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, *op. cit.*, p. 11. Nous soulignons.

Galant. Elles mettent aussi l'accent sur le fait qu'elle ait remarqué que, depuis trois mois seulement, le Marsouin paie son loyer à l'aide de monnaie roulée. En d'autres termes, cette journée est si typique pour elle mois après mois, qu'une simple modification de mode de paiement est digne de mention. Les formules mises en italiques appuient l'idée selon laquelle Monique, de manière machinale et passive, répète systématiquement la même journée à tous les débuts de mois : « Le texte rend compte par-là de la pesanteur des habitudes, de la redondance des petits rituels quotidiens, de la banalisation des relations humaines dans une collectivité close¹⁴⁶. » D'autres courts passages, à même le premier chapitre, renforcent cet aspect de sempiternels recommencements : « Christian fait courir un doigt sur la cicatrice de gauche. Tout semble bien. Comme hier, comme avant-hier, comme la semaine passée¹⁴⁷. » Pour revenir à Duchet et à sa réflexion sur l'incipit, celui-ci contribue à la fois à signaler le point de départ de la diégèse tout en témoignant de son hors-texte. La narration situe le commencement de l'action à la fois dans un espace spatio-temporel (la réception de l'immeuble et le premier du mois), tout en convoquant la banalité du quotidien de Monique.

Nous voilà donc placés d'entrée de jeu devant un personnage à la fois complexée et renfermée dans une routine bien malgré elle. Plusieurs passages au fil du roman nous confirment les éléments amenés par l'incipit – la vie de la femme plastique est d'une monotonie sans fin : « Monique se lève de la banquette, ne paie pas et se dirige vers la sortie du Malarche. De la cuisine, [...] Roland Malarche a la certitude d'avoir vu cette image des milliers de fois. Il a raison. Exactement 5 079 fois depuis 1965¹⁴⁸. » Pour ainsi dire, ses habitudes, bien implantées dans sa vie, sont loin de se limiter aux premiers de chaque mois. Sa relation avec Christian ne semble guère plus

¹⁴⁶ Gabrielle Larivière, « Poétique de la ville postmoderne : Montréal dans *La canicule des pauvres* de Jean-Simon DesRochers », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Département des littératures de langue française, 2015, p. 29.

¹⁴⁷ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 193.

palpitante – leur lien platonique est décelable dès les premières pages, mais la distance se creuse de plus en plus au cours du texte. À vrai dire, Monique se questionne par rapport à ses sentiments pour Christian (qu'elle validera d'ailleurs en reprenant du service en tant que prostituée¹⁴⁹). Quant à lui, il est impatient de quitter la métropole vers Rivière-Au-Tonnerre, où il a hérité de la maison de son enfance. Au lieu de lui en parler franchement, il ment à Monique en simulant un séjour en camping, alors qu'il compte s'établir au village si la demeure est toujours en bon état. Bien qu'elle réalise être amoureuse de lui et s'empresse de prendre la route pour le rejoindre, Christian n'est pas particulièrement heureux de leurs retrouvailles : « [il] ne pourra s'empêcher d'associer l'arrivée de Monique avec celle de la tempête ayant remué la canicule. Il passera de longues heures à déterminer la valeur de ce symbole. *Bonne chose, mauvaise chose...* Il ne saura dire¹⁵⁰. » Même si l'issue de cette réflexion ne nous est pas révélée¹⁵¹, la narration nous donne accès à suffisamment d'indices dans les passages précédents pour comprendre le désarroi de Christian à l'égard de la situation.

Somme toute, en semblant revivre les mêmes journées depuis des décennies, on peut dire que Monique « ne maîtris[e] pas plus sa vie que si elle ne lui appartenait pas. [...] Étant dans le monde sans en être vraiment, c'est en [elle]-même, dans la solitude de son for intime, qu'[elle] aura son monde et ses intérêts¹⁵². » Comme la majorité des locataires du Galant, la propriétaire n'entretient que très peu de relations interpersonnelles – soit elles sont vouées à l'échec, soit elles perdurent parce qu'elle en retire quelque chose qui lui est directement profitable (au même titre que Zach et ses clients pour la drogue, par exemple). Tel que le souligne Grimaldi, elle ne semble pas maîtriser sa vie, mais plutôt la subir (et d'autant plus en contexte caniculaire). L'obsession quant à son apparence et son désir de paraître plus jeune est un poids

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 496.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 659.

¹⁵¹ La rupture est cependant confirmée dans *Les inquiétudes : L'année noire – 1*, p. 88.

¹⁵² Nicolas Grimaldi, *op. cit.* p. 7.

constant sur sa conscience, au point d'en dicter sa vie. Quoi qu'il en soit, ce premier contact avec la diégèse nous laisse entrevoir cette figure de conscience malheureuse, qui se déploie à l'échelle du roman en entier.

2.3.2. Takao

De son côté, Takao, tout juste arrivé du Japon et en quête d'inspiration pour son prochain projet artistique, apparaît non seulement important par rapport à l'hybridité culturelle qu'il incarne, mais surtout en raison des démarches déployées afin de réaliser sa bande dessinée. Au fil du roman, son œuvre (et ses réflexions pour l'élaborer) devient non seulement une mise en abyme du récit qui se déroule sous nos yeux, mais encore davantage une vision, voire une critique de la société québécoise au fur et à mesure qu'elle est découverte par ce visiteur. Selon Véronique Labeille, ce procédé s'avère bel et bien être « plus qu'un miroir, c'est un kaléidoscope, une fractable qui donne à voir sous des angles différents, par la réduplication, non seulement l'économie du roman, mais aussi l'actualité contemporaine, qu'elle soit sociale ou artistique¹⁵³. » En effet, l'imbrication de sa bédé en devenir au sein du roman ajoute un point de vue singulier quant à l'action qui s'y déroule. Au contraire du narrateur qui commente, qui juge en sachant tout des personnages, Takao fait leur connaissance et se familiarise avec la métropole de la même manière que le ferait un touriste. Cet écart culturel est au cœur de la mise en abyme qui caractérise le récit du bédéiste.

À la suite d'une nuit de treize heures visant à combattre le décalage horaire, Takao reprend connaissance dans l'appartement 402 du Galant, son nouveau logis pour les prochains mois. Désorienté et craignant irrationnellement de croiser dans le couloir son ex demeurant au Japon, il constate être désormais loin de son pays natal : « Les

¹⁵³ Véronique Labeille, « Manipulation de figure. Le miroir de la mise en abyme », *Figures et discours critique*, p. 95, en ligne, < <https://oic.uqam.ca/fr/articles/manipulation-de-figure-le-miroir-de-la-mise-en-abyme>>, consulté le 23 février 2022.

bruits extérieurs et les odeurs ne mentent pas. Takao n'est plus à Osaka. Il est à l'autre bout de son monde, dans un immeuble pauvre, en plein cœur d'une ville sale, canadienne, francophone¹⁵⁴. » Ce choc culturel le poussera à aller à la rencontre de ses voisins afin de servir sa démarche artistique, où il « dessine [s]a vie et celle des gens qui gravitent autour de [lui¹⁵⁵]. » Dans son désir de mettre en scène « uniquement [d]es gens qu[']il connai[t]¹⁵⁶ », il doit d'abord et avant tout se mettre à la recherche de matériel pour réaliser son prochain projet dans cette réalité qui lui est étrangère.

Petit à petit, Takao fait connaissance avec certains locataires du Galant. Alors que Zach se montre enthousiaste quant à son métier (et surtout le fait de potentiellement figurer au sein d'une œuvre), Tony, de son côté, demeure assez désintéressé, jusqu'à ce que Takao lui propose de payer pour son histoire. Kaviak est le seul des trois qu'il rencontre dans un premier temps à être un grand admirateur du bédéiste ; il peine à y croire lorsque ce dernier frappe à sa porte. Mis à part quelques autres rencontres plutôt banales, ce trio de voisins constitue le premier noyau significatif de Takao qui lui permet d'amorcer ses réflexions. D'emblée, tous trois s'inscrivent aux antipodes de ce que l'artiste imaginait d'un Canadien. En recensant ses constats à son éditeur, il souligne cette dissonance dès les premières lignes de son courriel.

Les différences physiologiques sont très prononcées dans cette partie du monde. Plusieurs visages typés, travaillés par des vies anarchiques, dépourvues de sens éthique, comme s'ils étaient les porteurs génétiques d'une décadence, d'un danger plus fort que leur volonté¹⁵⁷.

Cette affirmation qui, rappelons-le, est le fruit des premières impressions d'un nouvel arrivant, n'est pas pour autant dépourvue de sens. Malgré la brièveté des moments passés avec chacun des locataires, Takao est facilement en mesure de déceler cette « décadence » commune aux habitants du Galant. Faisant écho à la figure de la

¹⁵⁴ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, *op. cit.*, p. 100.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 128.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 129.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 264.

conscience malheureuse de Grimaldi, ce postulat a l'effet d'une illumination chez le bédéiste. Le désespoir de Tony face à sa défaite aux Jeux olympiques provoque un déclic : « *je ferai une nouvelle série sur les secondes où les locataires de cet immeuble ont raté leur vie... [...] Ça marquera un changement... moins personnel*¹⁵⁸... » Cette nouvelle avenue, à l'opposé de ses productions habituelles, lui semble beaucoup plus riche à exploiter que sa propre vie, désormais à réapprivoiser.

Au terme d'embûches quant à la mise en scène de la métropole, l'essence de la bande dessinée de Takao trouve son apogée à la toute fin du roman : « *Il y a eu la canicule, la foudre, la pluie, maintenant, il y a [la grêle]... en moins de six heures... ce pays est vraiment fait d'extrêmes*¹⁵⁹... » Impressionné par ces conditions météorologiques changeantes, le bédéiste photographie compulsivement les averses. Ce geste, banal a priori, est pourtant décisif.

Des photos, [il] en prend près d'une centaine. Entre ses coups de déclencheur, il ébauche une piste de réflexion pour envisager les habitants de ce pays. *Ce climat ressemble à ses habitants... Instable, hypocrite... exagéré... souvent stagnant. À bien y penser, personne n'habite un pays... On habite un territoire qui nous procure un lot de contraintes. Les gens qui partagent une même géographie partagent les mêmes problèmes. L'identité collective, ça ne peut pas être autre chose... et l'identité collective, c'est l'unique différence entre les peuples. Un menteur qui habite Osaka et un menteur qui habite Montréal, c'est fondamentalement la même chose, il n'y a que sa culture qui change, sa manière de mentir, sa méthode... celle qui convient aux gens qui l'entourent. Je devrais noter tout ça*¹⁶⁰...

Cette prise de conscience le conduit vers l'apothéose de ses interrogations. Pour comprendre Montréal, il doit être sensible à son environnement, évoluant au rythme des saisons. Il réalise que ses habitants y sont intimement reliés. Depuis le début, l'inspiration qu'il cherchait tant se trouve sous son nez.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 232.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 669.

¹⁶⁰ *Idem.*

Mon personnage principal, ce sera le climat. Pas moi... le climat. [...] Il sera seul à être de toutes les scènes... il sera la goutte de sueur sur un front, le thermomètre accroché à une porte, un groupe de personnages dévêtus, un ventilateur qui ne remue plus rien¹⁶¹ ...

À la lumière de ce constat, il prolonge son séjour afin d'aller à la rencontre de chacun des locataires du Galant et, par-dessus tout, de se familiariser avec le biotope montréalais.

Pour tout dire, Takao est certes un personnage central considérant son point de vue singulier sur la société québécoise qui se construit au fur et à mesure de ses rencontres et de ses réflexions, mais surtout par la mise en abyme de *La canicule des pauvres* qu'il incarne. Celle-ci se déploie à plus d'un niveau. D'abord, au même titre que le lecteur n'arrive pas sans sa propre « encyclopédie » (pour reprendre la formule d'Umberto Eco) lorsqu'il amorce une lecture, Takao entre en contact avec la réalité des locataires du Galant avec ses propres préjugés. Lorsque nous lisons, nous superposons, dans une certaine mesure, nos lectures précédentes au texte que nous découvrons. Consciemment ou non, nous faisons des liens avec des éléments que nous connaissons pour déchiffrer ce qui se déroule au sein de la diégèse. Selon Jauss, il demeure utopique de croire qu'une lecture peut être entamée de manière tout à fait neutre.

Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception¹⁶².

Autrement dit, notre horizon d'attente, existant bien avant que nous tenions le livre entre nos mains, se modifie au cours de notre lecture. Takao reproduit pour ainsi dire le même mécanisme – plus il s'accoutume à la réalité montréalaise, plus son opinion

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 670.

¹⁶² Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, « coll. Tel », p. 55.

évolue, plus il arrive à comprendre les gens qui l'entourent. Au gré de ses premières rencontres, ses réflexions sont teintées de jugement à l'égard de la société québécoise.

Les gens d'ici ne se méfient pas du tout... c'est très particulier... ils cadenassent leurs vélos... ils verrouillent leurs portières de voiture, leurs portes d'appartements, mais ils ouvrent à des étrangers sans poser de question... soit ils aiment les paradoxes, soit ils sont inconscients. D'accord... faudrait pas généraliser... j'ai peut-être été chanceux. Curieuse coutume... offrir de l'eau. Si on a que de l'eau... on n'offre rien¹⁶³.

Sa vision est intéressante tant elle diffère de celle des autres personnages par la distance culturelle qui le dissocie de cette réalité qui n'est pas la sienne. Les critiques qu'il formule à l'égard du monde au sein duquel les autres locataires évoluent déjà arrivent à créer un terrain idéal pour faire naître des tensions. À la toute fin du roman, « Il comprend. Il désire vivre le Galant un visage à la fois. Non comme un exploitant du réel, mais comme un participant à part entière, un locataire pauvre, incrusté dans l'intimité sordide de cet immeuble¹⁶⁴ [...] » Quant au lecteur, il découvre lui aussi le quotidien (fort probablement éloigné du sien) de gens vivant dans un HLM au cœur de la métropole, ce qui le pousse à interpréter les événements, qui s'éclaircissent ou non, à mesure qu'il avance dans sa lecture. La démarche de Takao s'effectue, pour ainsi dire, en parallèle, voire simultanément à la trajectoire du lecteur. Tous deux découvrent le microcosme du Galant en émettant des jugements, des réflexions, des hypothèses qui se modulent au fil du temps.

La mise en abyme se manifeste également au cœur des idées qu'il formule pour préparer sa nouvelle bande dessinée. Il n'y a non seulement concomitance, tel que nous venons de le souligner, entre sa trajectoire et celle du lecteur, mais aussi entre son scénario potentiel et la diégèse elle-même. En effet, Takao traverse plusieurs embûches dans sa quête d'inspiration – il croit bon de se détacher de la dimension

¹⁶³ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, op. cit., p. 233.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 671.

autobiographique qui marque l'ensemble de son œuvre, mais peine à composer avec la « schizophrénie fonctionnelle¹⁶⁵ » qui caractérise Montréal. Au fur et à mesure qu'il progresse, ses remises en question et ses constats correspondent au roman qui se déroule sous nos yeux : « *Cet immeuble doit être rempli de ratés, de perdants... une vraie mine d'or... je vois déjà les dessins*¹⁶⁶... » Tout comme le fait DesRochers, le bédéiste souhaite mettre en scène les habitants du Galant et leurs quotidiens aussi misérables les uns que les autres. Nous pourrions en dire autant de la fluctuation de la température qui a des effets directs sur la trajectoire intellectuelle de Takao. Plus la canicule sévit, plus le brouillard s'installe sur la ville, plus le bédéiste est désemparé. Ce n'est que lors de la pluie torrentielle à la toute fin du roman, nous l'avons vu, qu'il parvient à mettre le doigt sur l'inspiration tant recherchée. Au fond, ses réflexions accompagnent l'intensité de la chaleur, de la même façon que le récit concorde avec ses idées pour élaborer sa bande dessinée.

Qui plus est, au même titre que Monique est celle par qui nous entrons dans la diégèse, ce n'est pas un hasard que Takao soit l'objet de l'excipit. L'inspiration qu'il cherche désespérément tout au long du roman se dessine enfin lors des dernières pages. Celle-ci couvre deux fonctions : elle libère le bédéiste du blocage qu'il porte du début à la fin du texte, mais permet également de boucler la boucle de *La canicule des pauvres*. Certes, considérer le climat à titre de personnage principal de sa bande dessinée « implique beaucoup de choses pour Takao. Il devra prendre une pause plus longue qu'anticipée. Ne rien produire pendant des mois. Observer, noter, analyser. Créer une nouvelle mythologie pour son univers¹⁶⁷ [...] ». Pour y arriver, « sans suivre d'horaire ni de programme particulier, Takao visitera chaque occupant du Galant¹⁶⁸. » Autant dire qu'il a l'intention de reproduire, de manière absolument identique, ce que

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 543.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 232.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 670.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 671.

le lecteur vient de traverser : faire connaissance, dans le désordre total, avec les locataires de l'immeuble où le climat joue un rôle prépondérant.

En fin de compte, Bakhtine soutient que « le discours d'un personnage peut devenir un facteur de stratification du langage, une introduction au plurilinguisme¹⁶⁹. » Voilà exactement en quoi Takao nous apparaît comme étant un protagoniste clé. Par sa mise en abyme, il rejoue à la fois les tensions sociales que le roman reproduit et l'inscription sociale des personnages dans la société.

2.4. Conclusion

La canicule des pauvres se distingue par le groupe de personnages qu'il met en scène. Ce kaléidoscope de voix narratives arrive à témoigner de la société contemporaine par son caractère pluriel et culturellement varié. À la manière d'Amossy, nous avons tenté de montrer, au cours de ce présent chapitre, que l'imaginaire romanesque est tributaire du monde social au sein duquel il prend forme :

[...] le social n'est pas une réalité externe que le discours s'efforce de mimer, mais un élément intrinsèque du discours qui s'investit dans le lexique, le maniement du discours social, la mise en forme esthétique. [L']approche [sociocritique] abolit ipso facto la traditionnelle division du texte et du contexte et analyse les modalités selon lesquelles le langage construit le réel plutôt qu'il ne le reflète¹⁷⁰.

En effet, la polyphonie qui constitue le roman permet de rendre compte de ce discours social grâce aux locataires de l'immeuble qui, chacun à leur manière, porte une voix façonnée par le monde qui les entoure. Voilà pourquoi nous qualifions le tout de microcosme qui s'organise à l'échelle du texte. Nous l'avons vu, plusieurs facteurs contribuent à légitimer ce portrait réduit d'une société (notamment la polyphonie, le Galant et la canicule). Néanmoins, nous n'avons pas particulièrement insisté jusqu'ici

¹⁶⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 153.

¹⁷⁰ Ruth Amossy, *op. cit.*

sur la métropole (et, par extension, sur la question de l'espace romanesque), qui s'avère elle aussi une composante centrale du roman. La ville, dans une perspective imaginaire, est le lieu par excellence où peuvent se rencontrer et s'entremêler identités, cultures et idéologies. Partant de ce fait, le prochain chapitre interrogera la façon dont le discours des personnages est motivé par l'espace, tant au niveau du microcosme qu'incarne le Galant que de Montréal en soi.

CHAPITRE III

POÉTIQUE DE LA POLYPHONIE URBAINE : MONTRÉAL DANS *LA CANICULE DES PAUVRES*

3.1. L'espace romanesque

Le lieu, considéré à petite ou grande échelle, est un élément constitutif au cœur de tout texte romanesque. Bien que longtemps délaissé par les chercheurs au profit d'autres éléments clés¹⁷¹, il n'en demeure pas moins une composante essentielle : « L'espace dans un roman est plus que la somme des lieux décrits. [...] [il] peut assumer des fonctions, revêtir des formes et des significations multiples¹⁷². » Qu'il soit plus ou moins défini, il permet certes de situer l'action qui s'y déroule, mais également de donner le ton au texte à la lumière de ses connotations. Bref, l'espace contribue à légitimer le monde romanesque.

Dans *Le décor romanesque*, François Ricard soutient que cette composante « fait figure de parent pauvre¹⁷³ » tant la manière dont la critique l'aborde ne lui semble pas adéquate¹⁷⁴. En effet, relier systématiquement l'espace avec des données qui lui sont externes (tels que la biographie de l'auteur, la réalité géographique du lieu en question) est une démarche qui, sans en nier la pertinence selon le contexte, lui semble présenter certaines limites. Ricard propose, pour dépasser cette approche qu'il qualifie d'*externe*, de considérer le roman comme une entité autonome à part entière. Ainsi, il

¹⁷¹ Voir Roland BOURNEUF, « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, vol. 3, n°1, avril 1970, p. 77-94. Aujourd'hui, une cinquantaine d'années plus tard, la bibliographie concernant l'espace romanesque dans sa spécificité demeure réduite, surtout si l'on compare à d'autres composantes telles que le temps, la narration ou les personnages.

¹⁷² Roland Bourneuf, « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, vol. 3, n° 1, avril 1970, p. 94, en ligne, doi </10.7202/500113ar>.

¹⁷³ François Ricard, *op. cit.*, p. 343.

¹⁷⁴ Ricard n'est pas le seul chercheur à adopter ce point de vue. Roland Bourneuf (cité précédemment), entre autres, se positionne dans le même sens.

privilégie une démarche *interne*, c'est-à-dire « qui ne rapporte le décor d'un roman à rien d'autre qu'à ce roman lui-même, celui-ci étant envisagé comme une forme indépendante, actualisée et manifestée en chacune de ses composantes¹⁷⁵. » Pour reprendre le concept développé par Tynianov¹⁷⁶, Ricard préconise la *fonction constructive* du décor, c'est-à-dire « les rapports qu'[il entretient] avec ces autres données que sont les personnages d'une part, l'action romanesque d'autre part¹⁷⁷. » Au fond, l'œuvre littéraire serait un système régi par des éléments (dont le décor) qui ont non seulement de l'influence les uns sur les autres, mais aussi sur le texte en tant qu'ensemble. C'est ce postulat que nous soutiendrons pour parler d'espace.

3.2. Le chronotope

Nous le rappelions au début du premier chapitre, Bakhtine défend, dans son ouvrage *Esthétique et théorie du roman*, la pertinence et l'intérêt du genre romanesque. Nous l'avons vu, le théoricien reprochait entre autres à la critique d'aborder trop peu le roman, et de le faire dans une perspective réductrice. Au lieu de le considérer comme légitime en fonction de ses propres codes, on tentait de l'étudier à l'aide des mêmes barèmes utilisés pour la poésie. Or, le roman étant pour lui le genre par excellence pour dépeindre la réalité dans toutes ses nuances, Bakhtine développe un nouvel appareillage théorique (le dialogisme, la polyphonie, le carnavalesque...) pour arriver, tel qu'il le conçoit, à « décrire le fonctionnement du texte littéraire comme un processus extrêmement complexe au cours duquel la production du sens résulte de l'interaction entre forme et contenu idéologique¹⁷⁸. » La notion de chronotope est née de cette

¹⁷⁵ François Ricard, *op. cit.*, p. 344.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 345.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 346.

¹⁷⁸ Richard Hodgson, « Mikhaïl Bakhtine et la théorie littéraire contemporaine », *Liberté*, vol. 37, n° 4, août 1995, p. 50, en ligne, doi < <https://www.erudit.org/fr/revues/liberte/1995-v37-n4-liberte1035920/32323ac/>>, consulté le 31 octobre 2020.

démarche – l'entièreté de la troisième étude qui compose *Esthétique et théorie du roman* lui est d'ailleurs consacrée.

D'entrée de jeu, Bakhtine définit le terme comme suit : « Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit littéralement, par “temps-espace” : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, tels qu'elle a été assimilée par la littérature¹⁷⁹. » Concrètement, l'auteur se sert du chronotope afin de classer, de définir les (sous-)genres romanesques en examinant la façon dont s'articulent l'espace et la temporalité dans un texte donné. Cela lui permet d'identifier certains motifs, puis de rattacher l'œuvre à un ensemble qui partage les mêmes similitudes spatio-temporelles¹⁸⁰. Mais plus encore, il arrive également à examiner comment ces différents codes évoluent à travers les âges, et ainsi, les manières dont ils arrivent à mettre en lumière une époque donnée.

Pour Bakhtine, ce type de classification générique importe surtout en ce qui concerne la façon dont la littérature reflète la réalité. Chaque chronotope qu'il identifie constitue une représentation des conditions sociohistoriques à l'époque de la rédaction de l'œuvre en question. Par exemple, le chronotope folklorique de Rabelais reflète les changements dans la perception humaine de l'espace et du temps à l'époque de la Renaissance [...] À partir des traits spécifiques de diverses œuvres littéraires à diverses époques, Bakhtine fait des généralisations au sujet de la société de cette époque¹⁸¹.

¹⁷⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 237.

¹⁸⁰ Par exemple, le chronotope du roman grec, premier cas de figure analysé par Bakhtine, se définit par « un monde étranger dans un temps des aventures » (241). Le temps des aventures renvoie à l'ensemble des événements se déroulant entre la rencontre du héros et de l'héroïne et le moment où leur passion se révèle au grand jour. La durée de l'action en général y est d'ailleurs très imprécise : on ne parle que d'instant, que de jours qui sont strictement définis par ces événements. Le monde étranger, quant à lui, renvoie au fait que « toutes les aventures du roman grec sont transférables » (251). Même si les lieux sont souvent clairement décrits, leur singularité n'est pas essentielle au déroulement de l'action, ils sont plutôt interchangeable. Au fond, ce chronotope se caractérise par la réversibilité à la fois de l'ordre des aventures, mais aussi de leur déroulement dans un espace modulable.

¹⁸¹ Tara L. Collington, « Le chronotope intermédiaire du cinéma : Le cas de *La jalousie* », *L'Esprit Créateur*, vol. 43, n° 2, été 2003, p. 62, en ligne, doi <10.1353/esp.2010.0281>

Bien qu'il permette au théoricien de recenser des éléments propres à une époque, il importe de souligner que la notion de chronotope permet de structurer la fiction tant à petite qu'à grande échelle. Ce faisant, un chronotope peut évidemment déterminer un genre romanesque dans son ensemble (tel que souligné ci-haut), mais aussi un sous-genre ou une image bien définie (dans ses diverses études, Bakhtine en définit quelques-uns, notamment le chronotope de la rencontre ou encore du seuil). Au fond, qu'il fasse référence à un motif précis ou non, il demeure, aux yeux de l'auteur, une composante centrale de l'œuvre romanesque.

3.2.1. Le Galant comme chronotope

Selon Bakhtine, en effet, « le chronotope [...] apparaît comme le centre de la concrétisation figurative, comme l'incarnation du roman tout entier¹⁸². » Autrement dit, il s'avère d'abord un point central où les événements marquants de l'action ont lieu, puis autour duquel l'ensemble de la diégèse gravite de près ou de loin. Par son rôle de pilier, de noyau narratif dans *La canicule des pauvres*, Le Galant nous semble correspondre à la notion de chronotope.

Dans ses *Observations finales*, l'auteur renchérit en donnant certaines précisions à propos de chronotopes qu'il juge importants. Concernant celui de la route, Bakhtine souligne ceci :

Dans le roman, les rencontres se font, habituellement, “en route”, au lieu de choix des contacts fortuits. Sur “la grande route” se croisent au même point d'intersection spatio-temporel les voies d'une quantité de personnes appartenant à toutes les classes, situations, religions, nationalités et âges. Là peuvent se rencontrer par hasard des gens normalement séparés par une hiérarchie sociale, ou par l'espace, et peuvent naître toutes sortes de contrastes, se heurter ou s'emmêler diverses destinées. Les séries des destins et de la vie de l'homme sous leur aspect spatio-temporel peuvent y connaître des combinaisons variées, compliquées et concrétisées par des

¹⁸² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 391.

distances sociales, ici dépassées. En ce point se nouent et s’accomplissent les événements¹⁸³.

À la lumière de ces quelques lignes, le « point d’intersection spatio-temporel » nécessaire à la rencontre de ces voies pourrait bel et bien correspondre au Galant. En fait, le considérer comme chronotope, c’est mettre le doigt sur la façon dont l’immeuble à logements figure comme un cadre pour le roman, voire même comme personnage principal. Au-delà de son rôle quant au maintien de l’égalité entre les différents locataires (voir chapitre I), l’immeuble du Quartier latin peut être compris à titre d’épicentre du texte, considérant qu’il est le lieu où s’entrecroisent les destins de chacun des protagonistes qui y sont mis en scène. En tant que lieu d’habitation, le Galant met en place plusieurs indices du temps qui constituent des marques de la temporalité quotidienne, à travers des formes de récits de vie des locataires. Voilà pourquoi le chronotope de la route¹⁸⁴ nous semble correspondre au rôle joué par le Galant dans le roman.

Certes, *La canicule des pauvres* raconte un épisode, un court segment de dix jours dans le quotidien de vingt-six personnages. Il va de soi que cet échantillon de vie auquel nous avons accès peut se rapporter au motif de la route : il y a un *avant*, puis un *après* les journées présentées dans le roman. Partant de ce fait, l’élément qui nous intéresse est le suivant : pour une majorité de locataires, le Galant symbolise une transition, un point zéro qui parvient à scinder deux parties de leur existence. Le meilleur exemple pour en témoigner est celui de Sarah, tueuse à gages, se servant de l’appartement 404 afin d’exécuter son contrat. En effet, l’ex-policier pour la ville de

¹⁸³ *Ibid.*, p. 385.

¹⁸⁴ Dans une étude portant sur *Notre-Dame de Paris*, l’auteur Janice Best soutient que la cathédrale correspondrait à la définition d’un chronotope, plus particulièrement celui du seuil. Tout comme c’est le cas pour le Galant, elle souligne à propos de l’église « [...] [qu’]elle réunit toutes les antithèses du roman, éclaire la situation de chaque personnage et sert de noyau générateur de toute l’action. » (970) Pour connaître l’ensemble de son argumentation, voir Janice Best, « Pour une définition du chronotope : l’exemple de “Notre-Dame de Paris” », *Revue d’Histoire littéraire de la France*, n° 6, novembre-décembre 1989, p. 969-979, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/40529926>>, consulté le 21 septembre 2022.

Vancouver souhaite oublier son ancienne vie. Mutée vers un poste de bureau à la suite d'une erreur commise sur le terrain, elle démissionne, vend ses biens et est rapidement contactée par « le patron », lui offrant d'assassiner Trevor Adamson et ainsi toucher beaucoup d'argent. En se concentrant sur la somme qu'elle encaisserait, Sarah accepte : « Elle voulait se retrouver seule, loin des gens qu'elle avait connus, loin des lois qu'elle avait défendues. Son plan [...] [est] de remplir son contrat, d'encaisser l'argent, de partir au loin, de changer d'hémisphère, de vie¹⁸⁵. » Son séjour au Galant lui sert, pour ainsi dire, à changer le cours de son destin. Malgré l'affection qu'elle développe pour Vivianne, la prostituée payée par son patron, Sarah ne déroge pas de son but premier : tuer Adamson. Tel qu'elle le souhaitait, une fois le contrat terminé, elle s'exile à l'étranger pour changer de vie.

Ne pas penser à ce qui a été... se purger du passé qui ne changera jamais... modifier la mémoire, créer une nouvelle personne... une femme libre cette fois... l'employée de personne... l'amoureuse de personne. Quand on me demandera d'où vient mon argent, je parlerai d'un héritage tombé du ciel... une libération en signe de dollar... [...] Ma petite fortune sera la mère de ma renaissance... elle sera ma maison, ma nourriture, un ventre pour renaître en paix¹⁸⁶...

Pour Sarah, donc, les journées passées entre les quatre murs du Galant ne sont qu'une transition, une sorte de halte pour mieux accomplir sa destinée. Son désir d'être seule dans un tel immeuble est inévitablement manqué : elle rencontre Vivianne (qui s'avère en fait être Jade, demeurant sur le même étage) grâce à son patron, Edward lui offre son aide au moment de descendre ses sacs contenant le cadavre. Les liens qu'elle tisse sont superficiels, à l'image du Galant, ce « pont d'intersection » qui est d'abord un lieu de passage.

Bien que l'ex-policier soit le cas de figure par excellence pour mettre en lumière ce motif de transition, il importe de souligner qu'il prend forme, à différents

¹⁸⁵ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, op. cit., p. 415.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 644.

niveaux, chez d'autres protagonistes. Parfois, de manière aussi claire que Sarah ; nous l'avons vu avec Takao. Ce dernier atterrit à Montréal pour retrouver l'inspiration perdue en terre natale – inspiration qui, au bout de maintes recherches désespérées, lui apparaît au terme des dix jours caniculaires. Il décide d'ailleurs de demeurer au Galant pour plusieurs mois, contrairement à son plan initial de quitter les lieux une fois son nouveau projet en œuvre. Même si, contrairement à l'ex-policier, le bédéiste ne quitte pas l'immeuble, il n'en demeure pas moins qu'il voit dans ce séjour une transition : « Takao détermine qu'il mérite un temps d'arrêt. De brèves vacances pour transformer son quotidien en un doux privilège¹⁸⁷ [...] ». Il est évident que pour ces deux protagonistes, il y a un *avant* qui se distingue nettement d'un *après* le Galant. Dans d'autres cas, la transition s'avère plus subtile. Edward, le concierge de l'immeuble, s'est installé à Montréal pour y retrouver Gina, celle qu'il croit être l'amour de sa vie, « celle pour qui il avait quitté femme, enfant et pays vers la fin des sixties¹⁸⁸. » Pourtant, sa nouvelle flamme le laisse en plan après un mois et quitte la ville aux bras de son mari. Edward ne s'en remettra pas : « Le souvenir de Gina provoque encore des remous qu'il s'interdit de vivre¹⁸⁹. » Il s'épuise à la chercher dans les rues de la métropole pendant des années, jusqu'au samedi 1^{er} juillet, où il croit l'apercevoir. Au fil du roman, le concierge tente de confirmer son identité, la suit dans le quartier pour ultimement parvenir à trouver son immeuble à condos. Quelques jours plus tard, il provoque une rencontre pour constater qu'il ne s'agit pas de Gina, mais bien d'une certaine Andelina, qui accepte de dîner avec cet homme qui lui est inconnu. Au terme de ce repas, le concierge est métamorphosé.

Edward n'en est pas encore conscient ; il ne considère plus Gina comme un poids sur sa mémoire, comme si ce contact avec Andelina avait allégé son passé. [...] Il y a des années qu'il ne s'est pas senti comme cela. Plus exactement, il ne s'est pas senti si léger depuis l'hiver 1969. *And what if it really was her... Her with a new name? Another version of her... [...]*

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 672.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 32.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 349.

Edward retourne au Galant avec plus de questions que de réponses, mais cette fois, il se sent presque jeune, tourné vers l'avenir¹⁹⁰.

Chez Edward, la transition s'opère certes plus abstraitement que pour Sarah et Takao, mais ne demeure pas moins légitime. Avant les événements du roman, le concierge n'avait plus de raison de vivre, alors qu'il se tourne désormais vers l'avenir avec optimisme.

Ces trois exemples parmi d'autres nous montrent la manière dont *La canicule des pauvres* ne présente qu'un échantillon dans la vie de ses personnages. Le roman est construit de manière à ce que nous comprenions qu'il ne s'agit que d'un segment précis de la vie des locataires¹⁹¹ – ils nous sont présentés « en route ». Pour Yves Reuter, l'importance accordée à l'espace et au temps s'avère essentielle pour assurer l'effet de réel. Bien que la vraisemblance ne soit pas notre préoccupation ici, ces quelques lignes nous semblent néanmoins résonner avec notre corpus.

[...] les romans réalistes se présentent comme des “tranches de vie”, découpées dans l'histoire de “personnes réelles”, appartenant à “notre univers”. Pour réaliser cela, ils doivent donner l'impression que le temps du roman n'est qu'un fragment du temps commun de l'humanité et que l'espace du roman correspond – au moins partiellement – au nôtre¹⁹².

Pour ainsi dire, les événements qui se déroulent entre les quatre murs du Galant permettent ce « fragment du temps commun de l'humanité ». En y centralisant le plus clair de l'action, c'est-à-dire vingt-six « tranches de vie » dans les dix premiers jours du mois de juillet, l'édifice du Quartier Latin ne peut que correspondre à la définition de chronotope, et précisément de manière similaire à celui de la route.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 596.

¹⁹¹ L'incipit, où nous rencontrons Monique, nous indique clairement que l'histoire a commencé bien avant le seuil du texte (voir p. 44). Qui plus est, la dernière occurrence de chacun des personnages nous laisse parfois entrevoir un avenir meilleur (voir exemples de Takao, Sarah et Edward ci-haut, bien que cette affirmation soit vraie pour d'autres).

¹⁹² Yves Reuter, « Le texte ouvert », dans *L'analyse du récit*, [livre numérique], Malakoff, Armand Colin, 2016, p. 103.

Somme toute, nous pouvons affirmer que sans l'immeuble locatif, il ne pourrait y avoir de récit. Le Galant permet ces rencontres entre les destins qui évoluent au sein de la diégèse à un moment précisément défini. L'immeuble dans lequel les personnages vivent les inscrit dans un environnement où ils n'ont d'autre choix que de se côtoyer de près ou de loin. À propos de *La vie mode d'emploi*, œuvre dont DesRochers s'est assurément inspirée¹⁹³, Jouve mentionne ceci :

[...] c'est la permanence du lieu qui permet de relier les événements qui se déroulent au 11, rue Simon-Crubellier. Si certains habitants participent d'une histoire commune [...] c'est parfois le seul fait d'habiter le même immeuble qui autorise à rapprocher des personnages dont les trajectoires ne se rencontrent jamais¹⁹⁴.

De même que dans le texte de Perec, l'espace commun sert de ciment au roman. Le Galant agit à titre de lieu de rassemblement et provoque, voire oblige les entrecroisements de ces divers chemins de vie. Si l'on revient à Ricard, qui, rappelons-le, considère l'œuvre littéraire comme un système autonome, nous pourrions dire que l'immeuble à logements opère à titre de foyer organisateur de *La canicule des pauvres* tant il s'inscrit en son centre. En effet, le Galant est l'élément « d'où part et où converge le faisceau relationnel qui [constitue le texte], point dont découle et auquel se rapporte par conséquent la construction romanesque dans sa totalité aussi bien qu'en chacune de ses parties¹⁹⁵. » Il est le lieu où l'essence de l'œuvre prend forme, c'est-à-dire le quotidien des vingt-six personnages qui y résident.

Enfin, il est vrai de dire que le Galant, à la fois en tant que point central de la diégèse qu'en tant que chronotope (similaire au motif de la route), est un autre élément essentiel à la teneur polyphonique du roman. Jusqu'à présent, nous nous sommes concentrés sur les effets narratologiques de cette construction kaléidoscopique. Or, la

¹⁹³ Dans son texte portant sur *La canicule des pauvres*, Veronika Cernikova relève les ressemblances entre ce texte et celui de Perec. Voir p. 82-83.

¹⁹⁴ Vincent Jouve, « Espace et lecture : la fonction des lieux dans la construction du sens », *Cahiers de Narratologie*, n° 8, 1997, p. 179, en ligne, doi <10.4000/narratologie.10757>.

¹⁹⁵ François Ricard, *op. cit.*, p. 348.

polyphonie ne s’y limite pas, elle prend aussi forme à même l’espace dans le roman – nous venons de le voir avec l’immeuble du Quartier Latin. Ceci est vrai à plus grande échelle ; la ville (aussi bien comme symbole du monde urbain que de Montréal plus précisément) suggère plusieurs motifs (le métissage, par exemple) qui évoquent eux aussi une certaine polyphonie. Pour Lamizet, « [l]a ville est un espace qui naît d’une rencontre car elle se fonde sur le carrefour qui fait se croiser plusieurs parcours et plusieurs histoires, plusieurs identités et plusieurs projets, plusieurs engagements et plusieurs appartenances¹⁹⁶. » Ainsi, les pages qui suivent examineront de quelles manières la polyphonie des voix narratives se superpose à cette même polyphonie qu’évoque la ville.

3.3. Écrire la ville

Qu’est-ce qu’une ville? La question, quoique d’apparence banale, est presque aussi complexe que de se demander : qu’est-ce qu’un roman? Si on entend assez aisément ce qui sépare la ville du village, la définition de « ville » recèle un certain flou.

Évidemment, il y a ville et ville. Le concept en soi est relatif dans la mesure où ce mot englobe des entités très variées – il peut autant inclure une ville de banlieue, la Capitale nationale que la métropole. Brossard, Québec et Montréal sont toutes considérées comme des villes, mais leur statut (*l’aura*, si l’on peut dire ainsi, qui entoure le mot) n’est pas le même. Si on veut se pencher sur les villes « d’une certaine importance » (par leur population, leur histoire, leur rôle politique, les lieux culturels qui s’y trouvent, leur dynamisme, etc.), la réflexion prend un tour un peu plus précis. Si on tient pour acquis qu’il est erroné de considérer l’être humain et son environnement comme des entités distinctes, l’importance de ce qu’on nommera « les grandes villes » s’en trouve accrue. Bassin culturel au sens large et également résiduel (les traces de la culture persistent, s’incrument dans la ville), elle apparaît

¹⁹⁶ Bernard Lamizet, « La polyphonie urbaine : essai de définition », *Communication et organisation*, n° 32, 2007, p. 15, en ligne, doi <10.4000/communicationorganisation.1141>.

comme le lieu idéal d'un « contexte global », la mise en situation de structures organisationnelles complexes où l'on retrouve l'ensemble des écritures, des signes d'une société. Si la prolifération du tissu urbain est de plus en plus visible dans toutes les régions, c'est dans la ville comme lieu de cristallisation des réalités politiques et culturelles, réalité présente, immédiate, pratico-sensible, qu'il est le plus porteur de sens.

La ville est également le lieu d'une médiation qui s'instaure entre ce qu'Henri Lefebvre, dans *Le droit à la ville*¹⁹⁷, nomme l'ordre lointain et l'ordre proche : celui réglé par les institutions et celui qui se crée entre les individus ou les groupes d'une société. L'imaginaire et le politique ne sont pas des entités séparées. La sociocritique ne cesse de le rappeler : la fiction se nourrit des discours qui traversent la société. Ainsi, dans le roman occidental, depuis Balzac (pour prendre un cas spectaculaire), la ville n'a cessé d'évoluer, passant d'un espace permettant la promotion sociale à un espace de communication et de déshumanisation, comme chez Dos Passos dans *Manhattan Transfer* dans les années 1920. Par ailleurs, la ville n'a cessé de se fragmenter à mesure qu'elle prenait de l'ampleur et le roman choral peut être vu, dans cette perspective, comme un symptôme de cette fragmentation.

On pourrait aussi remonter dans le temps et dire que la révolution industrielle a transformé les sociétés et a provoqué des effets marqués sur l'urbanisation, ici comme ailleurs. Au-delà des innovations techniques, ce point pivot de l'Histoire a engendré son lot de changements économiques et sociaux. Concentrant dès lors l'essentiel des activités au cœur des grandes villes, nous assistons à un phénomène d'urbanisation massive qui, depuis son amorce à la fin du XVIII^e siècle, ne cesse de prendre de l'ampleur à l'échelle planétaire. Dans son *Manuel de géographie urbaine*, Jean-Pierre Paulet affirme qu'« en 1850, le taux d'urbanisation n'[était] que de 6,4%¹⁹⁸ » et que ces chiffres ont connu une hausse constante

¹⁹⁷ Henri Lefebvre, *Le droit à la ville suivi de Espace et politique*, Paris, Anthropos, coll. « Points », 1972, 281 p.

¹⁹⁸ Jean-Pierre Paulet, *Manuel de géographie urbaine*, [livre numérique], Malakoff, Armand Colin, coll. « U », 2009, p. 3.

au fil des ans. Il enchaîne en soulignant que « la moitié de la population mondiale est désormais composée de citadins [en 2007]. Cette progression doit se poursuivre et les estimations les plus sérieuses évoquent 60% d'urbains en 2030¹⁹⁹ ! » Ainsi, employer le mot *ville* est pratiquement euphémisant aujourd'hui : on parle plutôt de grandes métropoles, pour ne pas dire de mégapoles. Le mode de vie urbain (ou métropolitain) est celui qui prédomine.

Partant de ce fait, il importe de rappeler que, selon Duchet, l'environnement au sein duquel un texte prend forme n'est pas sans influence sur ce dernier : « Les œuvres disent ce qu'elles vivent de leur temps. Leur apparition, le prodigieux effort de formalisation dont elles sont le lieu, sont multiples tissés avec ce temps où elles sont expressément localisées²⁰⁰. » Au terme d'événements marquants, ce n'est pas un hasard si la littérature oscille au rythme de la société qui se reconfigure. Au Québec, l'avènement de la modernité s'est traduit notamment par la rupture avec le roman du terroir. Bien qu'il ait été perceptible en contexte d'entre-deux-guerres, c'est vers la fin des années 1950 que se cristallise ces mutations, entraînées certes par l'urbanisation, mais aussi par l'ouverture au progrès ainsi que l'essor de l'offre culturelle et de sa consommation.

[...] le roman [québécois] témoigne du désenchantement du monde rural et traditionnel, de l'irruption de la ville; les vieilles figures héroïques s'estompent ou sont remplacées, l'espace (par le voyage notamment) et les thèmes nord-américains y sont plus présents, le style lui-même se réforme, se diversifie – on y disserte moins ; la langue se réconcilie avec les inventions locales, et parfois avec le jocal; le territoire québécois y est parcouru et nommé avec plus de précision ; l'étranger y prend sa place, avec la différence²⁰¹.

¹⁹⁹ *Idem*.

²⁰⁰ Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars, *op. cit.*, p. 180.

²⁰¹ Gérard Bouchard et Yvan Lamonde (dir.), *Québécois et Américains : la culture québécoise aux XIX^e et XX^e siècles*, Montréal, Fides, p. 29.

Avec cette évolution, un phénomène marquant apparaît : la ville devient soudain importante dans la littérature québécoise. Elle devient un véritable « personnage²⁰² ». Pour ainsi dire, le roman urbain se légitime de plus en plus²⁰³.

3.3.1. Le roman urbain

Alors que la littérature québécoise s'éloigne de la tradition, les écrivains s'approprient davantage leurs villes. Au rythme de la population qui migre, les textes rendent compte de ces déplacements. Selon David Décarie, le roman *Monsieur Bigras*, publié en 1944, est novateur dans sa manière de concevoir les grands centres : « La ville devient l'un des enjeux du texte et non simplement [...] le cadre de l'intrigue²⁰⁴. » C'est donc dire que le mode de vie rural (et les valeurs qui s'y rattachent) valorisé dans le roman du terroir est remplacé, peu à peu, par la banlieue, la ville, la métropole. « Ce temps », dont parle Duchet, « où [les œuvres] sont expressément localisées²⁰⁵ », est désormais un temps où la population s'oriente vers les villes. Les romans du terroir sont ainsi délaissés au profit de romans que l'on qualifiera d'urbains.

Il s'agit d'œuvres dont l'intrigue se déroule généralement à l'époque contemporaine (celle de l'auteur et du lecteur à la parution du texte) et qui livrent une description très précise de la vie quotidienne ordinaire. L'action de ce type de récit [...] est généralement porteuse de marques intrinsèques

²⁰² Il serait toutefois exagéré de prétendre que cette évolution représente une brisure historique rigide. La littérature du terroir existe toujours aujourd'hui, autant que la ville n'est pas le seul et unique motif valide depuis l'avènement de la modernité. Bref, l'importance d'un courant ou d'un motif peut fortement varier au gré des époques ; notre but ici est de mettre en lumière le changement qui a fait naître le roman urbain.

²⁰³ L'Histoire de la littérature québécoise s'avère évidemment beaucoup plus complexe et nuancée que ce que nous énonçons ici. Comme elle ne nous est utile qu'à des fins de brève contextualisation, nous nous limiterons à ces infimes remarques. Pour aller plus loin, voir ces deux ouvrages : Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, « coll. Boréal compact », 2010, 688 p. ainsi que Pierre Hébert, Bernard Andrès et Alex Gagnon, *Atlas littéraire du Québec*, Montréal, Fides, 2020, 500 p.

²⁰⁴ David Décarie, « L'évolution du roman urbain (1934-1945) », *Voix et Images*, vol. 41, n° 2, hiver 2016, p. 29, en ligne, doi <10.7202/1036933ar>.

²⁰⁵ Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars, *op. cit.*, p. 180.

de l'actualité et d'un certain engouement pour l'air du temps (rues, objets, décors, pratiques, habitudes et rituels quotidiens²⁰⁶).

En effet, le roman urbain, en s'ancrant de la sorte dans l'air du temps, devient un véritable carrefour intertextuel à l'image des villes qu'il met en scène. Au fur et à mesure que celles-ci s'urbanisent, les textes, par le fait même, s'éclatent et témoignent de l'hybridité grandissante qui les caractérise. Aujourd'hui, les métropoles, plus développées que jamais, forment un corpus souvent distinct dans la littérature.

« Il est évident que, sans Montréal, la littérature québécoise n'existe pas²⁰⁷ » peut-on lire à la toute première ligne du collectif *Montréal imaginaire*. Au-delà de son statut de centre économique et social, la ville s'illustre également comme un important espace culturel. Elle figure à titre d'épicentre des activités artistiques de la province, en plus d'enrichir, voire de contribuer à la démarche d'artistes qui en sont issus. Ce rapport d'influence, au fond, fonctionne dans les deux sens. D'une part, il est vrai que la ville de Montréal inspire les écrivains. Ses manifestations en littérature, que ce soit par un lieu précis (l'Université de Montréal dans *Royal*²⁰⁸), un emblème (les stations de métro dans *Titre de transport*²⁰⁹) ou une période historique (le Montréal du XX^e siècle dans *Morel*²¹⁰) – pour ne donner que ces exemples –, ne se comptent plus. D'autre part, il est tout aussi vrai que ce sont ces représentations diverses et plurielles qui donnent un sens à Montréal.

Au fil du temps, la métropole a subi de nombreux bouleversements qui ont teinté son identité, que l'on pourrait qualifier de fragmentaire : « Montréal, par son intégration malaisée dans l'ensemble québécois, remet en question l'élaboration d'une

²⁰⁶ Bertrand Gervais et Christina Horvath (dir.), *Écrire la ville*, Montréal, Figura : Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2005, p. 117.

²⁰⁷ Pierre Nepveu et Gilles Marcotte (dir.), *Montréal imaginaire : ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992, p. 7.

²⁰⁸ Jean-Philippe BARIL GUÉRARD, *Royal*, Montréal, Ta Mère, 2016, 287 p.

²⁰⁹ Alice MICHAUD-LAPOINTE, *Titre de transport*, Montréal, Hélioïtrophe, 2014, 212 p.

²¹⁰ Maxime RAYMOND BOCK, *Morel*, Montréal, Cheval d'Août, 2021, 336 p.

identité unitaire qui prétendrait justifier son autochtonie, son antécédence²¹¹. » Les chercheurs de l'ouvrage *Montréal imaginaire*, au moyen d'une approche historique, s'intéressent à diverses périodes – sans s'y limiter – à savoir de quelles manières ont-elles nourri cet imaginaire multiple de la métropole. Globalement, nous pourrions dire qu'une même perspective traverse les différents textes du collectif : Montréal serait, depuis sa colonisation, une « ville aux deux cent mille âmes²¹² », constamment tiraillée entre la tradition et le progrès, l'anglais et le français, le passé et le futur. Autant dire que son identité se crée à même son hétérogénéité. Elle se construit au rythme d'individualités que sont les écrivains et prend forme, ultimement, « par autant de regards, d'itinéraires, de mythes et d'histoires²¹³ [...] » que de voix qui l'incarne. À la fois inspirante pour ses artistes, la métropole est une entité kaléidoscopique constituée de leurs démarches, de leurs discours. À l'image des métropoles modernes, « le nouveau récit urbain, volubile, mobile, éclaté, ne peut se produire que dans une ville entrée dans l'ère de la mutation perpétuelle ; et Montréal semble accomplir sous nos yeux les intentions de sa littérature²¹⁴. » C'est ainsi que nous considérons la ville dans *La canicule des pauvres*.

3.4. Montréal dans *La canicule des pauvres*

Au même titre que le Galant, Montréal est une composante centrale du roman, d'abord par la localisation géographique de l'immeuble dans un quartier iconique de la ville, mais aussi par sa situation de centre urbain. Voyons comment l'espace métropolitain est pertinent à la narration et de quelles façons ce labyrinthe citadin qu'est Montréal l'enrichit.

²¹¹ Pierre Nepveu et Gilles Marcotte (dir.), *op. cit.*, p. 389.

²¹² *Ibid.*, p. 97.

²¹³ Maryse Leduc-Cummings, « Lectures de la ville : Montréal dans la littérature », *Continuité*, n° 55, décembre 1992, janvier-février 1993, p. 9, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/continuite/1992-n55-continuite1052195/>>, consulté le 14 novembre 2022.

²¹⁴ Pierre Nepveu et Gilles Marcotte (dir.), *op. cit.*, p. 9.

3.4.1. Le rapport à la ville

Avant d’aller plus loin, il importe de souligner un élément primordial quant au rapport qu’entretiennent les différents personnages avec la ville. Malgré le fait qu’ils se distinguent par leurs voix individuelles et singulières, nous pouvons tout de même noter une cohésion dans la manière dont la métropole est mise en lumière dans le roman. Mis à part les alentours du Galant, trônant « *à côté des parcs, à côté du métro, à côté de la bibliothèque*²¹⁵ » et entouré de rues « [aux] grands érables²¹⁶ », Montréal est plutôt perçu comme un « *putain de pays*²¹⁷ », un « *pays de cinglés*²¹⁸ ». C’est un carré Saint-Louis qui grouille de sans-abris, de « *drogués, paumés et fugueurs de fin de semaine*²¹⁹ », une végétation « *ravagé[e] par les maladies* », une ville à « [l’]air acide, enfumé, lourd de pollens fleuris et d’odeurs d’essence brûlée²²⁰. » Il n’en a cependant pas toujours été ainsi. Le Montréal où Juanita a immigré est loin de la métropole écorchée qui nous est décrite : « *Des gratte-ciel de verre sur lesquels se réfléchissaient des lacs et des fleuves démesurés. Un pays parfait, pur. [...] Ne manquait que la blancheur de la carte postale. C’était presque parfait*²²¹. » Ce contraste entre les représentations passées et présentes nous place devant certains fléaux sociétaux (la pollution, notamment) qui affligent les villes modernes et nous pousse à nous demander à quoi correspond le quotidien des citoyens qui en font l’expérience. Selon Cernikova, « *Cette image de la ville resplendissante appartient au passé lointain ; à présent, la ville est voilée par une épaisse couche de smog qui modifie la perception de la réalité*²²². »

²¹⁵ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, *op. cit.*, p. 397.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 31.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 23.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 265.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 569.

²²⁰ *Ibid.*, p. 215.

²²¹ *Ibid.*, p. 274.

²²² Veronika Cernikova, *op. cit.*, p. 72.

3.4.2. Au cœur d'un brouillard caniculaire

En effet, le texte de DesRochers se déroule au cœur d'une ville étouffée par la chaleur – nous l'avons rapidement effleuré à la fin du chapitre I pour montrer que la canicule permettait de placer les locataires sur un pied d'égalité. Nous n'avons cependant pas insisté sur le brouillard qui se déploie en parallèle du mercure qui grimpe, incommodant d'autant plus les personnages qu'ils ne le sont déjà.

La présence de smog dans *La canicule des pauvres* n'a rien de banal. Même si la pollution atmosphérique est caractéristique des grandes villes, celle qui accable les locataires du Galant est différente, particulièrement intrusive, sournoise. Dès les premières pages du roman, en se remémorant un souvenir d'enfance devant l'immeuble, Jade constate que « *Si le soleil est assez fort pour se refléter sur les avions, c'est qu'il n'y a pas de smog... s'il n'y a pas de smog, je peux passer l'après-midi à prendre un bain de soleil*²²³... » Or, de retour à son appartement, visiblement insatisfaite de la couleur de son teint « [elle] se demande ce qu'elle doit blâmer. Cette nouvelle crème solaire FPS 45, le smog venu enrober la ville ou sa génétique slave. *Peut-être un mélange des trois, qui sait*²²⁴... » En l'espace de quelques heures, le smog recouvre le ciel de la métropole et ne cesse de s'intensifier, de concert avec la température. À un point tel qu'il devient difficile de se mouvoir dans ces conditions. En rentrant de son quart de travail au Malarche, le 3 juillet, Luc remarque que le brouillard s'est étendu jusqu'à travers les quatre murs de l'immeuble du Quartier Latin :

Les cinq mètres pour atteindre l'entrée du Galant semblent plus longs. [...] L'éclairage et les murs blancs du premier étage permettent pratiquement de voir à quel point les molécules atmosphériques sont dilatées. L'air reste flou, même à portée, même à l'intérieur²²⁵.

²²³ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, op. cit., p. 22.

²²⁴ *Ibid.*, p. 76.

²²⁵ *Ibid.*, p. 194.

Cet air flou, autrement dit, s'installe autant à travers la ville qu'à l'intérieur de l'édifice. Les personnages parviennent de moins en moins à discerner le monde qui les entoure. Nostalgique, Juanita se souvient de la proximité avec le centre-ville lors d'une promenade jusqu'au belvédère du Mont-Royal, peu après son arrivée à Montréal : « Les gratte-ciel étaient si près qu'elle avait l'impression de pouvoir les toucher²²⁶. » À l'opposé, Tony se rend au même endroit le 5 juillet, où une scène nettement moins grandiose l'attend : « Quant au panorama disponible, [il] resta sur sa faim. Un paysage gris et jaunâtre. Un smog épais. Quelques gratte-ciel flous en avant-plan et un horizon étroit, noyé dans la purée²²⁷. » Au fil du texte, cette purée se généralise et ne se limite plus à l'extérieur. L'atmosphère se brouille également au Galant – se pollue, même, par ce brouillard oppressant. Mourante, mais veillant à ne pas alourdir son sort, Henriette « prend soin de garder sa langue collée contre le palais pour éviter de laisser entrer la moindre parcelle de smog dans son système²²⁸. » Bon nombre d'autres locataires n'ont pas ce réflexe et en viennent à douter d'eux-mêmes à travers cette réalité altérée. Pour ne donner qu'un exemple représentatif, Zach peine à se souvenir d'un moment partagé avec Daphnée quelques heures auparavant : « *Encore un souvenir fabriqué?* [Il] patauge dans son brouillard crânien, presque un smog sur ses facultés mémorielles. Pas moyen de sortir une image ni même un bruit pouvant le mettre sur une piste²²⁹. » Bref, le smog métropolitain s'étend autant à travers la ville qu'il colle aux locataires, jusqu'à s'infiltrer dans leurs esprits.

Dans *Écrire à Montréal*, Gilles Marcotte affirme que « La météo, [...] c'est beaucoup plus que la météo. C'est l'atmosphère générale de l'existence, *le temps qu'il fait*²³⁰. » Cette manière de considérer les choses nous apparaît exacte pour parler de *La*

²²⁶ *Ibid.*, p. 274.

²²⁷ *Ibid.*, p. 362.

²²⁸ *Ibid.*, p. 171.

²²⁹ *Ibid.*, p. 59.

²³⁰ Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 37.

canicule des pauvres. Ce smog, ce « *white noise qui fait chier*²³¹ » devient littéralement partie intégrante du quotidien des personnages, autant que la chaleur extrême. Il métaphorise l'état dans lequel se trouvent les habitants du Galant. Leurs discours et leurs manières de vivre sont, pour ainsi dire, motivés par l'espace trouble, embrumé par ce smog continu. Nous partageons le postulat de Gabrielle Larivière, qui l'explique ainsi :

Le brouillard qui règne sur Montréal et s'insinue dans la conscience des Montréalais plonge les personnages dans un état d'apathie. Tant leurs réflexions sur leur vie personnelle que celles sur leur vie professionnelle en sont imbibées. Tout, en fait, est plombé par une brume pesante, espérance sociale, compréhension rationnelle des enjeux, leurs rapports à l'histoire et au politique. L'asphyxie humide de la ville traduit un manque de perspective globale sur la vie et sur l'avenir²³².

En effet, les personnages connaissent tous, à travers ou au terme des dix jours racontés, une remise en question, des doutes qui les poussent à une introspection. Peu importe les épreuves traversées dans la diégèse, ils reviennent au point de départ en ne prodiguant aucun effort pour améliorer leur sort, préconisant la lâcheté, empoisonnés par ce smog devenu dès lors « un état banal, une part du quotidien qui s'insère dans les conversations ordinaires parmi les mots argent, vitesse, sexe²³³. » À la mort de sa femme, Roméo est frappé par l'échec de son existence, qui ne s'est résumée qu'à attendre et à subir : « *Pis quand on finit par s'avouer que la vie, c'est jamais comme on veut... on tombe malade pis on se bat pour pas mourir. Pourquoi se battre... ça changera rien... on est toujours déçu... il se passe jamais rien, absolument rien*²³⁴... » Nous pourrions dire que ce sentiment vaut pour tous. Zach prend une sabbatique de ses études universitaires, convaincu qu'il n'est bon qu'à vendre de la drogue. Daphnée se contente d'un emploi de serveuse en attendant que le téléphone sonne pour qu'elle puisse réaliser son rêve de devenir actrice. Marie-Laure stagne au Galant depuis que sa

²³¹ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, *op. cit.*, p. 259.

²³² Gabrielle Larivière, *op. cit.*, p. 41.

²³³ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, *op. cit.*, p. 613.

²³⁴ *Ibid.*, p. 414.

réputation de cocaïnomane a eu raison de sa carrière, dix ans plus tôt. Monique, ayant entretenu le désir d'une vie familiale en banlieue, reste en ville entre les quatre murs où elle s'est prostituée toute sa vie. Pour reprendre les mots de Jean-Pierre Goldenstein, « Il s'établit alors un jeu de correspondances entre les personnages et le paysage qui les entoure ; la description de la réalité du monde extérieur s'entremêle aux paroles échangées, accorde les sentiments des personnages au cadre qui les entoure²³⁵ [...] ». Contraints par cet « air crasse²³⁶ », les personnages vivent donc sans but et sans ambition, en ne prenant aucune action concrète qui pourrait améliorer leur sort. La ville embrumée est, au fond, à l'image de ses habitants ; un éventail de spectres qui refusent d'affronter la réalité en face.

3.4.3. Solitudes métropolitaines

Les villes modernes, peu importe leur localisation géographique, se façonnent d'un seul et même paradoxe : l'isolement des citoyens en dépit de la concentration urbaine, la solitude au cœur de la foule. Au lieu de pouvoir parler d'un sentiment de communauté, d'un esprit de vivre ensemble, les métropoles se constituent d'une masse d'individualités qui se contentent de coexister : « [la ville] semble engendrer [...] l'anonymat, l'isolement et la solitude. C'est comme si ce cadre de vie provoquait l'appauvrissement des relations humaines, en ne "permettant" pas le développement de "vraies" relations²³⁷. » Voilà exactement ce que dépeint *La canicule des pauvres*.

²³⁵ Jean-Pierre Goldenstein, « L'espace romanesque », dans *Lire le roman*, [livre numérique], Louvain-la-Neuve, De Boeck, coll. « Savoirs en Pratique », 2005, p. 116.

²³⁶ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, *op. cit.*, p. 511.

²³⁷ Andromachi Hadjiyannis, « Ville, quartier et population urbaine », dans *Croissance démographique et urbanisation (Actes du colloque de Rabat, 1990)*, Aubervilliers, Association Internationale des Démographes de Langue Française, 1993, p. 138, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/livres/actes-des-colloques-de-lassociation-internationale-des-demographes-de-langue-francaise/croissance-demographique-urbanisation-actes-colloque-rabat-1990/>>, consulté le 16 novembre 2022.

Selon Michel Collot, « Au sein [des mégalopoles contemporaines,] de ce tissu urbain indifférencié, le citadin se sent parfois perdu, faute de repères²³⁸. » Cet état d'esprit, généralisé chez les locataires, est d'autant plus véridique dans le cas des personnages immigrés. Comme leur quotidien ne se dessine pratiquement qu'entre les quatre murs du Galant, il devient difficile de s'acclimater à leur nouvel environnement. Et ce n'est pas sans effort. Takao, nous l'avons vu, remue ciel et terre pour parvenir à saisir ce « fiasco fonctionnel²³⁹ » qu'est Montréal et ses habitants. Bien qu'allant à la rencontre de ses voisins, qu'en s'imposant des lectures sur la métropole, le bédéiste ne cesse de « se se[ntir] loin de cet univers. Trop éloigné pour avoir l'impression d'être un réel participant à la vie de ces gens, de cette ville. Une ville qu'il connaît à peine un peu mieux qu'en théorie²⁴⁰. » Il en va de même pour Juanita, arrivée au Québec il y a quelques semaines à peine. La Colombienne peine à tisser des liens dans ce Quartier Latin « majoritairement occupé par des Canadiens de naissance²⁴¹ », laissée à elle-même alors que son mari rumine quant à la manière de lui faire part de son souhait de divorcer. Juanita se tourne vers les autres femmes de l'usine de confection qui l'embauche, seul endroit où elle se sent comprise à travers ses collègues, immigrées elles aussi. En rentrant du travail un soir, son premier trajet de métro en solitaire la place devant une réalité fort différente de celle du Galant.

Juanita est fatiguée. Elle ne voit pas à quel point les immigrants sont rares dans son quartier. Pas plus qu'elle n'était consciente du nombre d'immigrants dans les autres secteurs de la ville. Juanita n'avait jamais vu tant de gens d'origines réunies dans un si petit espace. [...] *Encore quelques stations et je suis chez moi. Ou chez Miguel. Non... qu'est-ce que je dis? C'est chez moi maintenant*²⁴²...

Le quotidien de ces deux personnages rend compte d'à quel point les locataires de l'immeuble constituent une société à part, peinant à s'intégrer au reste du monde qui

²³⁸ Michel Collot, *La pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud, coll. « Paysage », 2011, p. 69.

²³⁹ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, op. cit., p. 672.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 423.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 275.

²⁴² *Idem.*

les entoure. Contrairement à Takao, contraint entre ces quatre murs, Juanita a l'obligation de s'exiler à l'autre bout de la ville pour travailler (c'est d'ailleurs ce qui la sauvera, au dénouement de sa parcelle d'histoire). Il n'en demeure pas moins que cette difficulté d'intégration peut s'expliquer par le mode de vie recluse caractéristique au Galant.

L'édifice du Quartier Latin, bien qu'étant un important berceau d'échanges de toutes sortes, n'abrite finalement qu'un groupe de locataires ne se souciant que d'eux-mêmes. Toutes leurs actions – nous l'avons montré au chapitre II avec l'exemple de Zach – sont motivées par le bénéfice qu'ils peuvent en retirer. Ce faisant, les relations qu'ils développent ne peuvent qu'être superficielles, perpétuant ainsi cet isolement au sein duquel eux-mêmes s'emmailotent. La température caniculaire et la brume qui pèsent sur la ville n'aident en rien, alors que « les mieux nantis de ce monde se climatisent [alors que] les pauvres, eux endurent²⁴³. » Et ces pauvres qui endurent, ce sont nos vingt-six personnages.

Au lieu de pouvoir compter les uns sur les autres à travers cette crise climatique, les locataires préconisent la mentalité du chacun pour soi en solitaire dans leurs appartements respectifs. Pour le philosophe Nicolas Grimaldi, ce comportement renvoie à la figure de la conscience malheureuse, suggérée comme piste de lecture au chapitre précédent.

Plus souvent, [l'individu du 21^e siècle] emploiera son temps de loisir à anesthésier sa propre vie : [...] il fuira dans la drogue une réalité qui n'attend rien de lui. Les plus chanceux trouveront, même furtivement, des partenaires avec lesquels s'enfermer dans l'instant, oublieux de tout passé, insoucieux de tout avenir, tout émerveillés et comblés de n'attendre plus rien²⁴⁴.

²⁴³ *Ibid.*, p. 613.

²⁴⁴ Nicolas Grimaldi, *op. cit.*, p. 7.

Que ce soit par l'entremise de relations/faveurs sexuelles, de consommation de quelconque substance illicite ou de pornographie qui, « comme lire un livre, [...] comble la solitude, [...] efface les angoisses²⁴⁵... », les personnages du roman, tel que souligné par Grimaldi, se réfugient constamment au cœur de paradis artificiels pour échapper au quotidien. Et si partenaires ils ont, ils évoluent dans une dynamique des plus indifférentes où l'infidélité et le mensonge sont monnaie courante – comme dans toutes les sphères de leur vie, c'est le bénéfice instantané qui compte. Plutôt que de rompre avec Zach lorsque Daphnée apprend qu'il la trompe (alors qu'elle le trompait déjà de son côté), celle-ci préfère élaborer toute une mascarade pour le prendre au piège : « Il mentait, elle allait mentir. C'était du jeu d'acteur. Jouer à dominer l'autre. Jouer à détenir la vérité. Jouer à être plus crédible que l'autre. *Je suis persuadée que je l'aurai à l'usure. Et quand j'aurai fini, quand il sera à ma poigne, j'aurai qu'à le jeter*²⁴⁶... » Au fond, Daphnée s'entête à sauvegarder une relation qui ne lui convient plus, juste pour tenir Zach à sa merci. Tant d'efforts et de mensonges pour, en fin de compte, demeurer aussi seule que si elle rompait avec lui : « Assise au centre de sa solitude de quatre cents pieds carrés, Daphnée [...] [fait] défiler sa liste téléphonique par deux fois sans trouver le numéro d'une oreille compatissante²⁴⁷. » En somme, nous pourrions dire que les personnages du roman représentent ce qu'est devenu l'individualisme caractéristique des grandes villes actuelles : « L'accélération de la concentration urbaine [...] [a] provoqu[é] de profondes transformations des modes de vie et une modification fondamentale des formes de sociabilité²⁴⁸. » Le Galant et son microcosme reclus du reste du monde rendent compte de ces changements.

²⁴⁵ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, *op. cit.*, p. 488.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 514.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 512.

²⁴⁸ Bertrand Gervais et Christina Horvath (dir.), *op. cit.*, présentation.

3.4.4. Métropole sensorielle

Alors que la vue des habitants de Montréal est de plus en plus mise à mal par le smog, la ville se dévoile au lecteur au moyen d'autres sens, notamment par l'ouïe et l'odorat. Bien que vivant reclus entre les quatre murs du Galant, les différents sens des locataires sont constamment stimulés. Lors d'un trajet de métro, Juanita a du mal à conjuguer avec ces sollicitations sensorielles : « Le bruit des uns lui donne mal à la tête, l'odeur des autres, mal au cœur. *N'y pense pas... fais le vide... ta station va arriver*²⁴⁹ ... » En fait, l'ensemble des sons et des effluves témoignent de la métropole dynamique au sein de laquelle les personnages évoluent. Il les inscrit, par extension, au cœur d'un seul système où se côtoient les mêmes arômes et bruits – cela vaut certes pour la ville, mais aussi pour le Galant.

[Fanny] est de quart cette nuit, ce qui ne l'empêchera pas d'écouter les bruits nocturnes entre les appels. Analyser les cris des fêtards, surprendre les conversations des passants, sentir les va-et-vient qui animent Le Galant des beaux soirs. Elle entend Jade faire les cent pas chez elle. *Ça ne lui ressemble pas... quelque chose doit la préoccuper...* [...] Un peu plus bas, des jeunes s'amuse à chanter dans la rue. [...] Ce boucan sympathique l'empêche d'en apprendre davantage sur l'homme qui a emménagé à côté de chez elle. Fanny présume qu'il s'agit d'un homme par la lenteur et le poids de sa démarche. [...] *Ce voisinage sera pas dérangeant si l'année se déroule comme ce soir*²⁵⁰ ...

En étant sensible à l'ambiance sonore qui l'entoure, Fanny arrive à ressentir la ville de Montréal par les cris des fêtards, mais aussi d'analyser son voisinage. Loin d'être unique, cet exemple montre bien que les locataires, par la force des choses, sont contraints à connaître (ou à subir, selon le cas) un seul brouhaha sensoriel engendré par la métropole. Il en va de même pour de nombreuses scènes dans le roman. Alors que le cadavre du Marsouin se décompose peu à peu dans son appartement, l'odeur ne manque pas de déranger plusieurs locataires. Kaviak, en pleine séance de méditation,

²⁴⁹ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, op. cit., p. 272.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 156.

remarque « un effluve singulier qui pose problème, celui d'une chair en perdition, *une odeur d'animal mort*²⁵¹... ». Une centaine de pages plus loin, Roméo se plaint à Edward : « Ça sent mauvais sur l'étage. [...] Ça pue la viande pourrie²⁵². » Henriette, mourante, remarque aussi cette odeur de pourriture²⁵³. Quoiqu'ils fassent, aussi solitaires soient-ils, ces expériences sensorielles tracent un lien entre les locataires. Selon Grimaldi, choisir la métropole comme milieu de vie impose certes un isolement, mais à la fois un vivre-ensemble : « il y sera presque aussi difficile d'être seul que de ne l'être pas²⁵⁴. » Malgré leur réclusion, la ville qui les entoure, grouillante, vivante, se manifeste et, à bien y penser, les unit.

3.4.5. La ville polyphonique

Au même titre que plusieurs métropoles autour du globe, Montréal abrite un amalgame de communautés issues de toutes les régions du monde. Bien que toujours majoritairement composée de Québécois caucasiens, elle demeure néanmoins une ville où la diversité culturelle ne cesse de gagner en importance. Elle s'avère également une niche foisonnante aux niveaux artistique, économique, institutionnel et social. Nous verrons de quelles manières cette effervescence prend forme au sein de la diégèse de *La canicule des pauvres*.

Certes, Montréal se démarque par son caractère éclectique et métissé : inutile de parcourir de longues distances pour avoir l'impression de voyager. L'enjeu linguistique est probablement l'un des meilleurs exemples pour en témoigner. Nonobstant que le français soit la langue officielle au Québec, l'anglais ne demeure pas moins utilisé dans la métropole – ces deux langues « premières » coexistent bel et

²⁵¹ *Ibid.*, p. 215.

²⁵² *Ibid.*, p. 324.

²⁵³ *Ibid.*, p. 326.

²⁵⁴ Nicolas Grimaldi, *op. cit.*, p. 6.

bien au quotidien d'un bout à l'autre de la ville. Les différents quartiers (Chinois, Latin, la Petite Italie, le Village...), aussi uniques les uns que les autres, constituent un véritable *melting-pot* à l'intérieur des 480 quelques kilomètres carrés qui composent l'île. Les gratte-ciel et le bitume du centre-ville côtoient la faune et la flore du Mont-Royal. Constituée de ses propres paradoxes, nous pourrions aller jusqu'à qualifier la ville de polyphonique : « Pour reprendre les travaux de M. Bakhtine, un espace polyphonique est un espace qui met en scène ensemble plusieurs langages et plusieurs codes distincts les uns des autres, plusieurs systèmes symboliques différents d'expression et de représentation²⁵⁵. » Par sa multiethnicité, Montréal nous semble correspondre à cet amalgame de codes et de systèmes. La polyphonie convoquée par la ville, nous le verrons, s'entremêle, s'emboîte à la polyphonie narrative analysée au préalable.

Pour Gilles Marcotte, « écrire sur Montréal, comme cela se fait abondamment depuis quelques décennies, c'est, au-delà de la description, rendre inévitable la prise de conscience d'une diversité, d'un éclatement constitutif à la fois d'une écriture et d'une ville²⁵⁶. » De la même façon que la métropole se caractérise par son hétérogénéité, *La canicule des pauvres* se construit grâce aux discours intertextuels existants à travers le discours narratif déjà éclaté.

S'amalgamant à la trame des voix de nos vingt-six locataires, le roman propose divers types de discours (musical, publicitaire, scientifique...) à même la diégèse. Ces interférences, en plus de convoquer des imaginaires distincts, assurent au texte une teneur vivante et rythmée, tout comme la ville qu'il met en scène. Comme le suggère Jean-François Chassay, « L'écriture éclate et va chercher des traces, des pistes, des modèles dans le quotidien, la réalité, le savoir engendré par la ville. [...] Le monde

²⁵⁵ Bernard Lamizet, *op. cit.*, p. 15.

²⁵⁶ Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 11.

urbain devient lui-même narration²⁵⁷. » Que ce soit la télévision d'Edward diffusant un « vidéo de gangsta rap incluant voitures modifiées, vêtements Fubu, agressivité [et] filles de seize ans en bikini²⁵⁸ » ou la radio de Claude « jou[ant] à faible volum[e u]ne chanson de Brassens, en sourdine²⁵⁹ », les personnages sont constamment sollicités par des discours extérieurs, renvoyant ainsi à l'ensemble du bagage culturel porté par Montréal. À un point tel qu'ils fusionnent dans certaines scènes. En plein centre-ville, alors que Chloé prend une pause pour se désaltérer, un homme gare sa voiture pour déposer sa passagère, en écoutant du Radiohead.

Le volume est ridiculement fort. Chloé ressent les coups de basse jusque dans son estomac. En attendant l'arrivée de Bob, elle se monte un vidéoclip instantané avec la trame sonore offerte. Elle y incorpore trois travailleurs sur un échafaudage, de l'autre côté de la rue. Ils suivent le rythme des cymbales avec leur marteau. Ensuite, Chloé dirige son attention sur deux jeunes femmes asiatiques qui marchent main dans la main.

Who's in bunker, who's in bunker?

Women and children first...

Les femmes asiatiques se parlent en sautillant, presque en marquant le rythme. Une Harley-Davidson lui fait tourner la tête. La moto déchire la musique en pétardant, le temps de son passage.

I've seen too much

I haven't seen enough

You haven't seen enough²⁶⁰...

Au-delà de l'irruption du discours de la chanson à travers celui de la narration, il importe de souligner la manière dont la musique influence la diégèse. Étant ainsi entrelacés, les deux registres se légitiment l'un l'autre, comme le feraient les pensées d'un personnage avec les interventions du narrateur. L'intertextualité, ici musicale, témoigne de notre réalité moderne, reflétant : « une époque où le monde devient superposition aléatoire de rythmes et de placage de musiques, où il n'est point rare

²⁵⁷ Jean-François Chassay, « La stratégie du désordre : une lecture de textes montréalais », *Études françaises*, vol. 19, n° 3, hiver 1983, p. 100, en ligne, doi <10.7202/036805ar>.

²⁵⁸ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, op. cit., p. 477.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 648.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 198.

d'entendre de la musique dans l'espace public²⁶¹ [...]. » Ces fusions de discours de natures diverses permettent de mieux dire la culture urbaine et cosmopolite caractéristique de Montréal.

3.5. Conclusion

En fin de compte, la ville dans *La canicule des pauvres* est aussi importante que la canicule et le Galant. Montréal, par sa nature plurielle et cosmopolite, renferme une teneur polyphonique qui s'insère parfaitement dans le type de narration proposée par DesRochers.

La polyphonie urbaine est une médiation, en ce qu'elle institue une dialectique entre le singulier et le collectif : chacune des voix qui participent à la polyphonie urbaine a son identité propre, distincte et reconnaissable, mais, dans le même temps, l'ensemble de ces voix se retrouvent dans un projet collectif, dans un système collectif qui exprime une identité d'ensemble²⁶².

En effet, le roman matérialise avec exactitude autant les facettes individuelles que collectives. À première vue, nous sommes placés devant une ville se dessinant presque sous le spectre de la dystopie. Les personnages représentent un microcosme en crise, où la réclusion prédomine sur le vivre ensemble. Puis, forme et fond s'unissent pour témoigner, par l'interdiscursivité, notamment, de la ville de Montréal actuelle en tant que ville vivante. Telle une véritable « courtepointe textuelle²⁶³ », la métropole se construit à la fois des points de vue, des perceptions de chacun des locataires, en même temps qu'elle se légitime par ce système, ce microcosme au sein duquel tous s'inscrivent. Comme le dit d'ailleurs Kaviak : « Je me considère à la fois comme un produit et un créateur du carnaval perpétuel qu'est notre époque... Je suis la parade, je suis le spectateur²⁶⁴. » Cela revient à confirmer notre postulat de départ, c'est-à-dire

²⁶¹ Bertrand Gervais et Christina Horvath (dir.), *op. cit.*, p. 131.

²⁶² Bernard Lamizet, *op. cit.*, p. 21.

²⁶³ Bertrand Gervais et Christina Horvath (dir.), *op. cit.*, p. 118.

²⁶⁴ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, *op. cit.*, p. 419.

que le discours des protagonistes est motivé par le monde qui les entoure, autant que la métropole se légitime à travers ces différentes voix.

CONCLUSION

La canicule des pauvres est loin d'être le seul roman à rendre compte de la société actuelle – il nous semble néanmoins le faire avec exactitude, à la fois grâce au microcosme qu'incarne les locataires du Galant que de l'urbanité que convoque la ville. Si Bakhtine stipule que « la volonté artistique de la polyphonie est la volonté d'union entre plusieurs volontés, la volonté d'événement²⁶⁵ », le texte, en unissant vingt-six voix différentes au sein d'un même immeuble au cours de dix jours caniculaires, nous semble correspondre à cette volonté. C'est ce que nous avons tenté de montrer au cours de ce présent mémoire.

Pour Paul Aron et ses co-auteurs, « le roman urbain[, en] se focalis[ant] sur la ville [...] aborde cette dernière selon un angle singulier, puisqu'il vise à montrer le quotidien ordinaire de ses personnages. En ce sens, il devient un instrument de connaissance du réel²⁶⁶. » *La canicule des pauvres* n'est pas une fiction qui se caractérise par l'intensité de ses rebondissements. Elle ne reprend pas non plus de schéma narratif classique : on peut difficilement parler d'une évolution tant l'action témoigne de la stationnarité des protagonistes. Le récit de la vie habituelle des locataires, en fin de compte, peut être compris comme un simple échantillonnage de dix jours au cœur d'un quotidien morose qui, pour eux, ne change pas (ou plutôt, qu'ils n'ont pas la volonté de changer). En alimentant ainsi la stagnation physique et mentale que leur impose le contexte social au cœur duquel ils évoluent, ils s'embaillent dans la solitude (paradoxale, considérant la proximité spatiale qui les rassemble) et la pauvreté (à plus d'un niveau). Takao tire d'ailleurs des conclusions semblables au fil de ses réflexions en lien avec ses voisins :

²⁶⁵ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 56.

²⁶⁶ Paul Aron et al., « À la recherche des chronotopes du roman urbain. Une cartographie de Mystères de Bruxelles (1845-1846) », *M@ppemonde*, n° 121, juillet 2017, p. 8, en ligne, doi <10.4000/mappemonde.3592>

- *À moins que ces gens soient des ermites, ils sont condamnés à vivre sans partage... une solitude sans but... c'est un déséquilibre majeur...*
- *Moi, ma solitude, elle me sert, elle me permet de travailler, de mieux comprendre...*
- *Alors ma vie est riche, équilibrée...*
- *Et la leur est pauvre*²⁶⁷.

Voilà pourquoi la « nouvelle figure de la conscience malheureuse²⁶⁸ », suggérée par Grimaldi pour parler de l'individu du XXI^e siècle, nous apparaît particulièrement juste pour décrire les différents personnages : « Toujours à la pointe de lui-même, il se plaint alors d'être condamné [...] à quelque angoissante et épuisante solitude²⁶⁹. » Il va sans dire que les locataires, au fond, se condamnent eux-mêmes.

Malgré cette léthargie qui leur est commune, il importe de rappeler une nuance essentielle. Solitude et pauvreté ne dépendent pas que d'eux, mais bien d'une pesanteur sociale réelle, d'un *climat*, si l'on peut dire ainsi, particulièrement sombre relié au XXI^e siècle : « Tous ceux qui ont assisté aux événements du 11 septembre 2001 de près l'ont ressenti profondément ; le siècle qui commençait allait être sans merci²⁷⁰. » Il ne faut pas oublier que la ville, que l'urbanisation de nos modes de vie, a également son rôle à jouer dans cette équation. La métropole moderne, en fait, s'avère l'hôte idéale pour témoigner de ces enjeux, de cette réalité sans pitié. Bien que la pauvreté ne soit plus aussi marquée qu'auparavant, les écarts sociaux, eux, sont toujours plus spectaculaires dans les villes : « [elles ont], depuis toujours, mis en scène deux langues, deux cultures, celle, d'un côté, de la culture établie, légitime, et, celle, de l'autre, de la pauvreté, de l'argot et de l'exclusion²⁷¹. » Avec son Galant localisé en plein Quartier Latin, *La canicule des pauvres* s'assure un terrain de choix pour laisser entrevoir l'obscurité du siècle, sans oublier que « [p]our Bakhtine [...], l'organisation de l'espace fictionnel est

²⁶⁷ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, *op. cit.*, p. 425.

²⁶⁸ Nicolas Grimaldi, *op. cit.*, p. 7.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 5.

²⁷⁰ Marie-France Bazzo, *op. cit.*

²⁷¹ Bernard Lamizet, *op. cit.*, p. 20.

spéculaire de la vision du monde qui s’y rattache²⁷². » Au fond, Montréal accentue, rend légitime l’isolement qui accable les locataires, probablement beaucoup plus que la chaleur elle-même.

Ce mal-être sociétal, en effet, serait donc imagé par la canicule et la pauvreté, en plus d’être consolidé par la métropole. Le texte de DesRochers s’ancre certes dans une réalité crue, difficile – insoutenable, parfois – sans pour autant basculer dans le romancé, ni dans la pitié des individus qu’il dépeint. Il présente les choses telles qu’elles le sont, sans filtre, sans artifice. Tristan Malavoy-Racine parle d’une vision « pleine d’empathie pour les pauvres, mais sans morale gaugache²⁷³ [...] ». Partant de ce fait, rappelons-nous un instant ce smog oppressant, venu couvrir la ville tout au long de la canicule – empoisonnant, aveuglant les personnages. Au même titre que la trajectoire de Takao s’avère une mise en abyme du livre qui se déroule entre nos mains, nous pourrions aller jusqu’à dire que le brouillard métaphorise (ou du moins, mets l’accent sur) le mal-être qui caractérise les personnages. Bien qu’ils soient certes incommodés par la chaleur extrême, elle est loin d’être le pire de leurs ennuis. Quant au smog, il s’immisce peu à peu dans le quotidien des locataires pour, ultimement, de concert avec la chaleur, « fai[re] place à la fraîcheur avec violence²⁷⁴. » Le plus optimiste des lecteurs pourrait voir en ce changement de température, une pointe d’espoir quant au sort des locataires. Advenant la légitimité de cette hypothèse, le roman prendrait la forme, en quelque sorte, d’une dystopie où un nuage noir planerait sur *Le Galant*. Il rendrait compte d’un monde où les fléaux sociétaux ne cesseraient de prendre de l’ampleur, mais qu’au terme de cette courte crise climatique, il ne serait pas trop tard pour que les locataires prennent leur vie en main. De surcroît, la métaphore

²⁷² Antje Ziethen, « La littérature et l’espace », *Arborescences*, n° 3, juillet 2013, en ligne, doi <10.7202/1017363ar>, p. 4.

²⁷³ Tristan Malavoy-Racine, « Jean-Simon DesRochers : La canicule des pauvres », dans *Voir.ca*, 14 janvier 2010, en ligne, <<https://voir.ca/livres/2010/01/14/jean-simon-desrochers-la-canicule-des-pauvres/>>, consulté le 5 janvier 2023.

²⁷⁴ Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, *op. cit.*, p. 669.

de la canicule pourrait être expliquée comme un écho au réchauffement climatique qui commençait à devenir un discours dominant à la fin de la dernière décennie. Le recul qui nous sépare de la publication du roman n'importe peu ; le texte demeure tout aussi actuel quatorze ans plus tard.

Il nous semble que Jean-Simon DesRochers fasse justement partie de ceux qui renouvellent le roman montréalais. Dans les dernières années, notre littérature a été prise d'assaut par l'avènement d'une nouvelle littérature régionale, d'un *néo-terroir* où les différentes régions sont réinvesties au détriment des grandes villes. Selon Francis Langevin, « Si on parle de “retour” pour qualifier ces écritures, c'est sans doute parce que les modernités et les avant-gardes québécoises se sont mises à distance de ce territoire²⁷⁵. » La légitimation du roman urbain a assurément engendré un éloignement, une passivité quant à la littérature du terroir en se concentrant plutôt sur Québec ou Montréal. Nonobstant ce récent revirement de situation, la littérature montréalaise demeure bien vivante grâce à des auteurs tels que DesRochers. *La canicule des pauvres*, de même que l'ensemble de son œuvre, propose un regard sur notre société comme peu savent le faire : sans artifice ni condescendance, subversif, mais empreint d'intelligence, mais surtout, résolument contemporain autant qu'intemporel.

²⁷⁵ Francis Langevin, « La régionalité dans les fictions québécoises d'aujourd'hui : L'exemple de *Sur la 132* de Gabriel Anctil », *Temps Zéro*, n° 6, avril 2013, en ligne, <<https://tempszero.contemporain.info/document936>>, consulté le 12 janvier 2023.

BIBLIOGRAPHIE

a) Corpus principal

DesRochers, Jean-Simon, *La canicule des pauvres*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2009, 680 p.

b) Corpus secondaire

DesRochers, Jean-Simon, *Le sablier des solitudes*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2011, 368 p.

DesRochers, Jean-Simon, *Demain sera sans rêves*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2013, 140 p.

DesRochers, Jean-Simon, *Les inquiétudes. L'année noire – 1*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2017, 600 p.

DesRochers, Jean-Simon, *Les certitudes. L'année noire – 2*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2017, 504 p.

DesRochers, Jean-Simon, *Les limbes*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2019, 328 p.

c) Corpus théorique

Sur le corpus

Cernikova, Veronika, « La représentation et la fonction de Montréal dans *La canicule des pauvres* de Jean-Simon DesRochers », *Études romanes de Brno*, vol. 38, n°1, 2017, p. 69-86, en ligne, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6034843>>, consulté le 26 octobre 2020.

Guy, Chantal, « Jean-Simon DesRochers : l'avenir en accéléré », *LaPresse.ca*, 2 mars 2013, en ligne, <<https://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201303/01/01-4626909-jean-simon-desrochers-lavenir-en-accelere.php>>, consulté le 30 novembre 2020.

Larivière, Gabrielle, « Poétique de la ville postmoderne : Montréal dans *La canicule des pauvres* de Jean-Simon DesRochers », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Département des littératures de langue française, 2015, 93 f.

Malavoy-Racine, Tristan, « Jean-Simon DesRochers : La canicule des pauvres », *Voir.ca*, 14 janvier 2010, en ligne, <<https://voir.ca/livres/2010/01/14/jean-simon-desrochers-la-canicule-des-pauvres/>>, consulté le 5 janvier 2023.

Corpus Bakhtine

Amossy, Ruth, « De l'apport d'une distinction : dialogisme vs polyphonie dans l'analyse argumentative », dans Jacques Brel *et al.*, *Dialogisme et polyphonie*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, coll. « Champs linguistiques », 2005, p. 63-73

Aron, Paul, *et al.*, « À la recherche des chronotopes du roman urbain. Une cartographie de Mystères de Bruxelles (1845-1846) », *M@ppemonde*, n° 121, juillet 2017, en ligne, doi <10.4000/mappemonde.3592>

Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, coll. « Points, Essai », 1998, 366 p.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987, 490 p.

Belleau, André, « Bakhtine et le multiple », *Études françaises*, vol. 6, n° 4, novembre 1970, p. 481-487, en ligne, doi <10.7202/036470ar>

Best, Janice, « Pour une définition du chronotope : l'exemple de "Notre-Dame de Paris" », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 6, novembre-décembre 1989, p. 969-979, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/40529926>>, consulté le 21 septembre 2022.

Collington, Tara L., « Le chronotope intermédiaire du cinéma : Le cas de *La jalousie* », *L'Esprit Créateur*, vol. 43, n° 2, été 2003, p. 60-71, en ligne, doi <10.1353/esp.2010.0281>

Hodgson, Richard, « Mikhaïl Bakhtine et la théorie littéraire contemporaine », *Liberté*, vol. 37, n° 4, août 1995, p. 48-56, en ligne, doi <<https://www.erudit.org/fr/revues/liberte/1995-v37-n4-liberte1035920/32323ac/>>, consulté le 31 octobre 2020.

Maluczynski, M.-Pierrette, « Critique de la (dé)raison polyphonique », *Études françaises*, vol. 20, n° 1, printemps 1984, p. 45-56, en ligne, doi <10.7202/036815ar>

Paré, Justine, « Messe solennelle pour la famille Lebel ; suivi de L'évolution du procédé polyphonique chez Suzanne Jacob », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Département des littératures de langue française, 2014, 115 f.

Rabatel, Alain, « La dialogisation au cœur du couple polyphonie/dialogisme chez Bakhtine », *Revue Romane*, vol. 49, n°1, 2006, p. 55-80.

Tororov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique, suivi de Écrits du cercle de Bakhtine*, [format ePub], Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981, 251 p.

Todorov, Tzvetan, *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, [format ePub], Paris, Seuil, coll. « Points, essai » 2001, 328 p.

Vion, Robert, « Dialogisme et polyphonie », *Linha d'Água*, vol. 24, n°2, 2011, p. 236-258, en ligne, <<https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/37357>>, consulté le 27 novembre 2020.

Sur le roman/la forme choral(e)

De Almeida, Jos Domingues, « Quand la fiction de Jean-François Dauven flâne en Europe. À propos de *Ceux qui marchent dans les villes* », *Carnets*, deuxième série – 11, 2017, en ligne, doi <10.4000/carnets.2299>.

Labrecque, Maxime, *Le film choral : panorama d'un genre impur*, [format ePub], Longueuil, L'instant même, coll. « L'instant ciné », 2017, 137 p.

Labrecque, Maxime, « Le film choral : l'art des destins entrecroisés », *Séquences*, no° 275, novembre-décembre 2011, p. 31-35, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/2011-n275-sequences1823041/65368ac/>>, consulté le 30 septembre 2021.

Vallas, Sophie, « “It's about being connected” : il est sept heures, New York s'éveille : *Let the Great World Spin* de Colum McCann ou la coïncidence entre un homme et une ville », *Miranda*, n° 9, 2014, en ligne, doi <10.4000/miranda.6086>

Sociocritique des textes

Amossy, Ruth, La socialité du texte littéraire : de la sociocritique à l'analyse du discours. L'exemple de *L'Acacia* de Claude Simon », *Carrefours de la sociocritique*, en ligne, <<http://ressources-socius.info/index.php/reeditions/24-reeditions-de-livres/carrefours-de-la-sociocritique/126-la-socialite-du-texte->

litteraire-de-la-sociocritique-a-l-analyse-du-discours-l-exemple-de-i-l-acacia-i-de-claude-simon>, consulté le 28 février 2022.

- Angenot, Marc, « Le discours social : problématique d'ensemble », *Cahiers de recherche sociologique*, vol. 2, n°1, avril 1984, p. 19-44, en ligne, doi <10.7202/1001977ar>.
- Belleau, André, « La démarche sociocritique au Québec », *Voix et Images*, vol. 8, n° 2, hiver 1983, p. 299-310, en ligne, doi <10.7202/200384ar>
- Duchet, Claude, « Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, 1971, p. 5-14, en ligne, doi <10.3406/litt.1971.2495>.
- Duchet, Claude, « Discours social et texte italique dans *Madame Bovary* », dans *Langages de Flaubert : actes du colloque de London*, Paris, Lettres modernes Minard, 1977, 143-163.
- Meizoz, Jérôme, « Sociocritique, ethnologie et sociologie de la littérature. Entretien avec Jérôme Meizoz (Université de Lausanne) », *Romantisme*, vol. 3, n° 145, 2009, p. 97-110, en ligne, doi <10.3917/rom.145.0097>
- Neefs, Jacques et Marie-Claire Ropars, *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, 277 p.
- Popovic, Pierre, « La sociocritique : présupposés, visées, cadre heuristique – L'École de Montréal », *Revue des sciences humaines*, n° 299, juillet-septembre 2010, p. 13-29.
- Popovic, Pierre, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151-152, 2011, p. 7-38, en ligne, doi <10.4000/pratiques.1762>
- Popovic, Pierre, « De la semiosis sociale au texte : la sociocritique », *Signata*, vol. 5, 2014, p. 153-172, en ligne, doi <10.4000/signata.483>
- Robin, Régine, « Le discours social et ses usages », *Cahiers de recherche sociologique*, vol. 2, n° 1, avril 1984, p. 5-17, en ligne, doi <10.7202/1001976ar>

Sociologie/société

- Bazzo, Marie-France, « Les années 20 du XXI^e siècle », *LaPresse.ca*, 7 septembre 2021, en ligne, <<https://www.lapresse.ca/debats/opinions/2021-09-07/les-annees-20-du-xxie-siecle.php>>, consulté le 11 avril 2022.

- Baudrillard, Jean, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, [fichier PDF], Paris, Denoël, 1970, 318 p.
- Grenier, Véronique, *À boutte : Une exploration de nos fatigues ordinaires*, Montréal, Atelier 10, coll. « Documents », 2022, 82 p.
- Grimaldi, Nicolas, « L'individu au 21^e siècle », *Sens Public*, 2010, 7 p., en ligne, doi <10.7202/1064006ar>
- Harari, Yuval Noah, *21 leçons pour le XXI^e siècle*, [format ePub] Paris, Albin Michel, 2018, 383 p.
- Sapiro, Gisèle, *La sociologie de la littérature*, [livre numérique], Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2014, 128 p.
- St-Pierre, Thomas O., *Miley Cyrus et les malheureux du siècle*, Montréal, Atelier 10, coll. « Documents », 2018, 112 p.
- Wallach, Isabelle, *et al.*, « Normes de beauté, perceptions de l'apparence et vie intime des femmes âgées hétérosexuelles et lesbiennes au Québec : une étude qualitative exploratoire », *Rapport de recherche*, Université du Québec à Montréal, Département de sexologie, 2019, 39 f.

Théories de la narrativité

- Barthes, Roland *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points : essais », 2017, 180 p.
- Genette, Gérard, *Figures III*, [format ePub], Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2014, 288 p.
- Jouve, Vincent, « Qui parle dans le récit? », *Cahiers de narratologie*, vol. 10, n°2, 2001, p. 75-90, en ligne, doi <10.4000/narratologie.10182>
- Labeille, Véronique, « Manipulation de figure. Le miroir de la mise en abyme », *Figures et discours critique*, p. 89-104, en ligne, < <https://oic.uqam.ca/fr/articles/manipulation-de-figure-le-miroir-de-la-mise-en-abyme>>, consulté le 23 février 2022.
- Langevin, Francis, *Lire le narrateur. Tensions de la narration hétérodiégétique dans le roman contemporain en France et au Québec*, Montréal, Nota Bene, 2016, 323 p.

- Mitterand, Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1986, 266 p.
- Rabaté, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, Librairie José Corti, 1999, 320 p.
- Rabatel, Alain, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998, 202 p.
- Reuter, Yves, « Le texte ouvert », dans *L'analyse du récit*, [livre numérique], Malakoff, Armand Colin, 2016, 128 p.
- Sur la ville/le lieu
- Bourneuf, Roland, « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, vol. 3, n° 1, avril 1970, p. 94, en ligne, doi </10.7202/500113ar>.
- Chassay, Jean-François, « La stratégie du désordre : une lecture de textes montréalais », *Études françaises*, vol. 19, n° 3, hiver 1983, p. 93-103, en ligne, doi <10.7202/036805ar>.
- Collot, Michel, *La pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud, coll. « Paysage », 2011, 282 p.
- Décarie, David, « L'évolution du roman urbain (1934-1945) », *Voix et Images*, vol. 41, n° 2, hiver 2016, p. 21-33, en ligne, doi <10.7202/1036933ar>.
- Gervais, Bertrand, et Christina Horvath (dir.), *Écrire la ville*, Montréal, Figura : Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2005, 221 p.
- Goldenstein, Jean-Pierre, « L'espace romanesque », dans *Lire le roman*, [livre numérique], Louvain-la-Neuve, De Boeck, coll. « Savoirs en Pratique », 2005, 176 p.
- Hadjiyannis, Andromachi, « Ville, quartier et population urbaine », dans *Croissance démographique et urbanisation (Actes du colloque de Rabat, 1990)*, Aubervilliers, Association Internationale des Démographes de Langue Française, 1993, p. 138, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/livres/actes-des-colloques-de-lassociation-internationale-des-demographes-de-langue-francaise/croissance-demographique-urbanisation-actes-colloque-rabat-1990/>>, consulté le 16 novembre 2022.
- Jouve, Vincent, « Espace et lecture : la fonction des lieux dans la construction du sens », *Cahiers de Narratologie*, n° 8, 1997, p. 179, en ligne, doi <10.4000/narratologie.10757>.

Lamizet, Bernard, « La polyphonie urbaine : essai de définition », *Communication et organisation*, n° 32, 2007, p. 14-25, en ligne, doi <10.4000/communicationorganisation.1141>.

Leduc-Cummings, Maryse, « Lectures de la ville : Montréal dans la littérature », *Continuité*, n° 55, décembre 1992, janvier-février 1993, p. 9-13, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/continuite/1992-n55-continuite1052195/>>, consulté le 14 novembre 2022.

Marcotte, Gilles, *Écrire à Montréal*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1997, 179 p.

Nepveu, Pierre, et Gilles Marcotte (dir.), *Montréal imaginaire : ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992, 424 p.

Paulet, Jean-Pierre, *Manuel de géographie urbaine*, [livre numérique], Malakoff, Armand Colin, coll. « U », 2009, 352 p.

Popovic, Pierre, « De la ville à sa littérature », *Études françaises*, vol. 24, n°3, hiver 1988, p. 109-121, en ligne, doi <10.7202/035765ar>

Ricard, François, « Le décor romanesque », *Études françaises*, vol. 8, n° 4, novembre 1972, p. 343-362, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1972-v8-n4-etudfr1707/036525ar/>>, consulté le 26 octobre 2020.

Ziethen, Antje, « La littérature et l'espace », *Arborescences*, n° 3, juillet 2013, en ligne, doi <10.7202/1017363ar>

Sur la littérature/culture québécoise

Bouchard, Gérard et Yvan Lamonde (dir.), *Québécois et Américains : la culture québécoise aux XIX^e et XX^e siècles*, Montréal, Fides, 418 p.

Biron, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, « coll. Boréal compact », 2010, 688 p.

Hébert, Pierre, Bernard Andrès et Alex Gagnon, *Atlas littéraire du Québec*, Montréal, Fides, 2020, 500 p.

Langevin, Francis, « La régionalité dans les fictions québécoises d'aujourd'hui : L'exemple de *Sur la 132* de Gabriel Anctil », *Temps Zéro*, n° 6, avril 2013, en ligne, <<https://tempszero.contemporain.info/document936/>>, consulté le 12 janvier 2023.

Faits divers

« La tradition québécoise du déménagement », *Ici Radio-Canada.ca*, 30 juin 2017, en ligne, <<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1042379/demenagement-1er-juillet-bail-locataire-archives>>, consulté le 13 avril 2022.

« Déménagements : 50 000 tonnes de déchets jetés à Montréal », *Ici Radio-Canada.ca*, 2 juillet 2019, en ligne, <<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1206689/dechets-ordures-meubles-trottoirs-demenagements-juillet-montreal>>, consulté le 13 avril 2022.