

Nordicité, chromatisme et installation littéraire dans *Les aurores montréalaises* de Monique Proulx

Laura I. Hetel (The Ohio State University)

Résumé

Dans cet article, l'auteure propose une analyse des *Aurores montréalaises* (1996) de l'écrivaine québécoise Monique Proulx en tant qu'œuvre d'installation littéraire qui opère une synthèse entre la nordicité géographique et climatique de la ville de Montréal et le chromatisme humain de cet espace urbain. Cette synthèse, que nous appellerons NordiCité, naît de l'emploi des nouvelles « en couleur » comme brisures textuelles situées à mi-chemin entre manipulation calligraphique et écriture colorée.

[...] de petites fleurs poussent tout au fond des yeux des hommes. Quand les yeux se ferment pour de bon, les fleurs s'envolent dans le ciel et deviennent des aurores boréales¹.

Ailo Gaup, *Le tambour du chamane*

Dans *Les aurores montréalaises*, l'intention première de Monique Proulx était de mettre en mots la « couleur locale » de Montréal, de donner le sentiment au lecteur, la sensation même, de l'atmosphère de Montréal, tels qu'elle les a acquis à force de vivre dans cette ville. L'importance de la nordicité et du chromatisme dans ce recueil de nouvelles s'annonce déjà dans trois éléments péritextuels : le titre du recueil, la photographie de la couverture ainsi que l'extrait de presse qui accompagne le livre.

Situé entre le texte proprement dit et le hors-texte, un titre agit comme « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute lecture² ». Alliant séduction, ambiguïté et néologie, le titre du recueil de Proulx est un mot-valise ingénieux né de l'union de deux réalités à connotations nordiques : le phénomène lumineux des aurores boréales et la ville de Montréal. Cette fusion entre ciel et terre, entre nature et culture, entre non humain et humain, incite à une interprétation de la nordicité en tant qu'état d'esprit associé à une ville nordique, en tant que nordicité. La photographie de couverture présente une prise de vue aérienne d'un quartier montréalais. Dominée par le gris, elle comporte de petites taches de couleurs. Qu'il s'agisse d'un toit, d'un mur ou d'une fenêtre, ces éclats de lumière symbolisent la présence

¹ Ailo Gaup, *Le tambour du chamane*, Rouen, Le Reflet, 1988, p. 184.

² Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 45.

humaine qui illumine la nordicité de la ville, idée que l'on retrouve dans l'extrait de presse figurant sur la quatrième de couverture :

Le livre se compare à une petite mosaïque de pierres multicolores. Chacune conserve sa couleur rare et la forme unique de sa froide minéralité. L'ensemble n'en constitue pas moins un vivant portrait de Montréal, une effrayante collection de spécimens humains, un tableau prodigieux de cacophonie et de tristesse nordique³.

Nordicité

Né dans le domaine de la peinture vers 1699⁴, le terme « couleur locale » est employé dans les études littéraires à partir du dix-huitième siècle pour faire référence à « l'art de marquer tous les sujets d'une teinte particulière qui avertit toujours le spectateur du lieu où le transporte l'illusion dramatique⁵ ». Cette technique privilégie l'emploi des stéréotypes et du lieu commun, mais aussi du marginal et de l'exotique pour aboutir à une unité imagologique. Monique Proulx invite au dépassement et à la déconstruction de la notion de « couleur locale », qui ne saurait pas rendre compte de la diversité de Montréal et de la complexité des rapports humains qui s'y établissent. Elle propose un retour aux origines picturales du terme et essaie d'identifier, dans un premier temps, les couleurs qui dominent le paysage physique de Montréal, couleurs qui constituent le titre de la première nouvelle du recueil, « *Gris et blanc* ».

Dans « *Gris et blanc* », la ville de Montréal nous est présentée à travers le regard d'un enfant costaricain qui la définit comme « un endroit nordique [...]. Le mot nordique veut dire qu'il fait froid comme tu ne peux pas imaginer même si c'est seulement novembre⁶. » Se souvenant avec nostalgie des plages de Puerto Quepos, l'enfant avoue que « ce qui me dérange le plus, c'est le côté nordique de la ville, et le gris, qui est la couleur nationale⁷ ». Le gris apparaît donc comme une conséquence de l'emplacement climatique de Montréal, mais aussi comme une empreinte de l'urbanisation. Si dans « *Gris et blanc* », l'œil du personnage enregistre des détails comme « l'école grise avec une cour en asphalte grise⁸ » et les rues

³ Réjean Beaudoin, cité sur la quatrième de couverture de Monique Proulx, *Les aurores montréalaises*, Montréal, Boréal, 1997 [1996]. Cette deuxième édition des *Aurores montréalaises* inclut cet extrait d'un article de Réjean Beaudoin paru dans la revue *Liberté*.

⁴ Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française des origines à 1900*, Paris, A. Colin, 1905-, tome VI, p. 738.

⁵ Jean-François de la Harpe, *Éloge de Racine*, Amsterdam et Paris, 1772, p. 33.

⁶ Monique Proulx, « *Gris et blanc* », *Les aurores montréalaises*, op. cit., p. 7.

⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁸ *Ibid.*

avec « beaucoup d’asphalte et de maisons grises⁹ », dans « Baby », la vue panoramique du Plateau Mont-Royal permet à une jeune Québécoise « d’embrasser d’un regard lucide la grisaille de Montréal¹⁰ ». Les personnages qui vivent dans cette atmosphère et certaines nuances de leur caractère s’expliquent par cette couleur qui les recouvre plus ou moins. Par exemple, la femme de ménage dans la nouvelle « La classe laborieuse » « se confond avec le store, muette et plutôt grise¹¹ » et dans « Jouer avec un chat », la fille de Pierrot « se consume et menace de s’effondrer sous le poids de ses cendres intimes [...]. Elle est de nouveau dans les décombres fouillant à quatre pattes parmi les débris calcinés¹². » De même, dans « Dépaysement », Jeanne déplore « la petite vie grisâtre qu’elle se ménage péniblement avec Claude sur le béton de Montréal¹³ ». Monique Proulx ne peint pas la nordicité de Montréal pour elle-même, mais parce que celle-ci enveloppe constamment ses personnages enracinés – dès leur naissance ou à la suite de l’immigration – au même sol. Ce cadre gris donne donc à leurs actes et à leurs sentiments une physionomie particulière.

Les connotations du blanc diffèrent selon l’espace décrit. Décrivant l’intérieur des habitations, lieux de la solitude, il devient symbole de la difficulté du contact humain pourtant ardemment désiré. Assis sur « le sofa blanc qui disparaît dans l’immaculé du salon¹⁴ » de sa fille et baigné dans la lumière intimidante des halogènes, Pierrot se sent prisonnier dans un désert blanc. Dans « Le futile et l’essentiel », la mère de Martine décrit l’appartement de son enfant comme « un désert immense et blanc, ANORMALEMENT immense et blanc¹⁵ ». Dans le paysage extérieur, espace public où l’on côtoie les autres, le blanc évoque la neige, « la beauté blanche qui tombait à plein ciel, absolument blanche partout où c’était le gris¹⁶ » et, comme l’observe un personnage d’origine haïtienne, « dans la neige, frère, c’est vrai que la couleur devient importante. Quand la neige est brune, la vie est dégueulasse. Mais quand la neige est blanche, Montréal a l’air d’une jeune mariée¹⁷. » Cette dernière citation suggère que Montréal n’est pas une ville monochrome. Elle ne se dévoile pas à partir du gris réducteur du paysage, mais à partir d’un blanc inclusif qui est celui de la neige ou – sur le plan de la création littéraire – celui de la page d’écriture. Synthèse de toutes les couleurs possibles, le blanc défie le réductionnisme,

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Monique Proulx, « Baby », *Les aurores montréalaises*, *op. cit.*, p. 86.

¹¹ Monique Proulx, « La classe laborieuse », *ibid.*, p. 154.

¹² Monique Proulx, « Jouer avec un chat », *ibid.*, p. 28-29.

¹³ Monique Proulx, « Dépaysement », *ibid.*, p. 150.

¹⁴ Monique Proulx, « Jouer avec un chat », *ibid.*, p. 28.

¹⁵ Monique Proulx, « Le futile et l’essentiel », *ibid.*, p. 41 ; en majuscules dans le texte.

¹⁶ Monique Proulx, « *Gris et blanc* », *ibid.*, p. 7.

¹⁷ Monique Proulx, « *Noir et blanc* », *ibid.*, p. 143.

invite à la pluralité et renferme la promesse d'un « mariage », d'une nouvelle relation intime avec cette ville nordique et ses habitants. Une fois le niveau monochromatique dépassé, il s'agit pour Monique Proulx de nous présenter non pas LA couleur de Montréal, mais – comme le pluriel sémantique et grammatical du titre l'indique – LES couleurs de cette ville.

Chromatisme

Les vingt-sept nouvelles des *Aurores montréalaises* forment un livre étonnement cohérent. Cette cohésion est le produit d'une structure chromatique formelle et signifiante qui sous-tend le volume et qui est centrée sur le mot « blanc ». Au fil de la lecture, cette couleur sert de symbole monochrome de la nordicité, toile de fond où la différence devient visible et, finalement, union harmonieuse de toutes les couleurs qui donne une vision humaine de la nordicité montréalaise.

Afin de rendre les couleurs de la ville visibles, le blanc nordique est filtré à travers le regard de l'écrivaine, prisme subjectif qui révèle une richesse de couleurs insoupçonnée. Dans une très belle mise en abyme, on retrouve la description de ce processus dans la nouvelle « Les aurores montréalaises », où Laurent, jeune francophone qui se donne la mission de défendre le Montréal français contre les immigrés « *Envahisseurs*¹⁸ », dresse un inventaire de leurs méfaits dans son cahier :

La lumière bouge sur le papier vierge et allume, s'il la regarde longtemps sans ciller, des ombres colorées qui ressemblent à des aurores boréales. Tout à coup, le titre de son livre lui apparaît sur la page blanche. *Les aurores montréalaises*. Son livre s'appellera *Les aurores montréalaises*, parce que, s'entend-il commenter [...], parce que Montréal est une ville qui n'arrête pas de changer [...], qui additionne tellement les nouveaux visages que l'on perd toujours celui que l'on croyait enfin connaître¹⁹.

Ce moment de la décomposition du blanc est crucial, car il est lié aux six nouvelles du recueil dont les titres « en couleurs » (*Gris et blanc, Jaune et blanc, Rose et blanc, Noir et Blanc, Rouge et blanc, Blanc*) sont imprimés en italique²⁰ dans la table des matières. Comme le suggère Anne de Vaucher, « la charpente du recueil est chevillée par ces récits en couleurs comme l'est la société de Montréal par toutes les ethnies qui la composent, comme l'est

¹⁸ Monique Proulx, « Les aurores montréalaises », *ibid* ; en italique dans le texte. Par synecdoque, le recueil reçoit comme titre une de ses parties.

¹⁹ *Ibid.*, p. 163.

²⁰ Dans le recueil proprement dit, le texte entier de ces nouvelles est également en italique.

la société québécoise par l'apport des écrivains d'origine étrangère²¹ ». Ce graphisme à part ne fait donc qu'accentuer sur le plan formel ce qui est déjà visible sur le plan du contenu : il s'agit ici d'un discours de la différence appartenant à des personnages qui viennent de l'« extra muros » : un enfant costaricain dans « *Gris et blanc* », une jeune Chinoise dans « *Jaune et blanc* », une étudiante québécoise d'origine italienne dans « *Rose et blanc* », un Haïtien dans « *Noir et blanc* », une Amérindienne dans « *Rouge et blanc* » et une Québécoise auto-exilée dans « *Blanc* ». Ce type de nouvelles inaugure et conclut le récit tout en divisant les vingt-deux nouvelles dont les personnages sont des Québécois de souche en cinq parties. La conjonction « et » dans les titres qui unit couleur allophone et blancheur nordique suggère la possibilité d'une réunion, d'une rencontre sans acculturation.

NordiCité et installation littéraire

Au Québec, le genre de la nouvelle connaît une explosion à partir de 1980 et, face à cette prolifération, les auteurs essaient de se créer un style à part en travaillant la forme de leurs textes. Dans ce contexte, une question comme celle que suggère Gaëtan Brulotte s'impose :

Les nouvelliers actuels (puisque'il faudrait désormais les nommer ainsi) [...] ont de plus en plus le souci des problèmes formels. Ce raffinement formaliste représente-t-il un danger pour le genre (comme celui de s'enfermer dans l'exercice de style ou dans l'art pour l'art) ou sera-t-il au contraire la source même de son renouvellement²² ?

Monique Proulx partage ce souci de la forme surtout quand il s'agit de mettre en relation les différentes parties de son recueil et d'utiliser à son profit la dimension fragmentaire qui est inhérente à ce genre. Le défi est alors de créer une vision synthétique et dynamique à partir des perceptions fragmentées du monde qui ait la même intensité artistique. Selon l'écrivaine,

[p]arce que le lecteur est constamment face à cet état de « brisure » devant un recueil de nouvelles, il faut s'efforcer de s'investir encore plus. Il faut plus d'âme et d'intensité. Souvent dans un roman, les différentes parties peuvent se répondre. Le sujet central est étoffé, par toutes ses composantes, ses digressions. Tandis que la nouvelle est implacable, t'as dix pages pour raconter ton histoire, parfois moins. Pour moi, ce n'est pas plus facile. Quand

²¹ Anne de Vaucher, « Une ville, des mémoires. *Les aurores montréalaises* de Monique Proulx », *Palimpsesti culturali : gli apporti della immigrazione alla letteratura del Canada*, Udine, Forum, 1999, p. 117.

²² Gaëtan Brulotte, « Une décennie de nouvelles québécoises : 1980-1990 », *The French Review*, vol. 65, n° 5, 1992, p. 12.

tu répètes l'expérience vingt-sept fois, il faut vraiment avoir quelque chose à dire²³.

Si cette « brisure » est une caractéristique inhérente à un recueil de nouvelles, et parfois même dangereuse, Monique Proulx la transforme en principe formel à valeur différentielle et pourtant unificatrice. En effet, on devrait interpréter les titres « en couleurs » comme brisures textuelles dans le double sens du mot que Roger Lapointe conseille à Jacques Derrida pour sa *Grammatologie*. D'une part, la brisure fait référence à une partie brisée, casée, à un fragment séparé de l'ensemble ; d'autre part, elle renvoie à l'articulation par charnière de deux parties (par exemple, dans un ouvrage de menuiserie)²⁴.

Il existe deux possibilités qui sont à la portée des auteurs recherchant une amplification de la signification de leurs textes à travers la manipulation de la calligraphie et de la typographie. D'une part, on peut varier la forme des lettres, leur aspect et leur taille (procédés typiques pour la bande dessinée) ou bien changer la disposition typographique habituelle du texte basée sur la linéarité (technique que Guillaume Apollinaire emploie dans ses calligrammes). D'autre part, on pourrait utiliser une « écriture colorée » telle qu'elle a été conçue par Albert Memmi²⁵, c'est-à-dire un système de signes supplémentaire en littérature qui opère une différence entre types de discours en employant plusieurs couleurs d'encre dans l'impression de l'ouvrage²⁶. Le choix des brisures colorées par Monique Proulx se situe à mi-chemin entre ces deux possibilités, car, dans *Les aurores montréalaises*, l'emploi de l'italique s'allie à la référence chromatique non marquée typographiquement. Les brisures textuelles permettent non seulement une répartition optique des titres « en couleurs » afin d'aider la lecture, mais, en même temps, elles constituent un système différentiel qui sépare et unit « intra muros » montréalais et « extra muros » immigré.

Comme beaucoup d'auteurs de sa génération, Monique Proulx choisit le genre de la nouvelle parce que le sujet de son livre – la ville de Montréal –

²³ Monique Proulx, citée par Pascale Navarro dans « Monique Proulx. Poussières d'étoiles », *Voir*, 21-27 mars 1996.

²⁴ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967, p. 96 ; en italique dans le texte. Derrida utilise la notion de brisure afin d'illustrer l'articulation de la chaîne graphique et de la chaîne parlée.

²⁵ Albert Memmi, *L'écriture colorée ou je vous aime en rouge. Essai sur une dimension nouvelle de l'écriture, la couleur*, Paris, Périple, 1986.

²⁶ Memmi distingue entre cinq variétés de langage et assigne une couleur à chacune d'entre elles : le noir pour le langage de la vérité, celui qui exprime objectivement le réel, qui constate et formule la vérité objective ; le jaune pour le langage analogique, qui est une transposition indirecte de la vérité ; le vert pour le langage du vœu, qui est normatif et orienté vers le futur ; le bleu pour le langage de la fiction, un langage qui se débarrasse des contraintes de la vérité, des lois de la rationalité ; et le rouge pour le langage de l'émotion.

lui semble trop complexe, trop changeant pour se laisser enfermer dans la rigueur structurelle que demanderait un roman. Jean-Pierre Boucher exprime bien cet état de fait :

Le recueil de nouvelles permet [au nouvelliste] de traduire sa perception fragmentaire d'un monde en perpétuel changement, lui permet surtout de rendre compte des limites, de l'impossibilité ou du refus d'une vision du monde unifiée, synthétique. Éclatement, relativité, mouvement, morcellement, discontinuité, instabilité, rupture, questionnement, inquiétude, incertitude, voilà autant d'aspects de la sensibilité contemporaine que le recueil exprime peut-être mieux qu'un roman suivi. Au monolithe, on préfère le fragment²⁷.

Pourtant, le concept unitaire des *Aurores montréalaises* risque d'être occulté par la fragmentation formelle qui lui est intrinsèque et par le fait que la plupart des nouvelles ont été publiées dans différents revues et recueils collectifs au Québec et à l'étranger, et adaptées pour le cinéma avant d'être réunies dans un recueil. Pour renforcer la vision unitaire qu'elle veut transmettre au public, l'écrivaine choisit d'intervenir directement dans son texte à l'aide d'une postface. Si par son emplacement, « la postface ne peut espérer exercer qu'une fonction curative ou correctrice²⁸ », Monique Proulx s'en sert afin de rassurer son public « que cette dispersion effaroucherait [...] que ce livre est, et a toujours été, la destination première des textes qui le composent²⁹ ». Une fois lue, la postface incite le lecteur à consulter les deux dernières pages du recueil – la table des matières – où la disposition stratégique des titres en italique renforce l'impression d'ensemble cohérent.

Cette technique de l'unité dans la fragmentation est propre à l'art d'installation et *Les aurores montréalaises* semblent transposer sur le plan littéraire les contraintes et les innovations architecturales de ce genre d'art moderne. Un des points forts de l'art canadien, l'installation est une œuvre « faite de fragments parfaitement détachables auxquels on confère des propriétés synergiques [...], la concentration d'une œuvre dans un espace donné pendant une durée fixe, espace dont elle modifie radicalement la symbolique³⁰ ». En 1985, une exposition intitulée *Aurora Borealis* réunissait trente œuvres d'installation dans l'espace d'un centre commercial situé dans le complexe de la Place du Parc à Montréal. Les artistes y avaient installé leurs œuvres en couleurs sur la toile de fond d'un béton grisâtre à connotation nordique, contraste qui inspire d'ailleurs le titre de l'exposition.

²⁷ J. P. Boucher, *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Fides, 1992, p. 21.

²⁸ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 220.

²⁹ Monique Proulx, « Les aurores montréalaises », *op. cit.*, p. 241.

³⁰ René Blouin, « Aurora borealis », *Aurora borealis*, Montréal, Centre international d'art contemporain, 1985, p. 8.

Cette démarche rappelle la structuration des vingt-sept nouvelles de Monique Proulx, où la présence de fragments « colorés » oriente la représentation et la lecture de la nordicité.

Le recueil comporte d'autres ressemblances frappantes avec l'installation. Premièrement, qu'il s'agisse de transformer un espace quelconque en œuvre d'art ou de produire une représentation littéraire d'une ville, la notion de site – salle d'exposition ou ville-référent – reste une préoccupation constante et une valeur formelle et narrative. Deuxièmement, l'espace de l'installation ainsi que la ville à représenter sont des espaces du passage, du transitoire, du multiple et du fragmentaire. Troisièmement, *Les aurores montréalaises* comme l'installation naissent de la mise en corrélation de plusieurs éléments hétéroclites, privilégient les polarisations et les réverbérations à l'intérieur de l'œuvre et produisent une signification qui naît de l'entrelacement par interaction de plusieurs niveaux de référence. Finalement, les deux se caractérisent par leur inévitable fragmentation, car chaque partie est conçue indépendamment à mesure que se précise la vision de l'auteure/artiste et elle peut être facilement retirée de l'ensemble une fois l'œuvre achevée.

Les aurores montréalaises doivent donc être lues en tant qu'œuvre d'installation littéraire qui permet une transformation réussie de la fragmentation formelle et thématique des nouvelles en cohésion d'un ensemble. Mais, surtout, l'architecture originale du recueil montre qu'à une époque où l'on pense avoir atteint les limites de la description réaliste, on peut toujours nier et dépasser ces limites par un renouvellement et un enrichissement des techniques littéraires.