

Figures d'altérité transformatrice : l'Autre chez Victor-Lévy Beaulieu, Larry Tremblay,
Dany Laferrière et Patrice Desbiens

Valérie Bazinet

Mémoire

présenté

au

Département d'Études françaises

comme exigence partielle au grade de
maîtrise ès arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Janvier, 2010

© Valérie Bazinet, 2010



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-67283-9
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-67283-9

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

Résumé

Figures d'altérité transformatrice : l'Autre chez Victor-Lévy Beaulieu, Larry Tremblay, Dany Laferrière et Patrice Desbiens.

Valérie Bazinet

L'étude de ce mémoire présente, à partir d'une réflexion inspirée de certains concepts de la psychologie sociale, le rapport de soi avec la figure de l'autre dans les écrits de quatre auteurs québécois. Puisque l'idée qu'on se fait de soi est en grande partie tributaire de ce que les autres en pensent, l'objet littéraire permet de voir que différentes réactions sont possibles lorsqu'il y a rencontre avec l'autre.

Que la figure de l'autre soit fantasmée, parasitaire, usurpée ou qu'elle existe déjà en soi, elle permet toujours de transformer les narrateurs. L'étude des « figures d'altérité transformatrice » chez Victor-Lévy Beaulieu, Larry Tremblay, Dany Laferrière et Patrice Desbiens remet en question l'évolution du concept de soi et celle de l'identité des narrateurs, et met en lumière les différents processus créateurs mis en œuvre chez chacun des auteurs.

Les œuvres littéraires étudiées dévoilent le fait que c'est à travers elles que les quatre auteurs réussissent à faire évoluer le concept de soi qui les définit. Il est possible de dire que les auteurs réussissent là où leurs narrateurs ont échoué. Bien que la figure de l'autre permette une transformation, elle entraîne l'échec final des narrateurs à obtenir une identité assumée. Chacun d'entre eux se frotte à la figure de l'autre, mais ne réussit pourtant pas à évoluer.

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de maîtrise, Louis Patrick Leroux, pour son intelligence, sa patience, sa compréhension et la confiance qu'il m'a démontrée. Il m'a laissé libre de trouver ma propre voie et, surtout, il m'a laissé aller au bout de mes questionnements intellectuels et personnels. Il m'a finalement permis de mener ce projet à terme et je lui en suis totalement reconnaissante.

Merci à Sylvain David pour son appui à l'écriture de deux chapitres et pour son ouverture d'esprit par rapport à mon sujet.

Merci aux membres du jury de la soutenance, Sophie Marcotte de l'Université Concordia et Benoit Doyon-Gosselin de l'Université Laval, pour les questionnements apportés. Merci d'avoir fait en sorte que ce moment soit positif et marquant.

Merci au département d'Études Françaises de l'Université Concordia et à chaque enseignant ayant contribué à l'écriture de ce mémoire. Grâce à ces gens passionnés, mon expérience fut très enrichissante.

Un merci tout spécial à ma famille et à mes amis qui, de près ou de loin, ont supporté et influencé ma démarche et qui se sont intéressés, chacun à leur façon, à l'écriture de ce mémoire.

On ne se voit que dans le regard de l'autre, malgré tous nos efforts.

Dany Laferrière
Je suis un écrivain japonais

Table des matières

Introduction.....	1
Chapitre 1 : Victor-Lévy Beaulieu et l'« altérité fantasmée ».....	12
1.1 : La comparaison sociale ou l'évaluation de ses propres compétences.....	13
1.2 : Le mythe Kerouac.....	16
1.3 : Un « porte-parole velléitaire »?.....	20
1.4 : Stratégies narratives.....	24
1.4.1 : L'appel du lecteur.....	27
1.5 : L'appropriation de Jack Kerouac.....	31
1.6 : Une construction de soi.....	32
Chapitre 2 : Larry Tremblay et l'« altérité parasitaire ».....	38
2.1 : Revue de presse.....	38
2.2 : Le territoire.....	41
2.3 La confession par le monologue.....	46
2.4 L'« altérité habitée » par le désir.....	47
2.5 L'altérité transformatrice par l'altération de l'être.....	50

Chapitre 3 : Dany Laferrière et l'« altérité usurpée ».....	54
3.1 : L'écriture migrante.....	55
3.2 : La « fabrication » de la figure de l'autre.....	57
3.3 : L'étoile Midori vue par le groupe.....	60
3.4 : L'autoreprésentation.....	63
3.5 : L'indifférence profonde entre soi et l'autre.....	65
Chapitre 4 : Patrice Desbiens et l'« altérité assumée ».....	70
4.1 : L'exemple de <i>La fissure de la fiction</i>	71
4.1.1 : La figure du poète face à lui-même.....	72
4.1.2 : Le problème avec la fiction : entre le rêve et la réalité.....	77
4.1.3 : La relation auteur/lecteur : un portrait de la société.....	78
4.2 : L'exemple de <i>L'homme invisible/The invisible man</i>	81
4.2.1 : La réflexivité du récit.....	82
4.2.2 : Miroir grossissant : miroir déformant.....	85
4.2.3 : Les sociétés égarées.....	88
Conclusion.....	93
Bibliographie.....	106

Introduction

La découverte de la littérature anglo-qubécoise pendant ma scolarité a provoqué chez moi des questionnements sur le rôle de l'autre dans l'évolution de l'identité québécoise. Comment était-il possible que je ne sois jamais entrée en contact avec cette littérature? La diffusion de cette littérature pâtissait-elle de cette peur toujours existante de l'autre? Aussi banal que cela puisse paraître, je me suis demandé si cette perception de l'anglophone comme figure de l'autre existait toujours. C'est à ce moment précis que s'est déclenchée une réflexion plus large, sensiblement psychologique et philosophique, sur la question de l'altérité : qu'en était-il de ce rapport à l'autre, tout simplement? À quel point la présence de l'autre parvenait-elle à façonner mon identité?

Dans notre société individualiste et hypermodernisée, pour reprendre le terme de Gilles Lipovetsky¹, la technologie a facilité la vie au quotidien et a accéléré non pas seulement les modes de vie, mais tous types de communication. Par le fait même, la façon de communiquer avec l'autre a pris de nouvelles dimensions. C'est à partir d'une telle réflexion que je me suis posée les questions qui suivent. Un véritable contact avec l'autre est-il encore possible aujourd'hui? Si ce contact est devenu superficiel, voire ritualisé, de quelle façon imaginons-nous l'autre? La présence de l'« autre imaginé » permet-elle de façonner et d'influencer notre perception de nous?

L'objet littéraire est alors devenu une base d'analyse riche pour comprendre cette relation imaginée et imaginaire entre soi et l'autre. Que ce soit une figure de l'autre que l'on fantasme, qui parasite, qui usurpe ou qui habite, chaque fois, la présence de l'autre

¹ Gilles Lipovetsky, *Les Temps Hypermodernes*, Paris, Bernard Grasset, 2004.

favorisait l'établissement d'une identité nouvelle. Le concept d'altérité permettait alors à l'identité de devenir saisissable et réelle, donc de prendre forme.

La littérature québécoise contemporaine est un espace dans lequel des personnages sont en contact et en continuelle interaction avec l'autre. J'ai choisi le terme d'« altérité transformatrice » pour désigner ce phénomène de transformation au contact des autres que connaissent les narrateurs des œuvres étudiées ici : dès qu'ils se frottent aux autres, ils subissent des changements importants. Par ailleurs, les figures d'altérité auxquelles les protagonistes se confrontent permettent également aux auteurs d'établir un discours sur la langue, sur l'écriture et sur la littérature. Elles aident aussi à définir l'« homme littéraire » tel qu'il se perçoit et tel qu'il se représente aujourd'hui. Enfin, bien qu'elles ne donnent pas lieu à l'élaboration d'une identité assumée, les « figures d'altérité transformatrice » permettent aux auteurs de réussir là où les narrateurs ont échoué : grâce à elles, ils peuvent assumer une identité en mouvance et, surtout, s'éloigner des figures d'altérité qu'ils avaient créées.

L'humain est un être social et il fait face dès sa naissance à la présence de l'autre. Indispensable à la création d'une identité assumée, la rencontre avec l'autre peut se manifester de plusieurs façons et engendrer diverses réactions. C'est en examinant de plus près les figures d'altérité, telles que représentées dans la littérature québécoise, qu'il sera possible de déterminer l'impact de leur présence, donc leur valeur d'action sur l'identité des personnages. Toutefois, il est impossible de parler du phénomène d'altérité sans évoquer certaines questions reliées à l'identité propre. Il est primordial de s'arrêter

au préalable à certaines définitions permettant d'expliquer ce qu'est un être humain moderne.

Tout d'abord, l'apport de Charles Taylor à la compréhension de l'être moderne mérite qu'on s'y attarde. Il explique que les comportements qualifiés d'individualistes sont perçus aujourd'hui par la société comme un danger pour l'évolution de l'être humain. Au contraire, dans son ouvrage *Le malaise de la modernité*, Charles Taylor offre une perspective positive du phénomène de l'individualisme présent dans les sociétés modernes.

À l'ère moderne, les comportements individualistes confèrent à la figure de l'autre une fonction de comparaison. La vision de Charles Taylor invite à considérer l'existence de la figure de l'autre à l'intérieur même du concept d'individualisme. C'est ce qu'il appelle le phénomène d'individualisation, qu'il met en lien avec le besoin d'authenticité de l'être moderne. En effet, pour lui, l'authenticité est devenue l'une des qualités les plus importantes de l'individu contemporain. Toutefois, celle-ci ne peut être authentifiée qu'en rapport avec l'autre. La relation entretenue avec l'autre, et ce qu'on en retire, est loin d'être superficielle puisque, sans sa présence, aucune comparaison n'est possible². Ainsi, le développement de l'identité, dans toute sa complexité, n'est réalisable que dans l'approche dialogique avec l'autre. « Je ne peux pas découvrir isolément mon identité : je la négocie dans un dialogue, en partie extérieur, en partie intérieur, avec

² La théorie de la comparaison sociale instituée par Festinger, un étudiant de Lewin, « proposait que l'individu ressent un besoin de se comparer avec ses pairs afin de vérifier ses opinions et habiletés. Ces comparaisons peuvent avoir une incidence importante sur l'estime de soi de la personne », in Robert J., Vallerand, *Les fondements de la psychologie sociale*, Montréal, Gaëtan Morin éditeur, 1994, p. 29.

l'autre. C'est pourquoi le développement de l'idéal de l'identité dépend essentiellement de mes relations dialogiques avec les autres³ ».

De la même façon, dans son ouvrage *Soi-même comme un autre*, Paul Ricoeur pose une question fondamentale pour tout discours sur l'altérité et sur l'identité : « Qui suis-je en vérité?⁴ ». L'auteur y développe les concepts d'*ipséité* et de *mêmeté*, l'*ipséité* étant l'identité qui se construit, et la *mêmeté* étant l'identité physique (biologique), donc immuable. C'est à partir de ces deux concepts qu'il met en évidence la tension née de deux forces coexistantes, une qui tire vers l'immobilité et l'autre qui pousse vers le changement. Cette conception d'une tension née de l'interdépendance entre *ipséité* et *mêmeté* rappelle l'idée de Charles Taylor d'une complémentarité entre la figure de soi et la figure de l'autre. En bref, c'est à travers les relations interpersonnelles que l'aspect individuel et authentique de l'être permet la création de l'identité. « En ce sens la formation de l'esprit humain ne se fait pas de façon monologique, c'est-à-dire de façon indépendante, mais dans la rencontre avec l'autre⁵ ». Il est alors possible d'affirmer que notre propre identité n'est façonnée qu'en réaction ou qu'en fonction de l'autre.

Pour sa part, Gilles Lipovetsky, dans *Les Temps Hypermodernes*, explique que nous serions plutôt entrés, comme l'indique le titre, dans l'ère hypermoderne. « Plusieurs signes laissent à penser que nous sommes entrés dans l'ère de "l'hyper", qui se caractérise par une hyperconsommation, troisième phase de la consommation, une hypermodernité, qui fait suite à la postmodernité, et un hyper-narcissisme⁶ ». Ce qu'il qualifie d'« hypermoderne » s'explique de façon simplifiée par l'expression « seconde

³ Charles Taylor, *Le malaise de la modernité*, Montréal, Éditions Bellarmin, 1992, p. 56.

⁴ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 166.

⁵ Charles Taylor, *op. cit.*, p. 41.

⁶ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 33.

révolution moderne⁷ ». Ce qui différencie l'ère hypermoderne de l'ère moderne, et par le fait même de l'ère postmoderne, s'établit par le fait qu'il y a, à la place d'« une victoire définitive du matérialisme et du cynisme⁸ », un recyclage des valeurs, des idées, des besoins et de la consommation. Tout comme Charles Taylor, Gilles Lipovetsky revient sur le thème de l'authenticité qui équivaut pour lui à une recherche d'« unicité des êtres⁹ ». Il y ajoute les trois grandes caractéristiques qui définissent l'ère hypermoderne : « éphémère, séduction, différenciation marginale¹⁰ ». L'essayiste conclut sur le fait que l'être humain a besoin de l'autre pour se définir et pour établir son unicité.

Par ailleurs, il faut dire que le concept d'altérité porte toujours en lui une interrogation d'ordre philosophique. Plusieurs chercheurs ont abordé l'altérité par le truchement de la philosophie et de la sociologie. Jusqu'à quel point l'autre ne devrait-il pas faire partie intégrante de soi-même pour permettre une plus grande acceptation de soi? C'est d'ailleurs ce débat qui hante les philosophes depuis bien longtemps et qui se reflète consciemment dans l'art autoréflexif de la littérature.

Pour ma part, j'ai plutôt choisi de m'intéresser au phénomène de l'altérité selon la perspective de la psychologie sociale. Cette discipline semble tout à fait pertinente pour saisir le concept de l'altérité. En effet, « La psychologie sociale consiste à essayer de comprendre et d'expliquer comment les pensées, sentiments et comportements des individus sont influencés par la présence imaginaire, implicite ou explicite des autres¹¹ ». C'est par l'entremise de la relation avec l'autre qu'il est possible d'analyser certains de

⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹¹ Robert J. Vallerand, *op. cit.*, p. 10. Cette définition de la psychologie sociale est considérée, par l'auteur du manuel scolaire, comme étant la plus populaire. Elle fut proposée pour la première fois par Gordon Allport en 1968.

nos comportements et de comprendre certains de nos sentiments. Il est donc envisageable que cette discipline éclaire le phénomène d'altérité chez les auteurs choisis.

Toujours selon les présupposés de la psychologie sociale, la construction d'une identité pleinement assumée repose sur la combinaison de la conception que l'on a de soi et de l'aptitude de penser sur soi. Tout d'abord, lorsqu'il sera question d'« identité assumée », la perspective du « soi » telle que décrite en psychologie sociale sera convoquée. « En somme, le soi est en général perçu comme un élément à deux entités, en l'occurrence le soi comme contenu et le soi comme processus avec toutes ses fonctions¹² ». Le soi comme contenu sera l'élément étudié dans ce mémoire qui consiste à comprendre les « caractéristiques que nous croyons posséder en tant qu'individu¹³ ». Ainsi, il est indispensable de se distancer de soi-même pour pouvoir réfléchir sur soi. Logiquement, cette mise à distance devient possible, à l'intérieur de l'objet littéraire, par l'adoption et la création d'autres personnages entourant le sujet. De plus, cette mise à distance de soi est perçue à l'intérieur même de l'autoportrait, de l'autoreprésentation et du concept de réflexivité, ce qui explique sans aucun doute la surabondance de leur utilisation dans les œuvres à l'étude.

La psychologie sociale est intéressante dans son approche puisqu'elle permet l'analyse du comportement de l'individu en lien avec ce qui l'entoure. Elle remet en question les interrogations citées plus haut, mais joint le phénomène sociologique à une approche et à une expérience qui se veulent psychologiques, donc individuelles. Par exemple, Floyd Allport (1924) « a définitivement orienté la psychologie sociale vers

¹² *Ibid.*, p. 127.

¹³ *Ibid.*, p. 126.

l'étude de la personne, et non des groupes, par la position prise dans son volume¹⁴ ». Bref, c'est en apprivoisant le phénomène de l'altérité, par l'entremise d'une réflexion influencée par certains aspects de la psychologie sociale, qu'il sera possible d'aller un peu plus loin dans l'évaluation de soi, puisque l'altérité complexifie le rapport de soi à l'autre et de l'autre à soi.

Le choix des œuvres littéraires s'est donc fait en fonction de la présence de l'autre en tant que « transformateur du soi ». Pour se mériter de la fonction de « transformateur », la figure de l'autre devait provoquer un changement profond chez le protagoniste. J'ai arrêté mon choix sur quatre œuvres, toutes différentes les unes des autres dans leur style, leur genre (essai, théâtre, roman, récit), leur origine (québécoise, franco-ontarienne, haïtienne, etc.), leur date de publication, ainsi que dans leurs propos.

Tout d'abord, l'essai de Victor-Lévy Beaulieu, *Jack Kerouac. Essai-poulet* (1972), prend des allures autobiographiques puisque le ton et les anecdotes qui s'en dégagent sont directement liés à la vie de l'auteur. À un certain moment, l'autobiographie finit même par supplanter l'acte biographique et par amoindrir les réalisations de Jack Kerouac, le personnage « biographé ». Ainsi, Victor-Lévy Beaulieu propose un exemple d'« altérité fantasmée » en s'appropriant la figure de Jack Kerouac pour poursuivre ses propres desseins. La figure de l'autre devient alors un miroir déformant de soi. C'est pourquoi il sera important de voir comment l'auteur se représente lui-même pour parvenir à comprendre la relation d'altérité qu'il entretient avec Kerouac.

¹⁴ *Ibid.*, p.13. Ce qui a influencé la définition proposée plus haut de Gordon Allport. Bien qu'ils aient le même nom, ils sont deux théoriciens différents. Floyd Allport en 1924 a influencé la définition de Gordon Allport, 40 ans plus tard, soit en 1968.

Roseline Tremblay, dans *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois 1960-1995*, étudie la façon dont « la figure de l'auteur¹⁵ » est représentée dans les romans québécois contemporains. Ce qu'elle nomme « la figure de l'auteur » est sans aucun doute la notion clé de son ouvrage. Par exemple, elle consacre son cinquième chapitre à des auteurs qu'elle nomme « porte-parole velléitaires ». Elle y propose une analyse du roman *Don quichotte de la démanche* et du personnage d'Abel Beauchemin de Victor-Lévy Beaulieu. Ce chapitre sera utile pour dresser le portrait de l'auteur tel qu'il se représente dans son écriture. Il faut spécifier que, dans *Jack Kerouac. Essai-poulet*, Victor-Lévy Beaulieu est à la fois auteur et narrateur. Il se représente lui-même dans son rapport avec Jack Kerouac à un point tel que l'on frôle l'autofiction et la biographie fabulée.

Ensuite, dans la pièce monologuée *The dragonfly of Chicoutimi* (1995) du dramaturge Larry Tremblay, Gaston Talbot a oublié, à la suite d'une longue période d'aphasie, comment parler sa langue maternelle française. La pièce se distingue par son écriture en langue anglaise qui, par ailleurs, semble toujours habitée d'une structure française. Le personnage de Gaston Talbot est littéralement envahi par la langue de l'autre. Pour Talbot, la seule façon de comprendre et d'accepter l'autre consiste à lui laisser prendre toute la place. Le soi autonome n'existe plus et l'identité d'origine est refoulée. L'auteur va jusqu'à priver son unique personnage de sa langue et de son verbe pour lui faire vivre une expérience d'altérité. Mais Gaston Talbot n'arrive pas à

¹⁵ « La démarche adoptée dans ce livre s'en détache : elle vise l'identification d'un complexe discursif qui serait caractéristique de la représentation de *l'écrivain comme personnage*, la question de savoir si celui-ci est, ou non, une projection de l'auteur étant laissée de côté », in Roseline Tremblay, *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois 1960-1995*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 2004, p. 37.

s'échapper de l'emprise de l'autre, ce dernier finissant par prendre toute la place : on est alors en présence d'une « altérité parasitaire ».

Par ailleurs, il est primordial de voir le phénomène de l'altérité par l'entremise de l'écriture dite « migrante », puisqu'elle impose un rapport à l'autre particulier. En quelques mots, ce qui m'intéresse dans l'écriture migrante, dans le contexte de cette étude, est qu'elle symbolise l'écriture de l'identité à modeler et à reconstruire. Elle représente une écriture qui est en lien direct avec une identité en mouvement continu, et donc, insaisissable. Il est important de souligner que je ne m'interrogerai pas sur la validité du libellé de « littérature migrante » puisque je concentre ma réflexion sur le rapport à l'autre en tant que transformateur du soi.

Avec son roman *Je suis un écrivain japonais* (2008), Dany Laferrière joue avec les attentes du lecteur habitué au narrateur d'origine haïtienne : il met en scène un narrateur qui adopte l'attitude d'une autre identité culturelle. Dany Laferrière ne se gêne pas pour jouer avec cette posture, dire qu'il est « autre » et, une fois de plus, pour provoquer le lecteur. Il joue directement avec les stéréotypes, une technique qu'il exploite depuis la publication de son premier roman, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (1985). Sans laisser tomber l'humour qu'on lui connaît, Dany Laferrière, ou plutôt son alter ego le narrateur, revendique l'idée, sinon le statut, d'un écrivain japonais vivant au Québec, tout en étant résolument haïtien d'origine. Il se permet de jouer avec les idées préconçues que l'on peut avoir sur l'origine géopolitique de l'immigrant. « Né dans la caraïbe, je deviens automatiquement un écrivain caribéen. La librairie, la bibliothèque et l'université se sont dépêchées, de m'épingler ainsi¹⁶ ».

¹⁶ Dany Laferrière, *Je suis un écrivain japonais*, Montréal, Boréal, 2008, p. 27.

Dans ce roman, l'altérité proposée est une « altérité usurpée » et la figure de l'autre est symbolisée par la mystérieuse Midori. Cette relation à l'autre est engendrée par la rencontre avec une femme, sujet préféré et objet de désir « fétiche » de l'auteur. Il tentera de comprendre ce que signifie être Japonais à travers l'image fabriquée de Midori, chanteuse japonaise faisant carrière sur la scène musicale montréalaise.

Dans la poésie du franco-ontarien Patrice Desbiens, le phénomène d'altérité se présente de façon différente. Ici, l'autre fait partie intégrante du soi dans la mesure où les deux coexistent plutôt harmonieusement. Cette dualité est toutefois paradoxale, voire ironique, et n'entraîne pas nécessairement l'épanouissement du protagoniste. Par exemple, dans le recueil de poésie, *La fissure de la fiction* (1997), le personnage nous fait part de son problème identitaire. Son impossibilité d'écrire de la poésie et la référence à la faible réception de celle-ci permet d'entrevoir une figure de poète maudit. De plus, on assiste à un volte-face entre le poète et son image permettant à l'auteur de dévoiler ses propres interrogations sur les choix stylistiques de l'écriture et sur la représentation du poète dans la société. La réflexion sur la construction du personnage de l'autre établie par Janet Paterson, dans son livre *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, permettra de comprendre le personnage du poète qui hante la poésie de Patrice Desbiens. Chez Desbiens, le poète est plutôt un pauvre type ; ce qui va à l'encontre de la tradition poétique québécoise, qui sacralise le poète.

Ensuite, l'analyse du récit *L'homme invisible/The invisible man* (1981) permettra de mieux comprendre le phénomène de dualité langagière, soit le bilinguisme canadien du récit vécu par un francophone hors-Québec. Les écrits sur le plurilinguisme de Catherine Leclerc, influencés par le travail de Sherry Simon, viendront éclairer ma

compréhension du récit de Patrice Desbiens. Dans sa thèse de doctorat, *Des langues en partage? Cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine*, Catherine Leclerc consacre un chapitre complet au poète franco-ontarien. Elle explique que le choix fait d'une langue à l'intérieur d'un récit, dans l'exemple de *L'homme invisible/The invisible man*, permet de dévoiler certains aspects de l'identité et de l'altérité du narrateur.

En somme, les personnages disposent de plusieurs façons de se transformer. Tout d'abord, la présence de l'« autre fantasmé » permet de se forger une identité en se comparant à l'image de l'autre. Ensuite, l'envahissement de l'autre, ou l'« altérité parasitaire », implique une disparition de l'identité et nécessite la présence de l'autre en soi pour subsister. La transformation du personnage de Laferrière par une « altérité usurpée » montre qu'il est possible d'être ce que l'on veut, sans toutefois s'affranchir de la pression sociale qui, parfois inconsciemment, oblige l'individu à perpétuer les stéréotypes qui le définissent. Finalement, la cohabitation de l'autre en soi permet d'accepter la dualité de l'être. Ce qui est nommé l'« altérité assumée » ne peut se vivre autrement, elle se trouve presque à cheval entre deux identités.

Chapitre 1

Victor-Lévy Beaulieu et l'« altérité fantasmée »

L'œuvre colossale de Victor-Lévy Beaulieu représente un phénomène intéressant en lien avec la question de l'altérité. Son propre projet d'écriture repose sur la question nationale, son caractère, ses défis tout comme sa finalité. Par ailleurs, c'est à travers ses essais, portant sur d'autres écrivains que la question de l'altérité semble la plus présente et surtout intéressante à analyser puisqu'il y a comparaison, confusion, confrontation avec l'autre et parfois même mise à distance de soi par rapport à l'autre.

Dans ce qui suit, il sera question de l'essai *Jack Kerouac. Essai-poulet*, publié en 1972. Cet essai propose une lecture toute personnelle de Jack Kerouac et de son œuvre. Je vais donc d'abord expliquer la signification du symbole (ou mythe) qu'est Jack Kerouac. Ensuite, je tenterai d'élucider pourquoi l'auteur a choisi cet écrivain comme sujet de son essai. Puis, on verra que Victor-Lévy Beaulieu construit l'image de l'autre en fonction de ses intérêts liés au passé canadien-français. Le style de l'essai et les interventions directes de Beaulieu rendues évidentes par la narration permettront de montrer à quel point le lecteur joue un rôle primordial dans la construction de la figure de l'autre chez Victor-Lévy Beaulieu. Dès lors, il sera intéressant de voir le chemin parcouru par l'auteur en direction de son sujet biographié. Dans un dernier temps, j'expliquerai à quel point lire Kerouac et se l'appropriier permet à Victor-Lévy Beaulieu de se construire lui-même.

1.1 La comparaison sociale ou l'évaluation de ses propres compétences

L'altérité se présente dans cet ouvrage par le biais de la figure de cet « autre » qu'est Jack Kerouac. La figure de l'autre est ce à quoi l'auteur peut se comparer et se confronter. J'explorerai la notion de « figure transformatrice » dont j'ai parlé en introduction pour expliquer la façon dont la présence de l'autre transforme le narrateur. Il est important de mentionner que l'idée de l'autre et la représentation de l'autre chez l'auteur passe par une figure qui sert d'exemple, mais aussi de repoussoir.

La théorie de la comparaison sociale permet ainsi une compréhension particulière du rapport qu'entretient Victor-Lévy Beaulieu avec Jack Kerouac. Tout d'abord, cette théorie évalue à quel point la présence de l'autre sert à l'élaboration de l'identité, et à l'évaluation des habiletés et des capacités. Elle propose tout simplement que l'on décote nos propres habiletés et attitudes en projetant sur l'autre. Elle est d'autant plus intéressante qu'elle insiste sur le fait que ce n'est pas seulement la comparaison qui permet à l'identité de se forger, mais bien l'évaluation que nous nous faisons de nous, par rapport à notre perception de ce que les autres pensent de nous. La définition de la théorie de la comparaison sociale se résume comme suit :

La théorie de la comparaison sociale postule qu'afin de fonctionner efficacement dans leur environnement, les humains éprouvent le besoin fondamental d'évaluer leurs opinions, leurs valeurs, leurs compétences et leurs émotions : ils peuvent ainsi se former une idée d'eux-mêmes¹⁷.

Or, comment Victor-Lévy Beaulieu peut-il savoir ce que Kerouac pense de lui? Dans les faits, la question ne se pose pas, mais c'est sous l'influence d'une telle interrogation que le concept d'« altérité fantasmée » s'avère essentiel à mon propos. C'est, en effet, à travers la projection sur l'autre de ses angoisses et de ses limites que l'auteur parvient à

¹⁷ Cette théorie fut élaborée pour la première fois en 1954. L. Festinger, « A theory of social comparison processes », *Human relations*, 7, 1954, p. 117-140, in Robert J. Vallerand, *op. cit.*, p. 471.

s’imaginer (et à construire) ce que « Jack » pense de lui. Par exemple, Beaulieu invente un passage où, par l’entremise du rêve, Jack parvient à s’exprimer et à lui dicter comment agir. « Mes dents claquent dans la bouche et cette peur infinie lorsque Jack me lance à la tête cette canette de bière vide – “Allez, saute, bon Dieu, et qu’on en parle plus!”¹⁸ ». Cette interaction contribue alors à un rapprochement fantasmé du narrateur avec la figure de Jack Kerouac.

L’influence de l’autre ne serait pas tributaire uniquement de sa présence réelle, mais aussi de sa présence imaginée¹⁹. La rencontre de l’autre chez Victor-Lévy Beaulieu est donc plutôt « imaginée », puisqu’elle se situe au niveau d’une lecture projetée du biographe sur son sujet. C’est pourquoi la théorie nommée « *looking-glass self* » est pertinente pour l’analyse des essais de Beaulieu. Introduite pour la première fois en 1902 par l’Américain Charles Horton Cooley, elle propose l’idée que l’être humain se perçoit à travers le regard des autres, tout en assimilant cette interprétation à la sienne²⁰. Il explique : « Notre soi filtre souvent la rétroaction des autres de sorte que c’est beaucoup plus notre perception de ce que les autres disent de nous que ce qu’ils disent vraiment qui détermine notre soi²¹ ». Puisqu’elle s’inspire de l’autre et que cet autre est toujours écrivain, la rencontre avec Jack Kerouac ne peut exister que par le biais des interprétations littéraires qui ont été faites de son œuvre. Autrement dit, la découverte de l’autre s’effectue par l’entremise de la lecture de l’œuvre de Jack Kerouac qui est ensuite jumelée à l’aspect biographique de l’écrivain. C’est à la fois par le biais d’essais, de

¹⁸ Victor-Lévy Beaulieu, *op. cit.*, 2004, p. 210.

¹⁹ En fait, plusieurs recherches ont illustré ce fait, notamment celles de R.B. Felson, « Reflected appraisal and the development of the self », *Social Psychology Quarterly*, 48, 1985, p. 71-78, in Robert J. Vallerand, *op. cit.*, p. 141.

²⁰ Charles Horton Cooley, *Human nature and social order*, New York, Schribner’s, 1902, in Elliot Aronson et al., *Social Psychology. Second Canadian edition*, Toronto, Prentice-Hall, 2004, p. 165.

²¹ Robert J. Vallerand, *op. cit.*, p. 141.

biographies et de témoignages que Victor-Lévy Beaulieu fera des écrivains le sujet et l'objet de prédilection de ses nombreux ouvrages. Beaucoup plus qu'une simple relation permettant à l'auteur de se comparer à un autre, Beaulieu crée un phénomène d'« altérité fantasmée », puisque l'autre, à la base de tous ses écrits, est considéré comme une projection de lui-même et comme un double de lui. On peut d'ailleurs soupçonner que l'autre ne serve que de prétexte pour parler de soi. « Je ne sais pas finalement, si je parle de Jack ou de moi-même ou de Herman Melville ou – Que pourrais-je voir d'autre, dans ma passion de Jack, que cette présence multiple qui foisonne dans le mythe du personnage tout à la fois créateur et créature?²² ».

Il faut préciser que Victor-Lévy Beaulieu est à la fois l'auteur et le narrateur autodiégétique de son essai. Ainsi, il se représente lui-même dans son rapport avec Jack Kerouac à un point tel que l'on est en présence de l'autoportrait²³ de l'auteur. Dans sa thèse, Louis Patrick Leroux explique ce que Michel Beaujour entend par autoportrait :

Dans son étude de l'autoportrait, Michel Beaujour insiste sur la nature “obstinément métaphorique” de l'autoportrait, dans la mesure où l'on ne *se peint* en littérature que par la description textuelle. La métaphore “permet seulement de fixer — et de fausser — certaines intentions, et des limites certaines”²⁴ ».

Ainsi, dans l'analyse de l'essai de Victor-Lévy Beaulieu, le nom de l'auteur sera emprunté pour nommer le narrateur de l'essai.

²² Victor-Lévy Beaulieu, *op. cit.*, 2004, p. 55.

²³ Voir Michel Beaujour, « Introduction. Autoportrait et autobiographie », *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 7- 26.

²⁴ Louis Patrick Leroux, *Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu*, Thèse de Doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2009, p. 180.

1.2 Le mythe Kerouac

Puisqu'il s'intéresse au mythe littéraire davantage qu'à l'homme, Victor-Lévy Beaulieu se consacre plutôt au personnage d'auteur qui émerge d'entre les lignes de l'œuvre de Kerouac. On est donc en présence d'un auteur qui se représente lui-même en train de s'intéresser à un auteur qui se représente allègrement dans ses œuvres. Puisqu'il est également d'origine canadienne-française, exilé et isolé dans un univers anglophone, l'autre devient un miroir déformant et radicalisé de soi. Le narrateur est en continuelle bataille entre sa vie et celle de Jack : « Et rien ne m'assaille que cette fièvre créatrice qui n'a plus que très peu de rapport avec Jack, qui me vient de lui mais qui s'éloigne de lui dès que j'écris un mot²⁵ ».

Selon Janet Paterson, le personnage de l'autre, dans la littérature québécoise, se construit autant par sa présence dans la vie du narrateur que par l'espace qu'il occupe. Elle insiste sur le fait que l'espace de l'autre s'appuie sur un système d'opposition. « Par ailleurs, l'autre n'est pas un concept constant, inaltérable ou invariable, mais une construction idéologique, sociale et discursive sujette à de profondes modifications selon le contexte²⁶ ». C'est alors que la relation entre Beaulieu et Kerouac se développe par le moyen de comparaisons et de confrontations entre les deux figures d'auteurs émergentes : « [...] car lire n'est-ce pas établir des correspondances entre soi et Jack?²⁷ ».

En revanche, Janet Paterson explique que la simple dynamique relationnelle n'est pas suffisante pour bâtir pleinement la figure de l'autre. Elle propose donc la notion de « groupe de référence » qui, dans le contexte littéraire, sert à établir la figure de l'autre à l'intérieur de la narration. Dans le cas présent, deux « groupes de référence » semblent se

²⁵ *Ibid.*, p. 13.

²⁶ Janet M. Paterson, *Figures de l'autre dans le roman québécois*, Québec, Nota Bene, 2004, p. 22.

²⁷ Victor-Lévy Beaulieu, *op. cit.*, 2004, p. 35.

dégager du lot; celui de la *Beat generation* et celui des *Canucks* (les Canadiens français états-uniens). Les *Beats* servent toutefois de référence négative dans la mesure où ils permettent à l'auteur de mettre en valeur les singularités du personnage de Kerouac par rapport à un peuple, donc à ses pairs. Les *Canucks* servent au contraire à souligner les ressemblances et les différences du personnage par rapport à Victor-Lévy Beaulieu lui-même. En bref, ces groupes apportent au sujet une distinction particulière qui permet de mieux comprendre le personnage que représente Jack Kerouac aux yeux de Beaulieu.

Tout d'abord, l'auteur distingue le rôle de Jack de celui des autres membres du mouvement de la *Beat generation*. Il explique que le comportement de Jack à l'époque allait à l'encontre de tout ce que « le mouvement Beat » prônait : « Pour la jeune génération, celle de *Sur la route*, un autre projet reste à approfondir : inventer une nouvelle Amérique – (Hallucinogène, poétique et jazzée²⁸) ». Il précise alors la place de Jack au sein du mouvement des *Beats* en revenant sans cesse sur le caractère solitaire et angoissé du romancier : « Mais Jack pourrait-il marcher là-dedans, lui qui n'a toujours été qu'un nihiliste et qu'un individualiste?²⁹ ». De plus, l'auteur explique le refus (ou l'incapacité) de Jack à adhérer à ce grand mouvement social. Par ailleurs, bien que l'auteur comprenne qu'on ait infligé à Kerouac cette responsabilité, il dénonce l'impossibilité dans laquelle s'est retrouvé le célèbre écrivain à endosser le rôle social qu'on lui attribuait. Il pointe alors du doigt l'influence de ses origines catholiques : « [...] tout le monde dans l'Amérique délirante te connaissait comme le Pape des *Beats* et pourtant tu étais incapable de te déshabiller quand il y avait du monde autour de toi³⁰ ». Il y aurait, dès lors, une construction, par la *Beat generation*, d'un Kerouac idéalisé qui,

²⁸ *Ibid.*, p. 85.

²⁹ *Ibid.*, p. 139.

³⁰ *Ibid.*, p. 87.

selon Beaulieu, est complètement fausse. (Victor-Lévy Beaulieu propose plutôt d'expliquer les différences fondamentales entre le Kerouac idéalisé par la génération *beats* et le Kerouac canadien-français magnifié par Victor-Lévy Beaulieu.)

Ensuite, Victor-Lévy Beaulieu associe le désintéressement de Jack pour le mouvement révolutionnaire des *Beats* à son statut de *Canuck*. Cette corrélation directe entre la personnalité de Kerouac et son statut de *Canuck* permet à Beaulieu de récupérer le personnage de « Jack » et de l'adapter à son propre propos. Il explique la présence, se perpétuant de génération en génération, d'un sentiment d'infériorité chez la famille Kerouac venue s'installer aux États-Unis pour faire fortune : « [...] son fils allait réussir là où il avait échoué, son Jack deviendrait un Américain alors que lui il n'avait été qu'un *Canuck*³¹ ». On constate alors que Jack ne peut se défaire de ses origines. Le terme péjoratif de *Canuck*³², toujours employé de façon négative dans les citations de Victor-Lévy Beaulieu, suit Jack jusque dans ses relations amoureuses : « - Damn *Canuck*, you, dit Maggie à Jack³³ ».

L'auteur enchaîne alors sur la nature piètrement canadienne française de Kerouac. Victor-Lévy Beaulieu cherche sans équivoque ce qu'il y a de canadien-français et même de québécois (même si le terme appliqué au Kerouac des années 1950 est anachronique) dans l'écriture et dans la vie de Jack Kerouac : « Jack entreprendra un voyage ultime en France, il se rendra à la Bibliothèque Nationale, il ira en Bretagne et au British Museum de Londres afin de connaître vraiment ses origines, ce qui, je le répète encore une fois, est

³¹ *Ibid.*, p. 63.

³² On pourrait dire que le terme *Canuck* avait la même connotation péjorative que le terme « Canadien français » du Québec des années 1970 pour les souverainistes.

³³ *Ibid.*, p. 162.

[un geste] profondément québécois³⁴ ». C'est en lui attribuant des actions « québécoises », que l'auteur rejoint son sujet. Il remarque un cheminement similaire au sien. Les comparaisons foisonnent, entre le comportement de Jack Kerouac et celui de ses ancêtres canadiens-français : « [...] s'il n'y a pas du Canadien français là-dessous, eh bien! Je ne comprendrai jamais rien à Jack!³⁵ ».

C'est à travers le côté canadien-français que Victor-Lévy Beaulieu met en scène sa lecture de Kerouac. Il explique : « J'avalai mon bifteack-pommes-frites-sans-ketchup et revins à ma chambre où je lus deux fois, sans vraiment le comprendre, le petit récit de cet Américain pas tranquille qui jetait dans son texte, par-ci par-là, de si belles phrases jouales³⁶ ». Il raffole de cette écriture de « l'Impuissance³⁷ », comme il la nommera vers la fin de l'essai, mais ne peut s'empêcher de la dénoncer.

Toutefois, la relation entre Victor-Lévy Beaulieu et Jack Kerouac demeure ambiguë. Il y a, certes, une admiration incontestable, mais elle est entachée par des reproches que l'auteur juge pertinent d'adresser à son sujet. « Je ne voyais toujours qu'un pauvre type, une manière de demeuré, et c'était pourquoi il était devenu un si bel artisan, parce qu'il savait qu'il était un minable criant son angoisse dans le silence de l'immensité américaine³⁸ ». L'auteur présente ainsi la figure de Jack Kerouac en faisant valoir l'aspect autodestructeur du personnage. Il construit même son essai autour de cette métaphore. Il s'en prendra à Jack avec une violence accrue à mesure que l'« essai-poulet » progressera.

L'auteur est donc très exigeant envers son sujet. Il lui reproche, tout d'abord, son ratage et son abandon flagrant. « Écrire dans la fureur vingt-trois gros romans et puis

³⁴ *Ibid.*, p. 69.

³⁵ *Ibid.*, p. 67.

³⁶ *Ibid.*, p. 84.

³⁷ *Ibid.*, p. 214.

³⁸ *Ibid.*, p. 13-14.

mourir à Saint-Petersbourg dans l'épaisseur de ses désillusions, dans la brume de l'alcool et les ulcères d'estomac – Jack ce vieux Canuck pourri – *Merde*³⁹ ». Il critique également la passivité et le manque de courage de Kerouac : « Agir donc, ce qui était l'envers de Jack⁴⁰ ». On comprend alors qu'il blâme le romancier d'avoir failli à son rôle social d'écrivain et qu'il aurait bien voulu que sa vie finisse différemment. Le héros littéraire serait alors, par conséquent, un héros déchu.

1.3 Un « porte-parole velléitaire » ?

Maintenant que la figure de Jack Kerouac a été définie par Beaulieu, il est intéressant de voir la manière dont il se représente lui-même dans cette relation d'altérité. Un détour par l'œuvre romanesque de Victor-Lévy Beaulieu est nécessaire afin de saisir pleinement la mesure du personnage.

Roseline Tremblay, dans son livre, *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois 1960-1995* propose un modèle précis du roman de l'écrivain au Québec. Elle décèle et isole les thèmes récurrents qui se dégagent du roman québécois ayant comme « personnage-narrateur⁴¹ » un écrivain. Elle réussit à classer et à nommer différents types d'auteurs fictifs. Celui qui nous intéresse plus particulièrement est le « porte-parole velléitaire ». C'est en étudiant le personnage d'Abel Beauchemin, dans le roman *Don quichotte de la démanche* de Victor-Lévy Beaulieu, que Roseline Tremblay introduit la figure de l'écrivain comme « personnage-narrateur » dans l'œuvre romanesque de ce dernier. Cette section permettra de faire un portrait de l'écrivain qu'est Victor-Lévy

³⁹ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 118.

⁴¹ Roseline Tremblay, *op. cit.* p. 51.

Beaulieu tel qu'il se représente dans son écriture pour permettre une réelle compréhension de son rapport à Jack Kerouac.

Abel Beauchemin est donc le « personnage-narrateur » créé par Victor-Lévy Beaulieu pour parler de son écriture. L'écrivain projette ainsi ses angoisses, ses interrogations et ses questionnements liés à son travail d'écrivain sur Abel. Pierre Nepveu va même jusqu'à prénommer le personnage d'Abel Beauchemin « Abel-VLB⁴² » puisque tous deux tendent vers le même projet littéraire. Une association entre le personnage d'Abel Beauchemin et celui du narrateur de l'« essai-poulet » (donc de VLB si l'on suit la logique) sera donc présentée un peu plus loin.

Cependant, pour bien cerner les caractéristiques qui sont associées au narrateur de l'« essai-poulet », il faut comprendre ce que Roseline Tremblay entend par « porte-parole velléitaire ». Tout d'abord, le rôle du « porte-parole velléitaire » n'est pas de divertir le lecteur par un discours sur la littérature, mais sert plus particulièrement à l'éduquer : « Non seulement divertir, mais instruire⁴³ ». Victor-Lévy Beaulieu se permet de raconter et de commenter la vie de Jack Kerouac; il remet en perspective, pour le lecteur, le passé *canuck* du personnage et met en relief les origines du héros.

Victor-Lévy Beaulieu se sent interpellé par un projet littéraire qui serait en lien avec le dessein de construire la nation québécoise. Il ressent le besoin d'écrire sur le passé de son peuple pour permettre, entre autres, à ce dernier de s'affranchir de sa condition :

[...] une authentique littérature est impossible puisque le pays ne possède pas encore d'identité, on pourrait croire qu'il y a dans le roman du porte-parole l'exposé d'une esthétique littéraire dont les ramifications

⁴² Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine. Essai*, Montréal, Boréal, coll. Compact, 1999, p. 129.

⁴³ Roseline Tremblay, *op. cit.*, p. 237.

plongent dans le passé national ou se plongeraient dans cet avenir rêvé, réclamé à grands cris⁴⁴.

L'écrivain, en tant que « porte-parole velléitaire », propose une dynamique entre l'écrivain et le monde. C'est à travers son écriture qu'il exploite la dualité entre la réalité et la fiction, et entre la société et la fiction. « Le roman du porte-parole montre la façon dont l'écrivain perçoit son rapport avec la collectivité : famille, tribu, classe, nation⁴⁵ ». Il existe donc, dans l'œuvre du porte-parole, un lien direct entre le monde imaginé et le monde réel. Par le rôle de « porte-parole velléitaire » qui définit Abel, Victor-Lévy Beaulieu parvient à exposer deux grands discours : un discours personnel lié à son écriture et à son projet littéraire, et un discours social qui permet de parler de la question nationale et du pays à construire.

C'est également à travers la figure du « porte-parole velléitaire » que Roseline Tremblay introduit le mythe du grand écrivain dans la littérature québécoise. « Au Québec, où s'exprima jusqu'en 1960 une méfiance, sinon un discrédit, à l'endroit de la littérature et des intellectuels, le mythe du grand écrivain ne s'est jamais vraiment constitué⁴⁶ ». Pour sa part, Victor-Lévy Beaulieu croit à cette concrétisation éventuelle d'un « Grand Auteur » québécois. C'est par la considération du travail de l'autre, voire par l'admiration que VLB porte aux autres écrivains, que Beaulieu tente de prouver l'importance du rôle de l'écrivain. Beaulieu s'inscrit comme un maillon d'une suite d'auteurs, puisque nombreux sont ceux qui l'ont précédé dans le projet de créer une société libre et surtout indépendante. Roseline Tremblay explique que c'est à travers le personnage d'Abel Beauchemin que Victor-Lévy Beaulieu tente de se rapprocher de sa

⁴⁴ *Ibid.*, p. 238.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 241.

⁴⁶ *Ibid.*

conception du « Grand Auteur ». Malheureusement, elle explique que cette « Grande Œuvre » ne se concrétise pas puisque le « porte-parole velléitaire » qu'évoque Beaulieu ne fait qu'en parler. « Mais le grand écrivain beaulieusien s'annonce et se rêve plus qu'il ne s'exécute⁴⁷ ».

Cette obsession de la grande écriture est également perçue dans le rapport que Beaulieu entretient avec Jack Kerouac :

[...] je lis *Visions de Gérard*, je m'arrête bien des fois dans ma lecture pour penser à ce grand roman que j'ai toujours voulu écrire quand, après ce long voyage dans les pays québécois... on me laissa seul dans Rivières-des-Prairies – je n'avais plus, comme ce pauvre Jack que la vieille imagerie, que le rêve d'en arrière⁴⁸.

Le narrateur dévoile ses objectifs personnels par rapport à son travail d'écrivain. De plus, il se présente à nous toujours en train de réfléchir sur « Le Livre⁴⁹ » qu'il veut écrire. À plusieurs reprises, il insiste sur ce fait en utilisant une lettre majuscule au début du mot « Livre⁵⁰ », le sacralisant. Par « le Livre », on comprend qu'il parle de l'œuvre qui doit le faire accéder à la Grande Littérature, le Livre qui le ferait entrer dans le monde des Grands Écrivains, et non plus être restreint et identifié à une littérature dite nationale.

Kerouac est alors récupéré par Beaulieu pour véhiculer un message sur le peuple québécois. Par contre, cette fois, l'écriture de Jack Kerouac sert à s'éloigner de la personnalité pessimiste et « vaincue d'avance » du Canadien français, caractéristiques que Beaulieu désire même enterrer et faire oublier. Jack Kerouac est également un « porte-parole velléitaire » au travers duquel l'auteur véhicule le côté obscur de lui-même

⁴⁷ *Ibid.*, p. 264.

⁴⁸ Victor-Lévy Beaulieu, *op. cit.*, 1994, p. 47-48.

⁴⁹ La référence à Mallarmé est ici évidente puisque, vers la fin de sa vie, le poète parlait également de son désir d'écrire « Le Livre » (avec une majuscule), projet qui chez Mallarmé ne fut bien évidemment jamais réalisé.

⁵⁰ Victor-Lévy Beaulieu, *op. cit.*, 1994, p. 27.

et de la société canadienne française. Victor-Lévy Beaulieu dévoile l'aspect nihiliste de la littérature québécoise contemporaine par l'entremise de l'écriture de Jack Kerouac et propose, par le fait même, d'en faire l'œuvre fondatrice.

Roseline Tremblay explique que les caractéristiques du personnage que Kerouac met en scène dans ses romans sont présentes dans l'œuvre romanesque de Victor-Lévy Beaulieu. C'est le côté sombre et angoissé de l'écrivain qu'il emprunte au personnage : « En revanche, il trouve le modèle de sa poétique de la désespérance chez Jack Kerouac, “homme hypothéqué, dépossédé, petit et dérisoirement sublime”⁵¹ ». De plus, elle explique que le personnage d'Abel Beauchemin possède cette même aliénation. « Cet héritage est transmis à Abel, accablé de multiples maladies et de tares “supposées” héréditaires : poliomyélites, schizophrénie, alcoolisme, impuissance⁵² ». On se retrouve en présence de trois figures (Abel, Beaulieu et Kerouac) qui s'entrecroisent, s'entrecoupent et qui divulguent, chacune à sa façon, un message sur la littérature québécoise et sur le Québécois précisément, servant à faire évoluer l'œuvre de Beaulieu, mais toujours dans l'objectif de s'en détacher. Bref, tous trois sont imprégnés de cette image négative et troublée que représente Jack Kerouac.

1.4 Stratégies narratives

Dans le cas de « l'essai-poulet », Victor-Lévy Beaulieu ne se contente pas d'un porte-parole fictif comme Abel. Il en vient à se représenter lui-même dans son texte. Les stratégies discursives utilisées par l'auteur permettent de flotter entre les moments de sa vie personnelle d'écrivain, tels qu'il nous les représente, et l'analyse littéraire des romans

⁵¹ Roseline Tremblay, *op. cit.*, p. 263.

⁵² *Ibid.*, p. 265.

de Jack Kerouac. L'essai de Victor-Lévy Beaulieu sur l'écrivain prend donc des allures d'autoportrait en laissant place à un « espace autobiographique⁵³ ». Le ton et les anecdotes sont directement liés à la vie de l'auteur « Je suis toujours attablé au Sélect, j'en suis à ma deuxième ou à ma troisième bière, et je n'arrive toujours pas à trouver cette phrase ultime qui commencerait mon Livre sur Jack⁵⁴ ». Ce ton et ces anecdotes finissent même par supplanter l'acte biographique, amoindrissant par moments les réalisations du personnage biographié. Michel Beaujour explique que l'autoportrait se distingue de l'autobiographie en ce qu'il permet à l'auteur de jouer avec la réalité et la vérité :

Celui-ci tente de constituer sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discours continu, de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s'oppose à la syntagmation d'une narration...⁵⁵.

Le narrateur de Beaulieu affirme même : « c'est sur cette misère de Jack que je veux m'apitoyer⁵⁶ ». Or, plus on avance dans l'essai, plus on pénètre à l'intérieur d'un ouvrage fictionnel où l'auteur se projette dans des situations fantasmées. Par exemple, au chapitre XXIX, l'auteur invente une conversation entre Jack et Mémère. Il situe leur conversation durant un voyage qu'ils auraient fait ensemble, au moment où Jack arrive à la fin de sa vie. « *Mémère* – Parle pas Jack, parle pas comme ça – Tu bois trop pis t'es bien malade – Repose-toi, Jack (*et pour elle seule* : “Ti-Jean, y croit pus en rien astheure”⁵⁷ ». Lorsqu'il fait parler Allen Ginsberg, le narrateur explique implicitement qu'il invente les dialogues. « Évidemment, ce n'est pas Allen qui parle ainsi, mais moi, seulement moi...⁵⁸ ». De

⁵³ Michel Beaujour, *op. cit.* p. 11.

⁵⁴ Victor-Lévy Beaulieu, *op. cit.*, 1994, p. 27.

⁵⁵ Michel Beaujour, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁶ Victor-Lévy Beaulieu, *op. cit.*, 1994, p. 153.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 197.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 104.

cette façon, l'auteur compose des dialogues réalistes qui, par ailleurs, restent continuellement en lien avec sa propre interprétation, issue de ses lectures et de son savoir, de la vie de Jack Kerouac.

C'est par la stylistique de l'essai que Victor-Lévy Beaulieu arrive à proposer sa « dimension personnelle de la démarche littéraire⁵⁹ ». La fiction de son œuvre est basée sur ses fantasmes créateurs. L'utilisation de la figure de l'« autre écrivain » est en accord concret avec l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu. Jacques Pelletier explique dans son ouvrage : « C'est, cependant, d'abord et avant tout une critique d'auteur de fiction qui n'oublie jamais sa propre œuvre en cours de production⁶⁰ ». En d'autres mots, Victor-Lévy Beaulieu s'inspire des écrivains pour arriver à parler de son art. « Critiquer l'œuvre de l'autre, c'est donc l'avaler en quelque sorte, la digérer et la transformer en sa propre chair⁶¹ ». On peut dire que l'autre est (et a été) un « générateur d'écriture⁶² ». Par exemple, c'est par l'entremise de la lecture de l'œuvre de Victor Hugo que Beaulieu saisit pour la première fois l'esthétique de la misère (ce qui sera repris dans son essai sur l'auteur français). Il comprend alors la possibilité de raconter ce qui vient du « bas ». Par le chemin de l'écriture, il parviendra à transformer cette misère en quelque chose de « beau ».

⁵⁹ Roseline Tremblay, *op. cit.*, p. 286.

⁶⁰ Jacques Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, Montréal, Nuit Blanche éditeur, coll. « Terre américaine », 1996, p. 265.

⁶¹ *Ibid.*, p. 251.

⁶² *Ibid.*, p. 222.

1.4.1 L'appel du lecteur

Puisque la construction de l'autre se fait à travers une voix narrative, la façon dont Victor-Lévy Beaulieu parle au lecteur devient stratégique : elle joue un rôle primordial sur la compréhension de l'œuvre et sur la construction de la figure de l'autre. Plus précisément, elle fascine le lecteur qui se sent interpellé par ce que propose le narrateur.

Tout d'abord, dans la narration au « je », les adresses au lecteur mises entre parenthèses servent à établir une relation intime entre l'auteur et son lecteur à l'extérieur de l'axe biographique. C'est avec l'utilisation de ces parenthèses que l'auteur tente de se justifier auprès du lecteur. « *Desolation Angels* est un roman à cinq personnages – Jack, Corso, Ginsberg, Burroughs et Mémère (dont je ne reparlerai plus dans ce chapitre – aussi bien vous le dire tout de suite)⁶³ ». Ce procédé lui sert aussi à légitimer ses écarts par rapport à son sujet biographié, et à faire comprendre les raisons pour lesquelles il semble s'éparpiller et divaguer parfois loin du sujet de l'essai. « Je vous prie de m'excuser, très chers, bébé pleure dans son lit...⁶⁴ ».

Il se sert également des parenthèses pour présenter des moments de sa vie qui sont en corrélation avec celle de Jack Kerouac. Il se permet de tout ramener à lui. « Cette nombreuse littérature consacrée à l'enfance et à l'adolescence a sûrement ses raisons (les émotions qui me viennent de l'enfance sont les plus violentes et les plus significatives de toutes celles que j'éprouverai durant ma vie)⁶⁵ ». De plus, avec l'utilisation des parenthèses, il dirige le lecteur vers des questions préétablies qui se sont à priori dégagées de ses propres lectures : « (N'est-ce pas là le lot de toutes les sociétés se

⁶³ Victor-Lévy Beaulieu, *op. cit.*, 1994, p. 135.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 141.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 59.

déculturnisant?)⁶⁶ ». À partir de ce moyen grammatical, il fait donc valoir ses opinions à propos de la littérature et de la société⁶⁷.

Ensuite, il emploie de façon récurrente la phrase suivante : « Ce qui est important ». Cette phrase, qui revient à maintes reprises, oblige le lecteur à noter et à relire les détails que le narrateur vient de mentionner : « *Ce qui est important*. La mort du Père interdisant la voie d'Amérique à Jack (ceci trouvera bien son explication plus tard – gardez cette phrase en mémoire)⁶⁸ ». Effectivement, elle permet à l'auteur d'insister sur certains détails qui, sans cette attention particulière, passeraient sans doute inaperçus. « *Ce qui est important* : Dans *Les clochards célestes*, Jack n'utilise pas une seule fois le joul – C'est significatif⁶⁹ ». Elle précède donc des détails qui sont jugés importants par l'auteur. Avec l'emploi fréquent de cette phrase, l'auteur impose au lecteur un cheminement précis dans la compréhension de l'œuvre de Jack Kerouac. Encore une fois, l'auteur se permet la révélation impudique de ce qui l'intéresse, de ce qui capte son regard dans l'œuvre de Jack Kerouac.

Par conséquent, l'auteur est très exigeant envers son lecteur. À son avis, tout ce qu'il a écrit jusqu'à maintenant devrait être clair. « Si vous ne commencez pas à comprendre pourquoi j'aimai Jack dès ce moment, prenez ce livre, déchirez-le (ou si vous êtes trop faible), imbibe-le d'essence et mettez le feu dedans. Cet hommage à Jack ne

⁶⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁷ L'utilisation des parenthèses est l'équivalent de ce qui se nomme « la glose », une pratique issue du Moyen Âge et du début de la renaissance, que l'on peut voir, en particulier, dans l'œuvre de Montaigne. « La glose désigne une annotation brève, portée sur la même page que le texte, qui sert à expliquer le sens d'un mot inintelligible ou tout un passage obscur », in Paul Aron et al., *Le dictionnaire du Littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 261.

⁶⁸ Victor-Lévy Beaulieu, *op. cit.*, 1994, p. 66.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 99.

vous concerne pas - Comprenez ça : vous êtes de trop⁷⁰ ». Il encourage ainsi le lecteur à lire les différentes œuvres dont il discute et, par le fait même, il responsabilise le lecteur.

Toujours selon sa perspective, la lecture des romans de Jack Kerouac s'avère primordiale. Le rapport que l'auteur entretient avec son lecteur est ardu à cause de l'ignorance qu'il lui attribue et lui reproche. L'auteur le renvoie sans cesse faire ses devoirs. « Lire, pour s'en rendre compte, ce passage des *Clochards célestes*, une très belle pièce, importante car elle éclaire tout ce que je viens de dire⁷¹ ». Dans ce contexte, l'utilisation des verbes à l'infinitif suggère l'action de donner un ordre. Le message est clair : lisez l'œuvre de Kerouac, sans quoi il ne sert à rien de continuer la lecture de cet essai. Par contre, Beaulieu s'attribue l'autorité du discours sur l'œuvre de Kerouac, présumant par là que le lecteur n'ira pas la lire.

À la fin des chapitres de son essai, il utilise souvent l'adresse au lecteur pour changer le thème, ce qui lui permet de commencer de façon directe un nouveau chapitre. Par exemple, dans le chapitre VII, il termine par une interrogation lancée au lecteur : « Cette folie du Zen, qu'était-ce au fond sinon la mystique catholique de Gérard? – Mais nous y reviendrons)⁷² ». Et il repart dans le chapitre VIII sur une autre note : « Ces pouvoirs de l'enfance de Gérard sur Jack comme une vrille dans la tête⁷³ ».

Il dévoile au lecteur sa réalité personnelle d'écrivain, en insistant surtout sur les événements qui viennent déranger son écriture. De cette façon, il force le lecteur à faire un saut constant entre fiction et réalité. « Laissez-moi monter dans sa chambre, je changerai sa couche, le ferai boire et le bercerais jusqu'à ce qu'il s'endorme et perde le

⁷⁰ *Ibid.*, p. 82.

⁷¹ *Ibid.*, p. 115.

⁷² *Ibid.*, p. 49.

⁷³ *Ibid.*, p. 51.

souvenir de ses petits cris aigus. Puis je reviendrai à ce Livre⁷⁴ ». L'expression dirigée vers le lecteur sert, entre autres, à lui rappeler qu'il est bel et bien dans la réalité : « [...] et il y a cette fatigue de mes yeux pleureurs pour avoir trop lu trop de fois les livres de Jack – mal lecture, sans doute, parce que conditionnée par l'événementiel⁷⁵ ». L'événementiel, qui est ici le temps réel et les obligations de la vie de tous les jours, s'insère dans l'écriture de l'essai en cours. Yvon Paré, dans un article publié dans *Lettres québécoises*, explique : « Rarement un écrivain n'est allé aussi loin dans la confiance. Et il est encore plus étonnant que le lecteur, ce complice, devient le témoin des tourments et des doutes qui assaillent un écrivain⁷⁶ ». En effet, le lecteur est un complice de l'auteur dans la réalisation de l'essai. Sans l'intervention de ce dernier, l'œuvre que Victor-Lévy Beaulieu est en train de créer n'aurait aucune importance.

En bref, l'implication du lecteur et les différentes marques typographiques permettent d'établir une confiance entre l'auteur et son lecteur. Cette confiance permet probablement à l'auteur de nourrir son discours avec son œuvre et celle de Kerouac. Par ces diverses stratégies, Beaulieu réussit à faire valoir sa vision de l'œuvre de Jack Kerouac. Il semble même parfois que l'auteur se perde dans ses propres énonciations : il se contredit, revient sur certaines énonciations ou même s'obstine avec lui-même. Et c'est d'ailleurs ce qui donne son nom à l'essai : « Et je m'obstine, et je piochote, et je sue, et j'ai ma grosse tête des mauvais jours car essai-poulet court toujours et je n'arrive jamais au bout de ma peine⁷⁷ ».

⁷⁴ *Ibid.*, p. 141.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 87.

⁷⁶ Yvon Paré, « Les chemins que peu d'écrivains osent fréquenter », *Lettres Québécoises*, n° 1 (hiver), 2000, p. 35.

⁷⁷ Victor-Lévy Beaulieu, *op. cit.*, 1994, p. 216.

1.5 L'appropriation de Jack Kerouac

Puisque l'adhésion à un groupe, quel qu'il soit, fait partie intégrante de toute recherche identitaire, l'appropriation québécoise de Jack Kerouac par Beaulieu exerce une influence certaine sur la construction de l'identité de ce dernier. Par l'utilisation de tous les moyens énumérés ci-dessus, l'auteur s'approprie la vie de Jack Kerouac afin de se construire lui-même et de construire le pays en devenir.

De l'éblouissement originel que Beaulieu avait ressenti devant l'art de Kerouac, l'auteur était passé au mépris pour le *Canuck*. En s'appropriant le personnage, il parvient finalement à pardonner ses faiblesses. Il accentue les passages sur l'alcoolisme, sur la pudeur et sur les convictions religieuses de Kerouac. Ensuite, il explique l'adolescence éternelle de ce dernier en revenant sur ses rapports difficiles avec le père : « Mais le père devait mourir bien avant la publication de *The Town and the City* et je crois que Jack ne s'en est jamais vraiment remis puisqu'il n'avait pu faire sa preuve, donc vaincre le Père⁷⁸ ». Finalement, il trouve les raisons du côté solitaire de Kerouac dans les liens qu'il entretenait avec la mère. « Heureusement que Mémère était là et qu'en elle Jack a sublimé toutes les femmes – La Mère, seul amour de Jack⁷⁹ ».

Dans le même ordre d'idées, il attribue à Jack Kerouac un sentiment d'infériorité par rapport à ses compatriotes québécois. Vers la fin de l'essai, il imagine les sentiments ressentis par Kerouac lors de sa présence sur le plateau de tournage de la chaîne télévisée de Radio-Canada. Il explique alors que ce dernier se sent mal à l'aise. « Les Québécois, eh bien! Y riaient dans l'studio pis j'avais l'air d'un idiot, toutes c'tes vieux frères qui me

⁷⁸ *Ibid.*, p. 74.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 185.

r'connaissaient que pour s'moquer d'moi⁸⁰ ». Un visionnement plus objectif de cette même entrevue révèle un Kerouac plutôt jovial et à l'aise se permettant même de faire des blagues devant un public gagné d'avance⁸¹. Ceci permet de constater que l'interprétation de Jack Kerouac par Beaulieu est bel et bien biaisée par l'intensité de ses propres angoisses existentielles.

Enfin, ce que reproche le plus Beaulieu à Kerouac est de ne pas avoir été capable de se nourrir de son statut de *Canuck* ou de Canadien français : « Il est considéré comme une sorte de frère qui aurait mal tourné, qui n'aurait pas réussi à dépasser l'aliénation liée à sa condition de Canadien français dépossédée⁸² ». Beaulieu lui reproche un manque de confiance flagrant et une honte de ses origines. Il lui en veut de transmettre un sentiment qu'il ressent lui aussi parfois. « Et je haïssais Jack dans l'avion d'Eastern Air Lines car il était pour moi le romancier québécois dans toutes ses misères, un demeuré, un grand tata de l'écriture, et si semblable à nous tous qui ne pouvions être plus que les projections de nous-mêmes⁸³ ».

1.6 Une construction de soi

Dans un dernier temps, la mise à distance de Jack par Victor-Lévy Beaulieu permet à l'auteur de l'essai de se révéler au lecteur. Par le biais de la comparaison, entre lui et la figure de l'autre qu'il a lui-même construite, il parvient à se dissocier de cette « altérité fantasmée », fantasmée, il faut quand-même l'avouer, avec intensité. Par exemple, en utilisant les ressemblances et les différences, donc à travers une

⁸⁰ *Ibid.*, p. 201.

⁸¹ *Le grand Jack*, dir. Hermégédilte Chiasson, Montréal, Office National du Fim, 1987. 1 Vidéocassette (54 min., 39 sec.).

⁸² Jacques Pelletier, *op. cit.*, p. 251.

⁸³ Victor-Lévy Beaulieu, *op. cit.*, 1994, p. 188.

confrontation à l'autre, il révèle qu'il est effrayé à l'idée de se laisser aller comme Jack : « En tant que tel, il est saisi de l'intérieur, par un Beaulieu qui se reconnaît en lui dans ses mauvais jours⁸⁴ ». Le narrateur est aussi exigeant envers Jack qu'il l'est envers lui-même. En effet, l'image négative de Jack Kerouac semble refléter ce que l'auteur a peur de devenir (ou a peur d'être). Les deux écrivains partagent la même angoisse de finir seuls dans le monde imaginaire qu'ils construisent par l'écriture :

coyotes de l'Appétit de Vie dans le grand Zoo humain – on est toujours en train de devenir et de devenir autre chose, on est façonné par l'événement et la circonstance bien que l'on tienne sérieusement aux images troubles de soi – pourquoi oublie-t-on que toutes les glaces sont déformantes, qu'il y a autant de faces du Moi que de miroirs dans le grand Morial?⁸⁵

Une distinction claire s'effectue entre la figure de soi et la figure de l'autre. La distance qui s'instaure entre le narrateur et la figure de Jack permet à Victor-Lévy Beaulieu d'exposer et d'appivoiser ses démons.

Finalement, l'essai sur Jack Kerouac occupe une place tout à fait à part dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu. En effet, c'est la première fois que l'auteur ne met pas son sujet au-dessus de lui, comme il l'avait fait, par exemple, avec Victor Hugo. Il perçoit plutôt Jack comme un ami, un alter ego, et non pas comme un père. Jacques Pelletier explique : « Il ne délimite donc pas la distance entre lui et l'autre de la même façon. Cette conception s'ancrera en lui encore plus profondément lorsqu'il rencontrera chez Ferron l'auteur québécois qui, après Hugo et Melville, lui servira de maître et de père, d'inspiration et d'exemple, et qu'il placera au-dessus de tout⁸⁶ ». Bref, chaque essai permet d'instaurer une dimension différente dans le rapport d'altérité entretenu par

⁸⁴ Jacques Pelletier, *op. cit.*, p. 251.

⁸⁵ Victor-Lévy Beaulieu, *op. cit.*, 1994, p. 149.

⁸⁶ Jacques Pelletier, *op. cit.*, p. 226.

Beaulieu avec ses pairs. Par conséquent, l'influence des écrivains dans l'œuvre de Beaulieu s'avère être particulièrement évidente.

La figure de l'autre devient alors une « figure transformatrice », puisqu'elle réoriente l'auteur vers de nouveaux écrivains. Victor-Lévy Beaulieu réussit à se distancier de l'œuvre de Jack Kerouac, et cela lui permet de faire évoluer son projet d'écriture et de s'élever au dessus de ce qu'il reprochait à Kerouac. À ce titre, Jacques Pelletier explique que l'auteur finit par se détacher de l'œuvre de Kerouac par le simple fait qu'il dédicace l'essai à Jacques Ferron. L'écriture de l'« essai-poulet » est donc offerte à Jacques Ferron « par qui commencent les pays québécois⁸⁷ ». La distance qui s'installe entre le narrateur et Jack permet à Beaulieu d'aller de l'avant et lui offre la chance de s'orienter vers de nouvelles interrogations.

Ensuite, puisque l'« essai-poulet » propose une lecture personnelle de l'œuvre de Jack Kerouac, il transforme Kerouac lui-même. On comprend qu'on inculque au lecteur une vision québécoise de l'œuvre de Jack Kerouac « On ne lit dans un livre que ce qu'on veut bien y lire⁸⁸ », dit le narrateur lorsqu'il explique la place de Kerouac à l'intérieur du mouvement *Beat*. Cette lecture permet également au lecteur de rencontrer l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu. « Parler de l'autre, écrire sur l'autre, ce n'est jamais vraiment autre chose pour Beaulieu que parler de soi, écrire sur soi et sur son monde⁸⁹ ». La poétique qui émane de l'œuvre de Kerouac imprègne toute une partie de l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu.

⁸⁷ « Ce personnage rêvé, fortement idéalisé, s'oppose bien sûr à celui de Jack Kerouac, écrivain maudit, grand perdant devant l'éternel symbole par excellence du destin pitoyable qui attend le peuple québécois s'il ne trouve pas en lui l'énergie, le courage de rompre avec la domination américaine », in *Ibid.*, p. 233.

⁸⁸ Victor-Lévy Beaulieu, *op. cit.*, 1994, p. 94.

⁸⁹ Jacques Pelletier, *op. cit.*, p. 221.

De Victor Hugo à James Joyce, en passant par Jacques Ferron, Herman Melville, Voltaire et Tolstoï, le choix des auteurs qui ont inspiré les divers essais de Victor-Lévy Beaulieu n'est pas innocent. Ce choix en dit long sur sa perception « totalisante » de la littérature. Avec la lecture particulière qu'il propose de l'œuvre de Jack Kerouac, il dresse un portrait de la littérature québécoise. À travers la vision de l'œuvre de ce dernier, l'auteur explique que la littérature québécoise se cherche au milieu de ce grand continent qu'est l'Amérique. Perdu entre le souvenir des ancêtres et le nouveau pays à construire, Victor-Lévy Beaulieu se sent interpellé là où Jack Kerouac s'était perdu. Il déplore le côté obscur, abattu et né « pour un petit pain » de Jack Kerouac.

Il explique, par l'entremise de l'œuvre de Kerouac, l'idée qu'il se fait d'une littérature nationale. Par exemple, suivant une logique reliant des thématiques similaires, il propose, vers la fin de son essai, que l'œuvre de Jack Kerouac soit annexée à celle de Marie-Claire Blais, romancière québécoise :

Oui, je pense que tout cela est bien clair en effet puisque Jack est le meilleur romancier canadien-français de l'Impuissance et voilà qu'il est important que nous annexions son œuvre – *Docteur Sax*, c'est à mettre sur le même rayon qu'*Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais puisque ces deux livres-litanies se répondent l'un à l'autre (puisard de nos afflictions et de nos manquements et de nos errances et de nos courbatures culturelles et de notre aliénation et de notre colonisation⁹⁰).

Beaulieu a bel et bien transformé la figure de Jack Kerouac. La construction de soi est en lien avec la transformation de l'autre. Plus qu'une simple influence, Jack Kerouac est « fantasmé » au point de faire émaner de Beaulieu ses angoisses, ses interrogations et son propre sentiment d'impuissance qui lui vient de ses ancêtres canadiens français. Au travers de l'appropriation de la figure de Jack Kerouac, Victor-Lévy Beaulieu réussit à construire un personnage muni des caractéristiques qu'il considère comme les plus

⁹⁰ Victor-Lévy Beaulieu, *op. cit.*, 1994, p. 215.

détestables en lui. Il doit s'éloigner de cette figure de l'autre pour élaborer sa propre identité.

Chez Victor-Lévy Beaulieu, la transformation du soi est provoquée par un rapprochement d'avec la figure de l'autre, rapprochement qui permet la comparaison des deux figures. Après s'être comparé à son sujet, l'auteur finit par le rejeter, montrant ainsi qu'il s'est en quelque sorte « transformé ». Cette transformation s'accomplit donc par le biais de la lecture et de l'écriture, et par un mouvement d'appropriation vers la désappropriation de la figure de Jack Kerouac.

L'auteur parvient-il à se définir complètement? Bien que les théories de la psychologie sociale, et particulièrement celles de la comparaison sociale et du « *looking-glass self* », ont permis d'identifier et de nommer le phénomène d'« altérité fantasmée », elles ne suffisent pas pour que l'auteur saisisse son identité. Puisque la figure de l'autre est modelée sur l'image de soi, la théorie de la comparaison sociale postule que l'auteur ne pourra pas entamer les processus psychologiques nécessaires à une meilleure compréhension de soi.

De là naît une interrogation sur la crédibilité du rapport d'altérité qu'instaure Victor-Lévy Beaulieu entre lui et la figure de Jack Kerouac. L'auteur imaginant lui-même, selon sa propre identité, la figure de l'autre, peut-on encore considérer que nous sommes en présence de « l'Autre »? Dans l'optique où Victor-Lévy Beaulieu invente ici son propre interlocuteur, en le modelant sur son image, il ne s'échappe alors pas de ses propres idées. Autrement dit, il n'y a aucun dialogue réel ou possible entre l'auteur et la figure de « Jack », puisque la figure de l'autre n'est que la représentation fantasmée et le bouc émissaire de l'auteur.

Bref, l'« altérité fantasmée », telle que décrite chez Victor-Lévy Beaulieu, permet la compréhension et la transformation de soi. Toutefois, elle ne permet pas à l'auteur d'accéder à son identité. Le choix fait par Victor-Lévy Beaulieu de se comparer et de se confronter à Jack Kerouac permet de souligner les traits forts de la personnalité du narrateur. Par contre, l'auteur se cherche toujours et le fait qu'il se définisse en quelque sorte par la négative nous pousse à croire qu'il ne se distance pas suffisamment de lui-même pour être vraiment critique. La relation à l'autre est donc biaisée.

Le prochain chapitre expose plutôt une altérité imposée au personnage. Le narrateur ne choisit pas la « figure transformatrice » à laquelle il se confronte ; ce sont les événements qui lui imposent. La figure de l'autre s'infiltré un peu comme un parasite identitaire et se nourrit du corps de l'autre.

Chapitre 2

Larry Tremblay et l'« altérité parasitaire »

Dans *The dragonfly of Chicoutimi*, le personnage de Gaston Talbot raconte aux lecteurs (et aux spectateurs) un souvenir de sa jeunesse, se livrant sans cesse à des allers-retours entre le rêve et la réalité. Il tente d'expliquer ce qui s'est passé durant une journée particulière d'été à la river *Rivière aux Roches*. En revanche, à travers le récit et ses nombreuses digressions, ses ressassements et emboîtements, le lecteur découvre les secrets qui tourmentent le héros. J'analyserai la pièce en tant que texte littéraire et non pas comme objet de représentation scénique.

2.1 Revue de presse

Les articles entourant la représentation de la pièce en 1995 montrent qu'elle a reçu un accueil positif, mais aussi qu'elle a suscité beaucoup de perplexité. La pièce a été produite par le Théâtre d'Aujourd'hui, à l'occasion du Festival de théâtre des Amériques. La réaction surprenante qu'elle provoque est due au fait qu'elle est interprétée en langue anglaise par un grand comédien québécois connu dans le théâtre institutionnel de la dramaturgie québécoise : Jean-Louis Millette. Puisqu'elle sort de la bouche d'un francophone, ayant un accent évidemment québécois, la langue anglaise de la pièce résonne à l'oreille du spectateur comme une langue trafiquée par le français. « En anglais, ni châtié ni bâclé, mais sommaire comme bon nombre de Québécois le parlent⁹¹ ». Par ailleurs, Paul Lefebvre propose une thèse, aujourd'hui acceptée, pour expliquer le sentiment ressenti lors de la présentation de la pièce. « Cette pièce est écrite en anglais.

⁹¹ Jean St-Hilaire, *Le Soleil*, lundi, 29 mai 1995, p. B5.

En fait, elle est écrite en français avec des mots anglais. Et dans *The Dragonfly of Chicoutimi*, ce passage linguistique est à la fois sujet et métaphore⁹² ». L'utilisation de la langue anglaise, par un personnage francophone, rend la rencontre avec l'autre troublante et suggère plusieurs questionnements.

Ensuite, le contexte sociologique de la publication de la pièce est important à dégager. Lafon et Godin explique, dans *Dramaturgies Québécoises des années quatre-vingt*, le fait que le début des années quatre-vingt apporte un vent nouveau dans les thèmes abordés au théâtre. Les dramaturges s'éloignent des questions identitaires liées à la vie sociale et politique au Québec, et se replient sur eux-mêmes. Les questions personnelles émergent et remplacent peu à peu celles d'ordre sociétal. Les dramaturges désirent se détacher de l'écriture nationaliste et des préoccupations associées à un nationalisme socialisant qui pèse lourd. « Au Québec, depuis le référendum de 1980, tous les débats politiques ou sociaux semblaient avortés ; le théâtre prenait donc où il trouvait les images fortes, provocantes, capables d'enrichir l'imaginaire québécois⁹³ », explique-t-il. Par conséquent, c'est au courant des années quatre-vingt que les thèmes changent et mutent vers l'universel tout en devenant personnels. Louis Patrick Leroux, dans sa thèse de doctorat sur le théâtre québécois semble aller dans le même sens et propose que le recul des dramaturges par rapport à une écriture politique nationaliste leur permet de se retrouver en tant qu'individu et de se poser des questions plus intimes. « Néanmoins, cette *théâtritude* n'a rien de désespérant pour le théâtre québécois, sinon le fait que ce

⁹² Paul Lefebvre, « To Keep in Touch », in Larry Tremblay, *op. cit.*, 2005, p. 65.

⁹³ Dominique Lafon et Jean Cléo Godin, *Dramaturgies Québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, 1999, p. 25.

dernier imite la société en se recroquevillant sur lui-même, le temps de reprendre son souffle⁹⁴ ».

Toutefois, l'importance de la langue dans la découverte identitaire continue d'exister, et ce, au sein même du mouvement théâtral québécois. Les ouvrages d'Annie Brisset, *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)* et de Louise Ladouceur, *Making the scene : La traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*, soulignent le fait que la langue « québécoise » est souvent utilisée pour traduire un texte venant d'une autre langue ou pour créer une œuvre. Selon Brisset, l'appropriation des œuvres originales en langue « québécoise » confère aux traducteurs un rôle plus important que celui des créateurs originaux des pièces traduites. Bien que Louise Ladouceur soit en désaccord, Brisset met de l'avant le fait que les pièces choisies sont plutôt des pièces françaises. Les pièces anglaises, lorsque traduites, sont rarement canadiennes et jamais anglo-québécoises. Encore aujourd'hui, la langue est au cœur des préoccupations identitaires québécoises. C'est pourquoi depuis longtemps, l'imaginaire québécois est hanté par une figure d'altérité représentée par l'anglophone⁹⁵.

Soulignons que la pièce est présentée durant la période référendaire de 1995. À ce moment précis de l'histoire politique du Québec, le contexte socioculturel connaît plusieurs bouleversements. L'usage de la langue anglaise dans la pièce de Larry Tremblay renvoie donc le spectateur et le lecteur aux fameuses questions identitaires québécoises : « Là encore, l'usage d'un anglais corrompu par la syntaxe française

⁹⁴ Louis Patrick Leroux, *op. cit.*, p. 64.

⁹⁵ Dans l'histoire romanesque, si on recule dans le temps, le roman de Germaine Guèvremont, *Le survenant*, permet de voir la première figure de l'autre comme étranger. Par exemple, la construction du personnage du Survenant met en relief son éducation et son savoir. L'étranger comprend l'anglais et semble le parler. Il utilise toujours l'expression « never mind » quand les gens sont bornés. Ainsi, le fait que l'expression soit transcrite comme à l'oral, « nevermagne », dans les dialogues des gens du village, illustre le fait qu'ils ne comprennent pas la signification de ce terme. Il y a un sentiment de jalousie perçu et une frustration associée à l'utilisation de la langue anglaise.

présente l'exemple d'un détournement de l'identité qui, par la confusion dont elle est le symptôme, maintient le personnage englué dans l'indétermination⁹⁶ ». C'est donc à travers les questionnements et les tourments identitaires, maintes fois empruntés, que le texte nous conduira vers la figure de l'autre.

En effet, le point culminant de la pièce correspond au moment où la transformation langagière permet à Gaston Talbot de reconnaître et d'avouer un traumatisme personnel. La thématique de la perte (dans l'exemple suivant, la perte se situe au niveau de sa langue maternelle française) est une avenue que le dramaturge Larry Tremblay a déjà empruntée. Le corps et la présence physique de l'acteur sont au cœur de ses écrits puisqu'il propose aux spectateurs et aux lecteurs de ses pièces des personnages aux prises avec une perte liée à une réalité physique. Dans la pièce *Le déclic du destin*⁹⁷, le personnage perd, tour à tour, les différents membres de son corps. C'est finalement par l'acte d'écrire que le personnage réussit à comprendre et à faire vivre son corps. Cette première pièce est portée par une thématique qu'on retrouvera à nouveau dans la pièce *The Dragonfly of Chicoutimi*, puisqu'il y a, ici, perte de la langue métaphorique du personnage.

2.2 Le territoire

Tout d'abord, le héros présente au lecteur le territoire où va évoluer son récit. Il explique à l'auditoire l'importance que peut prendre le lieu de naissance :

I believe in the power of destiny
to be born in Chicoutimi is very meaningful
up to where its not profound
think about it

⁹⁶ Yves Jubinville, in Larry Tremblay, *op cit.*, 2005, p. 70.

⁹⁷ Larry Tremblay, *Le déclic du destin*, Montréal, Leméac, 1998.

that's something you know⁹⁸.

Dans son adresse, Gaston explique aux spectateurs que la ville de Chicoutimi, dans laquelle il a vécu sa jeunesse, est traversée par une rivière. L'environnement où évolue notre héros est donc divisé, séparé. Il semble même que le choix d'installer l'action du récit dans la ville de Chicoutimi ne soit pas aussi innocent que cela puisse paraître. Une place spéciale dans l'imaginaire québécois lui est attribuée. Dominique Lafon et Jean Cléo Godin expliquent, en se référant à une pièce de Michel-Marc Bouchard, la résonance particulière que possède le territoire du Lac-St-Jean :

... sur quelle scène se joue donc le succès de M.M. Bouchard? Sur une scène québécoise d'abord, implantée dans sa région d'origine, le Lac St-Jean, lieu privilégié de la géographie symbolique nationale qu'a consacré le récit fondateur de Louis Hémon, *Maria Chapdeleine*, et que consacre à son tour la pièce fétiche du dramaturge, *Les Feluettes*⁹⁹.

Bien que le territoire fasse référence à un environnement qui est séparé mais homogène, la portée de la parole anglaise, émergeant de la bouche d'un aphasique du Saguenay, soulève d'autres questions. Tout d'abord, ce territoire est habité par des gens qui parlent français. Ainsi, dans la ville de Chicoutimi, à l'exception de certains militaires, personne ne parle anglais, donc personne ne peut comprendre le héros. Le contact réel avec la figure de l'anglophone est alors quasi impossible. Pourquoi Gaston nous raconte-t-il son histoire en anglais?

Tout d'abord, puisque la place du langage dans la communication sociale permet (logiquement) d'entrer en contact avec l'autre, pourquoi la langue française ne permet-elle pas, ici, la confession?

C'est du moins ce que propose la **théorie de l'accommodation langagière**. Ainsi, la volonté de se rapprocher de l'interlocuteur et de nouer avec lui une

⁹⁸ Larry Tremblay, *op. cit.*, 2005, p. 18.

⁹⁹ Dominique Lafon et Jean Cléo Godin, *op. cit.*, p. 62.

relation positive se traduirait généralement par un comportement langagier de convergence. Par contre, l'hostilité ou l'antagonisme interpersonnel correspondrait à un comportement de divergence ou de maintien¹⁰⁰.

Il est évident que la langue maternelle française est reliée au déni et au silence de la mère. Cette langue reflète une impossibilité à communiquer, malgré le fait que Gaston essaie par tous les moyens d'entrer en contact avec sa mère. La vérité ne semble pas pouvoir parvenir par la langue française, puisque cette dernière est synonyme d'abandon:

It's me mum
Your beloved son
I need your help
It's time for you
To show me your love¹⁰¹.

Il explique ouvertement les tentatives de rapprochement qui sont, par contre, maladroitement. Dans le rêve qu'il nous explique, il cite les paroles de sa mère et il met en scène le rejet de la mère : « I don't hear my son¹⁰² ». Elle est représentée comme étant à sa place et tout à fait confortable dans sa cuisine « so secure¹⁰³ », avec l'idée qu'elle préfère ignorer son fils. Les actions de la mère, qui sont issues du rêve, symbolisent également le désintéressement et le déni de cette dernière envers son fils. Par exemple, elle éloigne l'enfant, lui dit d'attendre de l'autre côté de la porte, sans porter attention à lui. Elle ne le voit pas entrer dans la pièce et continue à lui préparer un gâteau de fête. La porte les séparant est l'emblème de la barrière entre lui et sa mère. Gaston tente de se rapprocher d'elle en voulant créer une fenêtre sur cette porte. Il veut laisser une place à la

¹⁰⁰ Robert J. Vallerand, *op. cit.*, p. 446.

¹⁰¹ Larry Tremblay, *op. cit.*, 2005, p. 27.

¹⁰² *Ibid.*, p. 30.

¹⁰³ *Ibid.*

communication : « make a window in the door¹⁰⁴ ». Par contre, la mère lui refuse cette concession :

but don't come now
stay behind the door
it's not ready yet¹⁰⁵.

De plus, lorsqu'il tente d'expliquer à sa mère qu'il est bel et bien dans son propre rêve et qu'il peut anticiper à ce qu'elle va dire, elle continue à nier sa présence. Par ce moyen, il arrive à démontrer que, même dans ses rêves, sa mère ne veut pas accepter la vérité :

Nonsense and pure bullshit
from the beginning
I have my mind fixed
on one and only one number¹⁰⁶.

Puisque l'échange est impossible, il doit forcément y avoir un sacrifice de la part de l'un ou de l'autre pour permettre à la situation de se débloquer. Ainsi, l'apport parfois sombre de Daniel Castillo Durante dans *Les dépouilles de l'altérité* trouve son écho dans la pièce de Tremblay puisqu'il explique que la communication engendre le véritable contact avec l'autre : « Aussi est-ce dans l'échange linguistique que nous nous mettons à l'épreuve de l'interpellation d'autrui¹⁰⁷ ». Par contre, dans le contexte de la pièce, l'échange dit linguistique est mensonger et la rencontre avec l'autre reste silencieuse. La confrontation se produit simplement par le biais du rêve et par le fruit de la mémoire.

L'utilisation de la langue anglaise prend une nouvelle tournure. Ainsi, dans *The dragonfly of Chicoutimi*, Gaston Talbot parle anglais, langue qui l'a sorti de son aphasie. Toutefois, la langue anglaise ne lui est pas infligée, puisqu'elle permet une libération de plusieurs états. Perdue quelque part dans son inconscient, la langue anglaise émerge lors

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 34.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰⁷ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ éditeur, 2004, p. 51.

d'un rêve. Louis Patrick Leroux explique : « Ce n'est pas tout à fait l'anglais qu'il parle, il se trouve plutôt dans une situation diglossique : l'anglais qu'il parle est un anglais que le français a corrompu jusque dans la structure même de la phrase¹⁰⁸ ». Parler anglais permettrait donc à la situation d'être plus acceptable, puisque cette langue sonne aux oreilles de Gaston de façon différente. Elle rend possible la confession par cette nouvelle altérité intériorisée.

C'est par le rêve que l'on comprend ce qui tourmente à ce point le personnage. Il tente de se confesser par le biais de ce rêve. Ainsi, le rêve en anglais semble être une fiction créée dans le but d'exprimer ce qui est arrivé au héros. La langue anglaise permet, en quelque sorte, d'accepter la réalité. Elle est également révélatrice de la vérité :

I was in an awful shape
but one night
I had a dream in English
let's say that it was
if I was blind and suddenly I recovered the sight¹⁰⁹.

De plus, c'est à l'intérieur du rêve qu'il raconte l'événement qui le tourmente. Tout d'abord, son rêve semble chargé d'événements à connotations sexuelles. Les mots utilisés pour décrire les actions du rêve sont également porteurs des mêmes connotations sexuelles :

What a pity
I'm not able to tell the truth
the *naked* truth
the simple and *undressed* truth¹¹⁰.

L'utilisation des mots *naked* et *undressed* n'est pas innocente. C'est ainsi que l'on peut ressentir une certaine obsession liée à un phénomène sexuel. Ce phénomène se traduit par

¹⁰⁸ Louis Patrick Leroux, *op. cit.*, p. 96.

¹⁰⁹ Larry Tremblay, *op. cit.*, 2005, p. 19.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 27.

l'anecdote avec l'oncle : on comprend que ce dernier aurait abusé du petit garçon. Par contre, l'agression est décrite de façon imagée. Il est traumatisé par le fait qu'il se sente instinctivement attiré par la libellule *the dragonfly* :

When my uncle showed me
his enormous dragonfly
I was so attracted by it
that I touched it¹¹¹.

L'attraction pour l'animal auquel il fait référence mène à une pulsion; à une disposition qui ne se contrôle pas, qui ne se choisit pas. Le sang qui coulera du doigt de l'enfant est une image exprimant l'éjaculation de l'oncle. Le sang est aussi lié à l'acte de déflorer, de perdre sa virginité.

2.3 La confession par le monologue

Il faut noter que la pièce de théâtre écrite par Larry Tremblay est un grand monologue. Il est vrai que le personnage débute la pièce sous la forme d'une conversation avec le lecteur [spectateur]. D'entrée de jeu, Jane Moss, dans un article publié dans l'*Annuaire théâtral* explique ce que permet l'apport du monologue dans le cas du personnage de Gaston Talbot : « Lorsque Gaston Talbot, l'unique personnage, entame son monologue, il se présente lui-même comme un homme désireux d'établir un contact avec les autres, d'appartenir à la grande fraternité humaine en partageant ses vues et en racontant l'histoire de sa vie¹¹² ». Cependant, il sera difficile pour le lecteur de suivre le fil du récit, puisque le monologue s'avère être une série d'événements qui se répètent sans cesse, et ce, à l'intérieur même de configurations différentes. Le monologue

¹¹¹ *Ibid.*, p. 41.

¹¹² Jane Moss, « Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole », *L'Annuaire théâtral*, n° 21, printemps 1997, p. 75.

fait alors penser à un récit mnémonique qui change en fonction de l'état d'âme du personnage. Les fausses pistes émergent et entraînent le lecteur vers de faux récits. Ces faux récits obligent à rechercher qui porte vraiment le récit, et à faire la part des choses entre les vrais souvenirs et ceux qui relèvent du fantasme.

On ne sait pas si le narrateur est fiable et, surtout, si ce qu'il dit est vrai. Jane Moss explique que les bifurcations des récits de Gaston permettent de croire qu'il utilise le mensonge pour faire valoir sa quête identitaire. « Le recours à l'anglais, de la part de ce francophone, semble favoriser le mensonge, car il établit un rapport artificiel, contraint entre le langage et l'expérience¹¹³ ». Les voies possibles de rencontre avec l'autre restent dans le domaine du souvenir et répondent à un besoin très personnel.

Le monologue persiste à faire régner un sentiment de mélancolie. On flaire une atmosphère déprimante, une vie sans issue, pessimiste. C'est pourquoi le lecteur ressent un malaise lors de la lecture de la pièce :

I sweat as a pig
how can I blow without a wish
my life is definitely in ruins¹¹⁴.

2.4 L'« altérité habitée » par le désir

Bien que l'inceste vécue par le jeune Gaston traumatise ce dernier, l'événement principal du récit est pourtant en lien avec ce qui s'est passé à la *river Rivières aux Roches*. Toutefois, les deux événements historiques se juxtaposent et se coordonnent pour provoquer l'aphasie du héros. Le phénomène de l'homosexualité est remarqué et le désir du corps de l'autre devient un élément indispensable à la compréhension du personnage

¹¹³ *Ibid.*, p.76.

¹¹⁴ Larry Tremblay, *op. cit.*, 2005, p. 38.

de Gaston Talbot. « THE NAKED BODY OF PIERRE GAGNON¹¹⁵ », écrit-il en lettres majuscules. Ceci provoque un arrêt dans la lecture de la pièce et ce détail graphique permet au lecteur de voir une autre réalité existant dans le récit du héros.

La présence de l'autre en soi est alors influencée et imprégnée par le désir du corps de l'autre. Dans le récit de Gaston, le personnage nous informe qu'il ressentait, et ce, dès le départ, un sentiment troublant avec le corps de Pierre :

even if I was very young
my sharp sense of things
my capacity to catch exactly what is going on
under the false appearance of events
put me straight in front of the truth
there was something totally wrong
on that hot sunny day of July
what exactly was it
no doubt that it concerned the naked body of Pierre Gagnon¹¹⁶.

Le désir est par ailleurs perçu de plusieurs façons. Tout d'abord, il y a les éléments d'interdit et de défendu associés au personnage de Pierre Gagnon :

I touch his body
I feel his life
I do a mouth-to-mouth
I see so close his face
I can't handle it
I take his hand in my hands
and crush it on the rocks¹¹⁷.

De plus, un sentiment d'amour-haine ou d'amour interdit est présent dans l'attitude sexuelle des deux jeunes. On peut comprendre les allusions homosexuelles cachées sous les références à des relations de dominant et de dominé. « Pierre Gagnon-Connally asks me to be his horse¹¹⁸ ». Gaston se fait tout d'abord dominer, mais il réussit à s'approprier

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 16-17.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 55.

¹¹⁸ *Ibid.*

la force de l'autre tout en y prenant plaisir. Du moins, c'est ce qu'il laisse croire à l'auditoire :

I drink again
looking my broken face
reflected in the water
of the river rivière aux Roches
but suddenly
I stand up
with the strength and the surprise of a spring
projecting Pierre in the river
I turn back
I see his broken body on the rocks¹¹⁹.

Ce désir interdit n'est pas simplement influencé par le fait que l'autre soit un homme, mais bien par le fait que l'autre soit anglophone. C'est à travers le choix des mots que le lecteur peut entrevoir le type de relation entretenue entre les deux adolescents. Par exemple, les seuls mots qui sortent de la bouche de Pierre se présentent comme des ordres. À leurs tours, ils sont dictés en anglais :

I don't know English
but on that hot sunny day of July
every words which comes
from the mouth of Pierre Gagnon Connally
is clearly understandable¹²⁰.

Les ordres donnés sont dans une langue que Gaston ne comprend pas. Mais le ton utilisé lui permet toutefois de bien saisir les ordres donnés. Par ailleurs, Pierre Gagnon sera présenté au lecteur comme étant malin. Le fait qu'il représente le mal devient tout à coup porteur de sens :

he looked like a little devil
a cute and joyful devil laughing for nothing¹²¹.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*, p. 52.

¹²¹ *Ibid.*, p. 16.

2.5 L'altérité transformatrice par l'altération de l'être

Pour se sortir de l'aphasie dans laquelle il est plongé, Gaston n'a d'autre choix que de se transformer. L'altérité prend forme par le biais de l'altération de l'être. La transformation est donc ici une véritable composition de soi. Malgré le fait qu'il n'ait pas délibérément choisi de devenir cet homme qu'est Pierre Gagnon, le narrateur se modifie par le truchement de son être :

I woke up went to pee
looked at my face in the mirror
Pierre Gagnon
why are you doing that to me
please stay quiet
in the gentle waves of the river rivière aux Roches
don't take my face
its belongs to my mother
I went back to my bed
slept and dreamed again¹²².

Le miroir lui renvoie donc l'image de l'autre qui vit maintenant en lui. Le personnage ne se reconnaît plus, il reconnaît seulement la figure de l'autre en lui-même :

who is he
who is looking at me
with my own face
who is smiling at me
with my own smile¹²³.

La langue anglaise sert également de déguisement, d'un travestissement de son état francophone. Par contre, elle ne lui est pas imposée, et, paradoxalement, elle est source de libération. Les dernières phrases du texte éclaire la relation souillée qui est entretenue avec cette nouvelle langue :

The night I had
That dream in English
My mouth was a hole of shit

¹²² *Ibid.*, p. 31

¹²³ *Ibid.*, p. 26.

I mean
Full of words like
Chocolate cake beloved son
Son of a bitch popsicle sticks
Your lips taste like cherries
A dragonfly fixed on a wall by a pin
When the sunlight reached
My dirty sheets my eyes filled with sweat
My mouth was still spitting
all those fucking words
like rotten seeds
everywhere in the room ¹²⁴.

Perdue dans son inconscient, la langue émerge lors d'un rêve. C'est donc à l'intérieur de ce même rêve que la transformation aboutit. Le rêve devient ainsi l'élément important de la pièce et, surtout, un moment significatif pour le narrateur. C'est le rêve qui lui redonne la voix, mais c'est une voix trafiquée par autant d'années de silences et de mensonges. Ces années ont fait leurs torts et leurs dégâts; il est maintenant « autre ». Il le signale lui-même à l'auditoire :

to show me the way
for all those reasons
I remember precisely
all the details of that dream ¹²⁵.

Pour le héros, l'apparition de l'autre en lui se fait par l'altération de son être et de son identité. Même dans son rêve, Gaston ne croit plus en rien. Il doit se faire violence pour survivre. Daniel Castillo Durante, dans son livre *Les dépouilles de l'altérité*, propose une définition intéressante de la violence, en lien avec les rapports avec l'autre. Il explique que la violence est « le point de vue irréconciliable de l'autre¹²⁶ ». Puisqu'il n'y a pas de rencontre possible avec l'autre, Gaston utilise la violence pour rompre avec ce qu'il ressent et avec ce qu'il est. La transformation s'achève sur le rétablissement de l'aphasie

¹²⁴ *Ibid.*, p. 57.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹²⁶ Daniel Durante Castillo, *op. cit.*, p. 33.

en langue anglaise. La dernière réplique du texte permet de voir toute la cohérence de cette affirmation :

I was not
as they said
aphasic
anymore
I was speaking English¹²⁷.

Dans *The Dragonfly of Chicoutimi*, la voie vers l'autre est ouverte par le biais de la transformation. L'altération de l'être de Gaston Talbot est inévitable puisqu'il y a bel et bien substitution langagière, d'où le nom donné d'« altérité parasitaire ». Sa langue maternelle, le français, ne lui permettait pas de s'exprimer et de se faire comprendre. Le traumatisme de l'agression devient alors plus facile à accepter, ce qui se traduit par la libération d'avoir enfin été entendu. Bref, il doit se transformer pour conjuguer avec la réalité et pour se permettre de vivre :

for the very first time of my life
I knew what was the meaning of happiness¹²⁸.

Cette altérité avait été nommée, en début de réflexion, « altérité habitée », puisque l'autre habite bel et bien le corps du narrateur. Néanmoins, la cohabitation avec l'autre ne permet pas l'harmonie, étant donné que la relation avec cet autre est imposée. Elle se définit donc beaucoup mieux par le terme d'« altérité parasitaire ».

Contrairement à Larry Tremblay qui inflige à son personnage, Gaston Talbot, la figure de l'autre en soi, l'auteur Dany Laferrière décide lui-même de jouer avec une figure de l'autre stéréotypée. Un jeu de postiche est alors présenté et, par le fait même, permet au narrateur de redéfinir son identité. Que se passe-t-il lorsque la figure de l'autre

¹²⁷ Larry Tremblay, *op.cit.*, 2005, p. 57.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 47.

est totalement opposée à sa propre identité? Que permet-elle alors de dévoiler de soi?

Une « altérité usurpée » sera donc présentée.

Chapitre 3

Dany Laferrière et l'« altérité usurpée »

L'écriture dite « migrante » au Québec, par sa nature, est au cœur même d'un questionnement sur l'altérité. Dany Laferrière, un romancier québécois d'origine haïtienne ayant vécu plusieurs années à Miami, a créé, avec son « autobiographie américaine », une œuvre établie autour des jeux avec les stéréotypes et des lieux communs. Son roman, *Je suis un écrivain japonais*, sera étudié sous le prisme des questions liées à l'altérité. Tout d'abord, la problématique et la compréhension du terme « écriture migrante » seront envisagées, et appuyées par les points de vue de Clément Moisan et Renate Hildebrand qui apportent le regard le plus neuf sur la question. Par ailleurs, pour le narrateur, le fait de se mesurer à la figure de l'« autre féminin » dans le roman, en observant les interactions entre Midori et son entourage, lui permet de laisser flotter une ambiguïté sur sa réelle identité. L'établissement de la figure de Midori à travers les autres personnages sera donc étudié. De plus, j'accorderai une attention particulière à l'utilisation du récit de Basho imbriqué dans l'histoire du roman pour démontrer la façon dont cette construction permet au narrateur de construire la figure de l'autre. Par la suite, le concept d'« altérité usurpée » sera expliqué, sous l'éclairage de la théorie de la comparaison sociale. En dernier lieu, l'autoreprésentation comme stratégie narrative sera visitée, afin de mieux cerner l'exploration de l'altérité dans l'univers de Dany Laferrière.

3.1 L'écriture migrante

Bien que la problématique de l'« écriture migrante » au Québec demeure secondaire dans cette analyse, il est indispensable d'en établir les paramètres. Toujours en lien avec le thème de l'altérité, ce détour théorique permettra d'analyser l'évolution de la littérature québécoise et de percevoir les différences existant entre l'écriture des « néo-Québécois » et celle des Québécois installés depuis plusieurs générations. L'écriture dite « migrante » permet de découvrir une façon nouvelle d'entrer en contact avec l'autre par son rapport différent au réel et par l'identité qui doit se reconstruire face à la réalité du pays d'accueil.

Dans l'ouvrage, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Moisan et Hildebrand offrent une histoire de la littérature produite au Québec par les immigrants. Ils revisitent les premiers écrits des immigrants depuis la fin des années 1940 jusqu'à la fin des années 1990. Les auteurs expliquent alors : « L'écriture *immigrante* a pris le nom d'écriture *migrante* au milieu des années 1980 et dans les années 1990¹²⁹ ». Le terme *migrant* se détache du terme *immigrant* par le simple fait qu'il désigne l'écriture, plutôt que l'individu. C'est au cours des années 1980 qu'on s'intéresse à cette écriture. À cette même époque, l'écriture migrante parvient à s'immiscer au sein de l'institution littéraire québécoise. Elle crée alors des références et un imaginaire nouveau. Par sa distinction, elle permet une évolution perceptible de la littérature québécoise. L'assimilation directe, telle qu'elle avait été vécue auparavant par les écrivains venus d'ailleurs, est alors balayée. « Sous l'écriture et par elle se représente

¹²⁹ Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Montréal, Éditions Nota/bene, 2001, p. 54.

toujours l'identitaire qui, dans le cas des écrivains néo-québécois, se ramène à l'intégration à la littérature du Québec ou à la transformation de celle-ci¹³⁰ ».

La problématique reliée à l'identification de cette écriture au sein de la littérature québécoise surgit alors. Comment nommer ces écrivains et leur littérature? Plusieurs écrivains néo-québécois se sont sentis insultés de l'étiquette¹³¹ qui leur était donné. Surtout, ils ont trouvé pénible de devoir constamment légitimer leur littérature. On peut dire que les interrogations identitaires de Dany Laferrière dans ses œuvres sont porteuses de cette grogne. Par exemple, dans l'incipit du roman étudié, le narrateur insiste sur l'importance de trouver un bon titre pour son nouveau roman. « Quel que soit le livre, ce sont ces mots qui le représenteront¹³² ». Il utilise évidemment la littérature comme métaphore pour souligner à quel point les gens aiment « étiqueter » ce qu'ils voient, lui donner un « titre ». Il rappelle par là que les gens se fient exagérément à l'apparence et à ce qu'ils ont sous les yeux pour se créer des attentes envers soi et envers les autres. Effectivement, le narrateur de *Je suis un écrivain japonais* s'explique en parlant du titre de son nouveau livre : « Je l'ai fait pour sortir précisément de ça, pour montrer qu'il n'y a pas de frontières... J'en avais marre des nationalismes culturels. Qui peut m'empêcher d'être un écrivain japonais? Personne¹³³ ».

C'est ainsi que l'œuvre de Dany Laferrière s'inscrit directement dans les problématiques élaborées par le mouvement de l'« écriture migrante », tout simplement par les valeurs qu'elle porte et par sa contribution au développement de la littérature

¹³⁰ *Ibid.*, p. 55.

¹³¹ Voir le texte d'Abla Farhoud: «Immigrant un jour, immigrant toujours ou comment décoller une étiquette ou se décoller de l'étiquette», in Anne de Vaucher Gravili (dir.), *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*, Venise, Supernova, 2000, p. 58-63.

¹³² Dany Laferrière, *op. cit.*, 2008, p. 13.

¹³³ *Ibid.*, p. 198.

québécoise. Par exemple, dans le roman qui sera étudié, Dany Laferrière fait une boutade destinée aux nationalistes de l'époque qui avaient craint l'intégration de l'écriture dite « migrante » au Québec. Il l'adapte bien sûr à son roman dans lequel le narrateur-écrivain se proclame être un écrivain japonais. La remarque, quoiqu'amusante, reste flagrante :

Si tu vas là-bas, fais gaffe, ils n'ont pas beaucoup d'humour sur cette question... Quelques éditeurs nationalistes, qui publient surtout des romans de la terre, ont signé un manifeste dernièrement pour protester contre, non seulement, la sortie de ton livre au Japon, mais n'importe où dans le monde¹³⁴.

3.2 La « fabrication » de la figure de l'autre

Dès la dédicace du roman, le lecteur se sent interpellé par toutes les questions d'altérité que l'on pose depuis le début de ce travail. L'auteur destine son roman « À tous ceux qui voudraient être quelqu'un d'autre ». Puisqu'il est primordial de se comparer à l'autre pour se définir, qu'en est-il de ce désir de vouloir être « autre » tout simplement? À quel point être « autre » permet-il de se dévoiler soi-même?

Les différents processus narratifs exploités dans le roman révèlent la relation entre soi et l'autre, et permettent de comprendre la relation entre le narrateur, alter ego de l'auteur, et Midori, établie comme étant la figure de « l'autre ». Dans son ouvrage, *Sexuation, espace, écriture : la littérature québécoise en transformation*, Janet Paterson s'interroge sur le concept de l'autre dans la littérature québécoise :

Que signifie le concept de l'Autre dans la littérature? Cette question présuppose que l'on puisse identifier l'Autre comme formation discursive et culturelle; identification qui ne peut s'effectuer sans faire le procès des notions d'essentialisme et de stéréotypes sociaux¹³⁵.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 70.

¹³⁵ Janet M. Paterson, *Sexuation, espace, écriture : la littérature québécoise en transformation*, Québec, Nota bene, 2002, p. 20.

Le personnage de l'autre se construit par la présence et par l'espace qu'il occupe dans la vie du narrateur. La question suivante sur la relation entretenue avec la figure de l'autre est alors indispensable : que permet-elle de cerner au sujet du narrateur? Janet Paterson explique que l'altérité devient tangible par le biais de la relation entre soi et l'autre qui est établi par le narrateur. « Le personnage narrateur-narratrice incarne parfaitement la prémisse selon laquelle l'altérité ne peut se manifester que dans un rapport relationnel où sont rendues explicites certaines différences significatives¹³⁶ ».

Dany Laferrière utilise ce processus narratif puisque la figure d'altérité, également la figure fétiche de l'auteur, est représentée par une femme. Cette différence notoire permet au lecteur de voir une première « différence significative ». Ursula Mathis-Moser, dans son livre *Dany Laferrière. La dérive américaine*, explique : « Il se sent attiré [en parlant des femmes] par leur énergie, leur amour du détail, leur manière de bouger. Elles n'ont pas changé son univers, constate-t-il, mais elles lui ont "fait comprendre des choses qui étaient en moi. Je suis conscient que leur univers est parallèle à celui des hommes"¹³⁷ ». En soulignant le mot « parallèle », Mathis-Moser explique que Laferrière saisit parfaitement l'opposition qui se dévoile entre les personnages féminins et masculins. La psychologie féminine est « parallèle » à la psychologie masculine. La présence de la femme dans la vie de l'écrivain est par conséquent indispensable à la stimulation de son être et à la découverte de son identité. Il fera même l'aveu, dans la dédicace de son quatrième roman, *Le goût des jeunes filles* (1992), dédié aux hommes de sa vie : « Pardonnez-moi de le dire ici : seules les femmes ont compté pour moi¹³⁸ ».

¹³⁶ *Ibid.*, p. 298.

¹³⁷ Ursula Mathis-Moser, *Dany Laferrière. La dérive américaine*, Montréal, VLB éditeur, 2003, p. 27.

¹³⁸ Dany Laferrière, *Le goût des jeunes filles*, Montréal, VLB éditeur, 1992.

C'est alors que l'auteur se permet de jouer avec les stéréotypes sexuels existants. La construction de ses personnages est fondée sur ce stratagème. Exploité dans son premier roman, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (1985), ce sera un des thèmes qui le fera connaître. Dans ce premier roman, Dany Laferrière établit la relation à l'autre qui, de prime abord, lui paraît la plus évidente : la relation d'un homme noir avec une femme blanche. C'est d'ailleurs cette caractéristique qui lui saute aux yeux lorsqu'il arrive à Montréal :

Enfin, il y a le choc d'être entouré de Blancs : "vous vous réveillez, ici, un matin, et ça vous prend tout d'un coup, et vous vous dites; Mais ils sont tous blancs!" Si cette découverte en dit long sur la relative homogénéité de la société québécoise des années soixante-dix, elle renvoie aussi au drame fondamental du Moi et de l'Autre qui est à la base de tout racisme : la mise en équivalence d'un seul trait distinctif avec l'essence de l'être¹³⁹.

C'est par l'entremise de la relation « Homme Noir, Femme Blanche » qu'il canalise cette nouvelle façon de vivre en Amérique et que le thème de l'américanité surgit dans son œuvre.

Qu'est-ce qui peut bien se passer durant la nuit, pendant le sommeil? Peut-on rêver l'autre? Peut-on pénétrer le rêve de l'autre? L'Occident dit : territoire inconnu. Attention : DANGER. Danger d'osmose. Danger de véritable communication¹⁴⁰.

Le mot « osmose » qu'il emploie explique en fait le danger possible qui pourrait résulter du contact avec l'autre, soit le danger possible de pénétration de l'autre en soi et d'oubli de sa propre identité. Cette peur de devenir « autre » (est-ce possible de dire la peur de devenir blanc?) est liée à la peur de se faire assimiler et d'oublier son essence même. La relation avec l'autre par le biais de la « femme blanche » comme figure d'altérité permet un questionnement sur les différences fondamentales qui existent entre soi et l'autre.

¹³⁹ Ursula Matis-Moser, *op. cit.*, 2003, p. 28.

¹⁴⁰ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, [1985], Montréal, Édition TYPO, 2002, p. 83.

Dans *Je suis un écrivain japonais*, l'auteur se permet une fois de plus d'agiter les idées préconçues. Il confronte les images dichotomiques suivantes : le noir mature et l'orientale nubile, l'Amérique et l'Asie, la diaspora et la terre d'accueil. Une véritable altérité est donc représentée. Par ailleurs, le narrateur se met lui-même dans cette situation d'altérité patente en décidant de s'entourer, entre autres, de Japonais. Sa différence est forcément visible puisqu'il est noir. Bref, en exploitant ces diverses dualités et en les affirmant, il veut faire tomber les stéréotypes.

3.3 L'étoile Midori vue par le groupe

L'établissement de la figure de l'autre débute au moment où l'auteur se présente. On est en face d'un narrateur haïtien devenu québécois, doublement exilé aux États-Unis et revenu au bercail pour sa carrière littéraire. C'est le « Dandy » Laferrière qui est ici mis en scène par son auteur. Il se permet de jouer le Japonais et d'écrire un livre nommé *Je suis un écrivain japonais*. L'auteur met donc, encore une fois, sa propre figure en scène. Il joue sur le fait que les gens lui attribuent des actes, des pensées, et qu'ils analysent sans cesse sa vie, pour adopter de façon plus ou moins légitime une nouvelle identité. « Si je change si souvent de tanière, c'est pour ne pas être identifié à un lieu précis. Je brouille les pistes. Cible mobile dans la ville scintillante¹⁴¹ ».

C'est dans la mise en scène du roman que Dany Laferrière explique que la lecture et l'écriture n'autorisent aucun stéréotype et aucune barrière géographique : « Le livre de Mishima ne s'est pas dit "tiens, voilà un bon vieux lecteur japonais". Et moi je n'ai pas cherché un regard complice, des couleurs reconnaissables, une sensibilité commune¹⁴² ».

¹⁴¹ Dany Laferrière, *op. cit.*, 2008, p. 105.

¹⁴² *Ibid.*, p. 29.

Le choix d'écrire un ouvrage avec un tel titre en étonnera plus d'un, en commençant par son éditeur :

Il l'a retourné dans tous les sens. Mon titre a gardé sa force chaque fois. Subitement, il se met à l'écrire sur la nappe. C'est assez banal, tout compte fait – sauf le mot japonais. Dans mon cas, ce n'est pas une plaisanterie, car je me considère vraiment comme un écrivain japonais¹⁴³.

Ensuite, en explorant la façon dont l'auteur établit la figure de l'autre, on arrive à comprendre le processus d'altérité chez Dany Laferrière. Encore une fois, le narrateur se confronte à une figure de l'autre féminine, mais cette fois-ci, elle est asiatique. Midori est une jeune chanteuse d'un groupe rock montréalais. Par contre, le jeu auquel se prête le narrateur est différent de celui présent dans les autres romans. Ce jeu consiste à créer « la figure de l'autre » en utilisant ce que les filles du groupe pensent de cette dernière.

En me conseillant de parler à Noriko, Takashi me donne une idée. Tracer un portrait de Midori simplement en parlant aux filles. Jamais à elle. Midori est un trou noir qui aspire tout autour d'elle. Chaque électron est libre tant qu'il reste dans le champ magnétique¹⁴⁴.

La théorie de la comparaison sociale est ici palpable, même si elle est utilisée de façon complètement différente de ce qui a été vu chez Victor-Lévy Beaulieu. Dans le premier chapitre, elle a été utilisée d'un point de vue analytique pour expliquer le concept d'« altérité fantasmée ». Ici, la théorie de la comparaison sociale est directement incorporée au roman par le narrateur. Tel que défini par la théorie de la comparaison sociale, ce n'est pas seulement la comparaison entre soi et l'autre qui permet le façonnement de l'identité, mais bien l'évaluation que l'on se fait de soi, en lien avec notre perception de ce que les autres pensent de nous. Cette théorie permet de voir que

¹⁴³ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 63.

l'auteur se renouvelle et qu'il promet sa nouvelle identité d'« écrivain japonais » auprès du lecteur.

Le narrateur utilise l'analyse de chacune des relations que Midori entretient avec les autres personnages pour construire sa propre idée de la « Japonaise ». Par exemple, pour dresser le portrait de Midori, le narrateur entreprend la présentation des filles du groupe. Il explique qu'il perçoit très bien le système de constellation conçu autour de l'étoile qu'est Midori. « Après le spectacle, j'ai suivi Midori et sa bande à un vernissage sur la rue Sherbrooke, en face du musée des Beaux-arts. Juste des filles : Eiko, Fumi, Hideko, Noriko, Tomo, Haruki. Les filles de la cour de la princesse Midori¹⁴⁵ ».

Le narrateur joue bien évidemment inconsciemment avec la théorie, puisqu'il l'applique de façon superficielle. Il n'entre pas en contact direct avec la figure de l'autre. « Distant, discret, je filme de mon coin. Sans montage. N'hésitant pas à suppléer par mon imagination aux conversations que je suis trop loin pour entendre, ou aux émotions cachées¹⁴⁶ ». Il se fie à ses propres perceptions, et au regard des autres, pour comprendre ce que cette dernière dégage, plutôt que d'entrer en véritable contact avec Midori.

En somme, la relation avec la figure de l'autre n'est pas directe puisque le narrateur fait confiance aux autres filles pour créer l'image ou le modèle de la « figure transformatrice » à laquelle il se moulera. Midori est plutôt un modèle construit sur mesure par les perceptions des autres filles à son égard. « Elles ne se ressemblent pas tant que ça? Oui, mais c'est une meute : on croit les distinguer quand brusquement elles se

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 57.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 58.

fondent en une seule personne¹⁴⁷ ». Bref, c'est par le croisement des perceptions que le narrateur joue avec sa « nouvelle » identité.

L'altérité du protagoniste est ici « usurpée », puisque le narrateur s'approprie cette identité, en s'attribuant ce que la figure de l'autre dégage. Il ne sera jamais vraiment japonais, mais il emprunte cette identité pour se rapprocher dérisoirement de la figure de l'autre mystérieuse. Par exemple, il lance le titre du livre comme une boutade, mais il a ensuite du mal à assumer cette nouvelle identité et surtout ce qu'elle implique. La véritable tension identitaire du narrateur devient alors palpable puisqu'il n'est pas capable d'assumer complètement le rôle qu'il revendique. Par exemple, il ne veut pas vraiment jouer le jeu avec les deux Japonais : « Oh là! Ne parlez pas trop à ma place. Pour le yen, je n'ai rien contre. Pour les geishas, on verra¹⁴⁸ ». On perçoit alors une certaine réticence à l'égard du rôle qu'il s'est donné et de ce que cela implique réellement.

3.4 L'autoreprésentation

La dialectique présente entre identité et altérité est très bien explorée dans les théories de l'écriture de l'autobiographie à l'autofiction. Puisque l'auteur, depuis son tout premier roman, utilise toujours le même procédé pour nous faire entrer dans, selon les termes d'Ursula Mathis-Moser, « le jeu de miroir entre auteur, narrateur, et personnage de fiction¹⁴⁹ », il est intéressant de voir ce que l'autoreprésentation peut révéler au sujet de l'identité et de l'altérité du narrateur.

Vincent Colonna explique, dans son ouvrage *Autres fictions et mythomanies littéraires*, que l'expérience d'altérité se révèle directement dans la création du

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 163.

¹⁴⁹ Ursula Mathis-Moser, *op. cit.*, p. 56.

personnage qui sera le narrateur : « Réalité autre qui parfois se révèle, l'autofiction se rapporterait peu ou prou au fantastique : et les ombres s'agitent insatiables, qui ne sont que les spectres de ce *moi* qui parle sans fin pour se construire¹⁵⁰ ». La multiplication de soi serait exigée par la forme littéraire en elle-même. Sébastien Hubier va encore plus loin en expliquant, lorsqu'il cite Gilles Deleuze, que : « la littérature ne commence que lorsque naît en nous une troisième personne qui nous dessaisit du pouvoir de dire *Je*¹⁵¹ ». Ce devenir est possible que dans l'œuvre littéraire et à travers le processus de création. Par exemple, lorsque le narrateur-écrivain parle du prochain roman à écrire et qu'il lui trouve finalement le titre, il dit : « On n'écoute plus, depuis un moment, les gens qui nous parlent, mais on examine attentivement ceux qui ne s'adressent pas à nous. On s'apprête à devenir tous les autres¹⁵² ».

L'auteur se justifie à travers ce personnage d'alter ego écrivain. Il se permet de lui faire dire des choses que lui-même n'oserait pas dire et qui seraient probablement inacceptables dans la réalité. « Faut pas non plus que tes mains soient toujours pleines de cambouis, ni qu'on entende trop ta voix à la place des personnages. On t'entend partout, tu fais toutes les voix¹⁵³ », lui explique son éditeur. L'auteur construit le personnage d'écrivain qu'il pense être, en le projetant sur le narrateur. Il crée ainsi un personnage d'écrivain en symbiose autant avec l'image qu'il projette qu'avec ce qui est projeté sur lui. Il utilise le même processus pour créer l'identité du narrateur que pour créer la figure de Midori.

¹⁵⁰ Sébastien Hubier, « Littératures intimes, les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction », 2003, in Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, France, Éditions Tristram, 2004, p. 242.

¹⁵¹ Gilles Deleuze, « Critique et clinique », in Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, p. 83.

¹⁵² Dany Laferrière, *op. cit.*, 2008, p. 17.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 247.

Ensuite, tout au long du roman, le lecteur est en présence d'un écrivain en panne d'inspiration. Cet écrivain provoque des rencontres et des conversations dans le but d'écrire. « Mon éditeur a téléphoné pendant que j'étais parti acheter du saumon frais. Il veut savoir où j'en suis avec ce foutu bouquin. On ferait mieux de parler saumon¹⁵⁴ ». Il s'agit encore une fois d'un roman qui se situe autour du sujet de l'écriture. Ce roman possède des points communs évidents avec son premier roman qui évoque la découverte de sa vocation d'écrivain. Par exemple, l'action du roman débute de la même façon, soit avec l'écriture d'un roman : « Je n'ai aucune obligation de tenir des promesses que je fais à moi-même – sauf peut-être celle d'écrire ce livre¹⁵⁵ ».

Par contre, l'écrivain de *Je suis un écrivain japonais* a vieilli et veut se réinventer. Il vit une certaine pression rattachée à l'acte d'écrire qui est tout à fait différente de celle qui est vécue dans le premier roman. Écrire était alors une question de survie. Dans le dernier roman, l'auteur veut montrer la pression qu'il subit et entrevoit déjà les attentes liées à la publication du roman. Un confort et une notoriété sont acquis, mais toujours avec une insécurité quant au succès, qui, pour sa part, n'est jamais garanti. « Et là, à plus de cinquante ans, je ne sais même pas quel type d'écrivain je suis¹⁵⁶ ».

3.5 L'indifférence profonde entre soi et l'autre

La relation à l'autre, dans le roman étudié, permet de dresser quelques conclusions relatives aux relations interpersonnelles dans le monde hétéroclite nord-américain vu par l'auteur. La relation principale mise en scène dans le roman symbolise

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 21.

les problèmes de communication qui existent entre les individus : « Quelqu'un qui se tient en face de vous sans vous voir. Une sorte d'indifférence profonde¹⁵⁷ ».

La figure de Midori n'est en fait qu'un catalyseur, ou qu'un miroir placé devant les autres filles et, aussi, devant le narrateur. Bien qu'il soit fasciné par la présence de Midori, c'est plutôt à cause de l'importance que les autres filles lui accordent que le narrateur focalise son attention sur elle. Chaque fille qui se compare à Midori projette, en quelque sorte, sa propre personnalité sur cette dernière.

De plus, Midori n'est jamais bien loin du narrateur, mais ils ne se parlent pas vraiment et parfois ne font que se croiser. Ils s'entrevoient sans échanger de vrai regard ni de réelle conversation. Puisque le narrateur ne parle jamais vraiment à Midori, cette dernière l'influence indirectement. La seule vraie conversation qu'il obtient avec elle concerne ce fameux roman qui n'est pas encore écrit, pendant qu'un appareil photo maintient la distance entre eux deux : « Elle me photographie comme si j'étais un objet ou un insecte¹⁵⁸ ». De plus, au moment de cette véritable rencontre, Midori s'enferme dans les toilettes pour prendre de la cocaïne. Une drogue qui modifie la personnalité, qui lui donne quelque chose d'irréel et d'éphémère.

D'ailleurs, cette « figure de l'autre » permet de percevoir à quel point les relations interpersonnelles sont superficielles, biaisées et surtout reliées à un échange qui se veut monétaire. Chaque relation entretenue entre le narrateur et les personnages du roman est établie par l'argent ou dans le dessein d'obtenir un éventuel profit. Par exemple, Midori ne décide de parler au narrateur qu'à partir du moment où elle peut obtenir un avantage

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 75.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 196.

de cette rencontre : « Moi, j'ai besoin de travailler. J'ai un contrat de photos, après on ne sait pas, peut-être que je ferai quelque chose dans le film¹⁵⁹ ».

La source des autres relations qui sont entretenues par le narrateur est également rattachée au profit. Tout d'abord, il y a la relation avec son éditeur : « Bref silence. Large sourire. Vendu! On signe le contrat : 10 000 euros pour cinq petits mots¹⁶⁰ ». Le jeu entre lui et le propriétaire grec reste le même. « Je suis sorti par l'escalier de secours pour éviter le concierge à qui je dois deux semaines de loyer¹⁶¹ ». Il tente même de séduire une serveuse de restaurant en lui achetant sans cesse des souvlakis. « Pour la voir, il faut acheter au moins un souvlaki, dit-il en dévorant le mien¹⁶² ». Ce n'est pas pour rien que, vers la fin du récit, le narrateur s'imagine itinérant ; conséquence due au fait qu'il n'a pas réussi à « produire » le fameux roman. De la même façon, lorsqu'il revoit son vieil ami François, il se compare à lui en soulignant leurs différences à l'égard de leur statut social. Lorsqu'ils sortent ensemble dans un bar fréquenté par François, le narrateur remarque également que les relations vécues entre ce dernier et les autres sont essentiellement matérielles. « Toujours le prix des choses. Après cinq minutes, j'avais le vertige¹⁶³ ».

Finalement, le seul véritable moyen de communication reste l'écriture puisqu'elle permet un exutoire. Par elle, l'auteur réussit à parler de la société et des relations entre les individus. Elle lui permet aussi de parler de lui-même : ses opinions, ses valeurs, ses passions sur la littérature se révèlent à travers cet alter ego narrateur.

C'est par le jeu qu'il entretient avec la figure de l'autre que Laferrière représente un aspect de la littérature québécoise. Il revient sans cesse sur le thème de l'identité et du

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 198.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 118.

¹⁶² *Ibid.*, p. 136.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 211.

besoin d'identité des Japonais, d'une façon qui ressemble étrangement au phénomène vécu au Québec. « Oh là là! On ne peut pas tomber plus pile... Ils sont en ce moment là-bas dans un gros débat sur l'identité, et toi, mine de rien, tu arrives avec un livre pareil¹⁶⁴ ».

L'importance accordée à la figure de l'autre par le narrateur est ici une métaphore du processus créatif de Dany Laferrière. Le lecteur est en présence d'un auteur en pleine rédaction, entouré de tous les éléments qui sont liés à l'acte d'écrire. « Un lieu et un nom, et je n'ai besoin de rien d'autre pour commencer un roman¹⁶⁵ ». L'intégration du récit de Basho, dont le narrateur est en train de lire la poésie au moment de la rédaction de *Je suis un écrivain japonais*, est un exemple d'intertextualité. Ces imbrications semblent également représenter les influences venant de l'extérieur et les dérangements que ceux-ci peuvent provoquer sur la création.

En conclusion, le héros de Dany Laferrière est confronté à une figure de l'autre qui est éloignée de lui. Peu à peu, il l'analyse, la révèle. Cette figure de l'autre permet, à son tour, par l'utilisation des stéréotypes, d'affecter l'identité du narrateur ou, du moins, l'idée qu'il se fait de lui. Le phénomène de l'« altérité usurpée » présente un narrateur qui, comme tout auteur, vivra par procuration. L'altérité représentée permet également de voir à quel point les relations interpersonnelles sont éphémères. Par contre, la fin du roman laisse entrevoir une lueur d'espoir. Malgré les esquives précédentes, les gens tentent d'entrer en contact avec le narrateur, mais ce dernier est perdu dans ses pensées. La fille sourit, l'homme s'excuse, une dame hurle, les voitures le klaxonnent, autant de bruits urbains qui laissent entrevoir la possibilité d'une communication.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 197.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 26.

Finalement, c'est par le biais de l'écriture que l'auteur réussit à faire une catharsis des attentes et de la pression qui le suivent depuis la publication de son premier roman. Grâce à elle, autrement dit, il réussit à écrire *Je suis un écrivain japonais* : « Il fait ce soleil d'automne à Montréal. L'air sent bon. Les filles portent encore des jupes d'été. Et personne ne sait à présent où je suis. Ni surtout qui je suis. Pourtant je reste célèbre au Japon¹⁶⁶ ».

Dans l'exemple qui suivra, l'autre cohabite en soi. Dès la naissance, l'autre fait partie intégrante de soi. Puisque, dans la littérature québécoise, la figure de l'autre est souvent représentée par un personnage anglophone, il sera intéressant de voir ce qu'il se passe lorsque ce personnage, cet *autre*, coexiste avec soi. Par contre, il est important de mentionner que l'autre chez Desbiens est parfois francophone, parfois anglophone, selon la perspective et le positionnement du narrateur.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 259-260.

Chapitre 4

Patrice Desbiens et l' « altérité assumée »

La littérature francophone hors Québec¹⁶⁷ représente un phénomène particulièrement intéressant lorsque l'on s'intéresse à la question de l'altérité. Patrice Desbiens, poète franco-ontarien, propose une œuvre ancrée dans la tradition identitaire d'une littérature de l'exiguïté. Que ce soit dans le récit poétique *La fissure de la fiction* ou dans le récit *L'homme invisible/The Invisible Man*, l'auteur utilise des stratégies tant narratives que fictionnelles (liées au récit de soi) pour intégrer ou rejeter l'autre qui se trouve en soi. En étudiant les indices de réflexivité des deux œuvres, il sera possible d'explorer le phénomène de l'altérité chez Patrice Desbiens. Tout d'abord, le procédé de réflexivité abordé dans *La fissure de la fiction* permet à l'auteur de se questionner sur l'écriture. La figure du poète, tel que représenté dans le récit, montre un écrivain face à son propre personnage et favorise l'évaluation de l'image de soi. Le concept de réflexivité permet également de tourner le miroir vers la réception. En représentant ainsi la figure du lecteur, il est possible de comprendre la relation existant entre l'auteur fictif et son lecteur. Ensuite, l'analyse du récit *L'homme invisible/The Invisible Man* illustre un tout autre aspect de la réflexivité : le dédoublement formel du récit en français dans les pages de gauche, et en anglais dans celles de droite. Finalement, l'analyse de la relation entre la réflexivité des deux récits et l'altérité qui s'en dégage met en valeur la quête identitaire proposée par l'antihéros de Desbiens.

¹⁶⁷ Le terme *hors Québec* sert ici à désigner tout simplement la littérature francophone au Canada qui s'écrit hors du territoire québécois. Elle ne se définit donc pas en opposition à la littérature québécoise. Bien que le terme *hors Québec* fut contesté par certains intervenants en Ontario français, le terme est utilisé ici de façon purement nominative.

4.1 L'exemple de *La fissure de la fiction*

Dans le récit poétique *La fissure de la fiction*, Patrice Desbiens utilise la poésie pour intégrer au cœur du texte ses réflexions sur l'écriture. Ainsi, son récit poétique propose une mise en abyme de l'énonciation. Cette mise en abyme passe, tout d'abord, par la représentation d'un narrateur-écrivain qui se définit par rapport à son projet d'écriture. Dans *Le récit spéculaire*, Lucien Dällenbach développe le concept de réflexivité littéraire qu'il divise en trois grandes catégories. On retiendra ici l'une de ces catégories : la mise en abyme de l'énonciation ou la réflexivité énonciative.

En conséquence, l'on entendra par mise en abyme de l'énonciation 1) la "présentification" diégétique du producteur ou du récepteur du récit, 2) la mise en évidence de la production ou de la réception comme telle, 3) la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception¹⁶⁸.

L'acte d'écrire est donc représenté et c'est à l'intérieur des actions du personnage qu'une réflexion sur ce que l'auteur veut écrire est posée. Le récit présente un personnage pris dans une tension continue entre l'écriture romanesque attendue par le lecteur et l'écriture poétique qui lui semble viscérale. Il constatera, tout au long du récit poétique, qu'il est dans l'impossibilité d'écrire un roman. Ainsi, malgré une volonté féroce, le narrateur est victime de sa déformation professionnelle de poète puisqu'il ne peut s'empêcher de tout transformer en vers.

Il sait qu'il est venu à Montréal
pour écrire un roman.
Il se réveille toujours avec l'impression
d'être ailleurs.
Il se réveille avec une envie
d'écrire de la fiction mais
il réalise qu'il est trop près
de tout pour écrire

¹⁶⁸ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 100.

de la fiction¹⁶⁹.

L'écriture de la poésie, pour Desbiens est une écriture qui se nourrit des habitudes du quotidien. C'est pourquoi, le poète, chez Patrice Desbiens, est tout d'abord représenté comme un ouvrier de l'écriture. Par le fait même, il se distingue de l'image noble du poète tel que représenté dans la littérature québécoise.

La poésie
c'est le fast-food de la
littérature.
Il aime le fast-food.
C'est la littérature des pauvres¹⁷⁰.

Comme l'explique François Paré, les écrivains franco-ontariens (ainsi que les écrivains de langue française dispersés à travers le territoire canadien) ont eu le besoin de se distinguer de la littérature québécoise, puisque cette dernière semblait les avoir oubliés dans leur lutte.

En rupture avec le nationalisme québécois à la fin des années 60, le discours culturel franco-ontarien s'est articulé graduellement sur la recherche plus ou moins explicite de constants accommodements afin de satisfaire aux exigences du contexte dans son ensemble¹⁷¹.

4.1.1 La figure du poète face à lui-même

Ensuite, le duel entre la poésie et le récit romanesque permet de voir émerger de l'œuvre de Desbiens la représentation de la figure du poète. Cette figure est intéressante puisqu'elle propose un narrateur-écrivain face à son propre personnage. Dans le cadre d'un tel procédé, comme le rappelle Lucien Dällenbach :

¹⁶⁹ Patrice Desbiens, *La fissure de la fiction*, Sudbury (Ontario), Éditions Prise de parole, 1997, p. 9. Les citations tirées de ce récit poétique sont de l'édition de 1997. Puisque les deux œuvres de Patrice Desbiens analysées dans ce mémoire ont été éditées la même année, la référence en bas de page pour *La fissure de la fiction* sera Patrice Desbiens, 1997A, et pour *L'homme invisible/The Invisible Man* sera Patrice Desbiens, 1997B.

¹⁷⁰ Patrice Desbiens, *Ibid.*, 1997A, p. 8.

¹⁷¹ François Paré, *La distance habitée*, Ottawa, Le Nordir, 2003, p. 55.

Le plus efficace, de toute évidence, est de l'affubler de l'identité même de celui dont il est censé prendre la place : un métier ou une occupation symptomatique a), un nom clé b) ou, plus opérant encore, un patronyme évoquant celui de la page titre c), il n'en faut pas davantage pour qu'un relais de représentation s'instaure¹⁷².

L'auteur donne à son personnage une identité calquée sur la sienne : soit celle du poète maudit. Ce personnage est une image récurrente qui se révèle autant dans le récit poétique étudié que dans l'œuvre entière de Patrice Desbiens. En fait, c'est bien plus qu'une image, il s'agit de la métonymie de l'auteur et de sa quête d'absolu littéraire qui passe par la poésie du quotidien.

Les différentes figures de poètes, présentées comme des « études de cas », sont développées par le jeu et la performance. Tout d'abord, le narrateur se retrouve par hasard dans un endroit où a lieu une lecture de poésie. Cette représentation n'est pas innocente puisque, selon François Paré dans *Les littératures de l'exiguïté*, « l'action collective du geste d'écrire semble confirmée par l'évidence communautaire de la voix. Le récital agit sur la communauté ; en lui, elle a l'impression d'agir¹⁷³ ». Ainsi, les poètes chez Desbiens tentent de se faire entendre.

Il y a un poète qui lit.
Il a l'air un peu fatigué.
Disons qu'on vient juste de le déterrer.
Il a encore des mottes de terre
dans les cheveux.
Il a l'air de Chet Baker juste avant
qu'il tombe de son banc au
xième Festival International de Jazz
de Montréal.
Il a l'air d'être habillé
d'une peau de peur.
Il porte une salopette vert malade
saupoudrée de trous de balles.
Des petits trous rouges qui pulsent

¹⁷² Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 101.

¹⁷³ François Paré, *Les littératures de l'exiguïté. Essai*. Ontario, Le Nordir, 2001, p.42.

comme des lumières de Noël¹⁷⁴.

L'expression « peau de peur » suggère la peau de chagrin balzacienne qui renvoie à cette crainte de disparaître chez les minorités francophones du Canada. Ces poètes en pleine performance suggèrent une certaine bataille engendrée contre leur peur de disparaître. Il est évident que leur situation est précaire. D'ailleurs, ils sont représentés par la pauvreté, comme dans ce passage où l'habit du poète est représentatif de son statut social :

Il se rappelle avoir vu un poète
à une lecture qui s'emballait
et se déballait de son trench comme
un cadeau de Noël, comme
un sac de couchage qui a pris des
leçons de nage dans le Fleuve St-Laurent¹⁷⁵.

Le narrateur, lui aussi poète, sera appelé à lire un poème. L'image des poètes rencontrés et présentés auparavant le hante et se reflète en lui.

C'est à son tour.
Sous les lumières de la scène
il s'aperçoit qu'il porte une salopette vert malade criblée
de petits trous rouges qui pulsent
poétiquement¹⁷⁶.

Le poète est représenté non pas par son corps, auquel on ne fait pas allusion, mais par sa salopette verte. Tous les poètes sont ainsi personnifiés par leurs vêtements de pauvre. La « salopette vert malade criblée de petits trous » est le costume de l'emploi. Il est alors trop visible par sa pauvreté, mais encore invisible en tant que poète, l'absence du corps sous la salopette rappelant son manque de reconnaissance de la part, tout d'abord, de la communauté et, ensuite, de l'institution littéraire.

¹⁷⁴ Patrice Desbiens, *op. cit.*, 1997A, p. 23.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 30.

Il est comme dans une salopette
avec personne
dedans¹⁷⁷.

Entre le visible et l'invisible, l'auteur hésite. Par exemple, derrière le pronom « il », utilisé par l'auteur, se cache un « je » muet projeté. Il y a donc distanciation de soi puisque le narrateur ne revendique jamais le « je » narratif. Le fait que le narrateur emprunte des attributs à ces poètes maudits propose une transposition évidente entre la façon dont les poètes sont traités dans le récit et dans la réalité. Ce « il » sert donc à représenter la réalité sociale du poète, rôle que joue l'auteur.

Ensuite, la parole donnée au poète par l'auteur et l'échec de l'écriture permettent de démontrer que le poète peut exister tant qu'il parle. Comme l'affirme Paré :

Là, la présence vivante des écrivains, transformés en récitants, était perçue par les « spectateurs » comme un pur événement sacré, comme si l'on pouvait assister à la naissance arbitraire du langage, à sa venue au monde envers et contre la domination de l'écrit dont toute l'institution littéraire est un pénible reflet¹⁷⁸.

Toujours selon la prémisse que l'on se connaît soi-même à partir de ce que l'on voit dans le miroir, et par ce que les autres pensent et disent de nous, le texte permet de voir une troisième dimension liée à l'image du poète. Voilà que le personnage se retrouve encore une fois face à lui-même, mais cette fois-ci, la présence d'un caméraman grossit les traits du narrateur et les rend encore plus embarrassants. Puisque le narrateur est filmé, il se voit à travers les yeux d'un caméraman dans l'image enregistrée par la caméra. L'autoportrait est alors en différé et se réclame de plusieurs personnages.

Il y a un caméraman qui le suit
partout comme un diable.
Le caméraman est tout l'temps
soûl.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 35.

¹⁷⁸ François Paré, *op. cit.*, 2001, p. 42.

C'est la caméra ivrogne
de la vie¹⁷⁹.

L'état « ivre » du caméraman pousse le narrateur à déformer encore plus la réalité. Le réel devient plus flou et encore plus abstrait. C'est aussi une mise à distance spéculaire pour une réalité peut-être trop réelle et trop proche de la sienne. En effet, la présence d'un œil extérieur pousse le narrateur à se replier sur lui-même. Bref, le caméraman ne tente jamais de comprendre la situation du narrateur puisqu'il y a un obstacle qui entrave la communication; il se cache derrière sa caméra.

En refermant la porte du réfrigérateur
sur un vent de froid et de vide
il se tourne la tête et se cogne sur
la caméra qui faisait un gros plan.
Un gros plan sur sa faim¹⁸⁰.

Il a donc un changement de plan qui ne se limite pas au visuel, mais qui permet de voir le statut de pauvreté perpétué. C'est également par l'entremise du plateau de tournage que le narrateur s'éloigne de la réalité et, par le fait même, que le lecteur se retrouve propulsé dans l'irréalité et dans l'ironie de la scène.

Dans l'avion qui descend vers Toronto
qui brasse dans le vent
d'Ontario comme dans un film B américain
on voit le fil et
le vent est un ventilateur de plateau¹⁸¹.

Vers la fin du récit, le narrateur tente de s'enfuir de ce caméraman qui corrompt la réalité.

Il veut s'en défaire.

Il sort vite de reculons et
accroche l'éternel caméraman qui
filmait encore tout¹⁸².

¹⁷⁹ Patrice Desbiens, *op. cit.*, 1997A, p.10.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 20-21.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 33.

La caméra symbolise également le regard impitoyable de l'artiste sur sa propre œuvre. Il se regarde constamment agir. C'est la littérisation de son dédoublement profond entre l'homme et l'écrivain.

4.1.2 : *Le problème avec la fiction : entre le rêve et la réalité*

Ensuite, maintes fois employé dans le récit, le terme de « fissure », extrait du titre *La fissure de la fiction*, est présent partout, que ce soit à Montréal, à Québec ou à Toronto.

son âme s'envole de Toronto vers sa chambre
à Montréal et de cette altitude
l'intersection de Bay et Bloor a une
fissure aussi, une
fissure qui a vraiment l'allure d'un
trou de cul¹⁸³.

Cette fissure peut également prendre la forme d'une mise en abyme. Il se passe effectivement quelque chose dans la fissure, puisque c'est là, dans cet interstice, que se situe la fiction tant espérée. Métaphoriquement, étant donné qu'il y a une fente et que la fiction y est prise, elle ne peut s'en échapper. La fiction est alors imperceptible, puisque enfouie. Bref, il y a une faille dans la fiction, celle de l'impossibilité du poète à accéder purement au monde de l'imaginaire ; la poésie n'est que représentation brutale de la réalité. En effet, c'est par le biais du rêve que le narrateur semble pouvoir atteindre la fiction.

Toute sa vie il a eu ce goût dans
la bouche. Le goût de la poésie.
C'est comme ça.
Il se réveille entre le rêve et la
poésie. Entre le roman et le rythme¹⁸⁴.

¹⁸² *Ibid.*, p. 47.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 37-38.

Le réel est trop présent pour permettre au narrateur de construire cette fiction. « Il vit dans un pays où/ il n'y a plus de fiction¹⁸⁵ ». La représentation du réel par la fiction est impossible pour l'auteur. Ce commentaire devient alors politique et social ; seule la réalité est permise. La poésie sert donc pour l'auteur à dépeindre une réalité difficile : abus d'alcool, incommunicabilité, manque de subventions, contraintes imposées par la société.

4.1.3 : La relation auteur/lecteur : un portrait de la société

Finalement, la présence du lecteur dans le récit permet d'exposer la réflexion d'un lecteur implicite et la relation l'associant à l'auteur implicite. La réflexivité révèle un personnage de lecteur et concède à l'auteur la chance de tourner le miroir vers la réception :

Allant de la reconstitution du texte au décodage et au jeu risqué des interprétations, ce scénario ne se limite d'ailleurs pas qu'à révéler les divers types de lecteurs et de lectures que le roman se donne imaginativement : au point de généralité et d'exemplarité où il accède ici, il se mue en une ample méditation romanesque sur les conditions de possibilités de toute lecture et le destin du livre comme objet, texte et fiction¹⁸⁶.

Or, le narrateur se voit dans l'obligation de réfléchir à la réception possible qu'aurait un roman. C'est par la vision des lecteurs, soit les gens qui entourent le narrateur, que ce dernier comprendra l'importance d'écrire de la fiction. Comme l'explique si bien François Paré : « D'où, pour toutes les cultures de l'exiguïté, la douloureuse nécessité de l'autre¹⁸⁷ ». D'abord, il y a cette femme qui lui suggère de passer de la poésie au roman.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 43.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹⁸⁶ Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 104.

¹⁸⁷ François Paré, *op. cit.*, 2001, p. 96.

Cette femme lui disait
tes poèmes sont cute mais tu devrais écrire un
roman.
Il disait je ne suis pas capable
d'écrire un roman. Je suis un poète¹⁸⁸.

Ensuite, ses amis lui proposent la même chose.

Quand il contait cette histoire
à ses amis
ils lui disaient que
ça ferait un bon roman¹⁸⁹.

Enfin, la femme du dépanneur, quoiqu'elle soit en train de se faire cambrioler par le narrateur, prend le temps de lui faire des reproches sur la poésie.

Elle dit
prends le cash
prends tout dans place
n'importe quoi mais
parle-moi pas de poésie.
Il dit
je suis en train d'écrire un roman
veux-tu être dedans?¹⁹⁰

Comme le souligne Lucien Dällenbach :

En recourant à la mise en abyme énonciative, le récit, nous l'avons vu, aspire à traquer le visage invisible de son auteur/lecteur, immanent. Mais sa visée n'est-elle pas simultanément d'intégrer, l'auteur et le lecteur empirique, par définition forclos du texte¹⁹¹?

La présence du lecteur permet de désigner l'image d'un lecteur implicite. Cette réflexivité de la réception pousse également le lecteur explicite à se questionner, à s'interroger. Par exemple, la stratégie réflexive permet de représenter le lecteur et de dresser un portrait de société. Les gens rêvent effectivement de fiction, puisqu'ils ne veulent pas composer avec la banalité du réel. Marie-Chantal Killeen, dans un texte au

¹⁸⁸ Patrice Desbiens, *op. cit.*, 1997A, p. 18.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹⁹¹ Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 105.

périodique *Tangence*, explique : « De là, aussi, le refus catégorique, de la part de l'auteur, du poétique, de l'intellectualisme, de tout vernis littéraire qui édulcorerait la situation et qui permettrait peut-être aux lecteurs de parcourir ce récit brutal en toute sérénité¹⁹² ».

Dans le récit de Desbiens, le poète crie sa survivance malgré qu'il ne soit pas entendu.

Il avait les deux mains en l'air
en pistolets et hurlait
un Zapata après tout ce qui bougeait
Il n'a pas eu de bourse¹⁹³

En conclusion, bien que le narrateur ne réussisse pas à écrire un roman, les propositions et les récits susceptibles de prendre place dans un roman se retrouvent dans le recueil de poésie. Il crée donc un méta-roman poétique. Les aventures qui devaient se retrouver dans le roman finissent par n'être que des rêves ou des fabulations qui sont sans cesse interrompues par l'éveil du narrateur, puisque la réalité l'emporte toujours sur l'onirique création. Le quotidien alimente sa poésie et le narrateur n'arrive pas à se permettre l'envol rêvé avec la fiction. Il ne réussit donc pas à écrire de la fiction.

De plus, comme il le sera démontré dans *L'homme invisible/The invisible man*, lorsque Patrice Desbiens tente d'écrire de la prose, il refuse les paramètres et les règles du genre. Catherine Leclerc parle de « cette audace formelle dans la cohabitation des langues [qui] est peut-être due au fait que Patrice Desbiens soit poète¹⁹⁴ ». Elle explique que Patrice Desbiens joue ironiquement avec l'esthétique de la prose. « De même, avec son

¹⁹² Marie-Chantal Killeen, « La problématique du bilinguisme, Franco-Ontarian Style : *L'homme invisible/The Invisible Man*, de Patrice Desbiens », *Tangence*, vol. 56, déc. 1997, p. 82.

¹⁹³ Patrice Desbiens, *op. cit.*, 1997A, p. 11.

¹⁹⁴ Catherine Leclerc, « Des langues en partage? Cohabitation du Français et de l'Anglais en littérature contemporaine », Thèse de Doctorat, Montréal, Université Concordia, 2004, p. 252.

colinguisme paroxystique, il aborde la prose en rejetant l'un de ses diktats les plus puissants : la langue du texte¹⁹⁵ ».

Bref, *La fissure de la fiction* permet bien d'appréhender la littérisation du clivage entre l'homme et l'écrivain, clivage que l'on verra aussi dans l'acculturation représenté dans *L'homme invisible/The Invisible Man*. En démontrant sa singularité par le recours à une poésie du quotidien, en montrant le travail acharné du poète, le manque de reconnaissance, le statut qu'il projette par l'image du pauvre, l'auteur se distingue du statut habituel de la poésie au Québec. La même fracture avec le Québec se produira dans *L'homme invisible/The Invisible Man* au travers des liens que l'auteur entretient avec les langues française et anglaise. François Paré en témoigne dans *La distance habitée* : « Le bilinguisme, réclamé par la plupart des Francos-ontariens le démontre amplement, tout comme la volonté explicite de se distinguer des Québécois, jugés souvent intolérants dans leur relation à la langue anglaise¹⁹⁶ ».

4.2 L'exemple de *L'homme invisible/The Invisible Man*

Tout d'abord, dans *L'homme invisible/The Invisible Man*, contrairement à *La fissure de la fiction*, le personnage d'écrivain est clairement représenté par cet « homme invisible », double, voire alter égo de l'auteur. Son discours est littéraire, politique et sociologique, mais n'est visible qu'entre les lignes. Ce sera donc plutôt sur la forme précise du récit que l'on centralisera la pensée et surtout que l'on renverra le lecteur à la réflexivité : « ...est mis en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 252.

¹⁹⁶ François Paré, *op. cit.*, 2003, p. 12.

*réduplication simple, répétée ou spécieuse*¹⁹⁷ ». Cette définition, expliquant la mise en abyme proposée par André Gide¹⁹⁸ et théorisée ensuite par Lucien Dällenbach, ne s'applique pas conformément au récit de Patrice Desbiens. Le texte est repris de gauche à droite, en français sur les pages de gauche, et en anglais sur celles de droite. Nous ne pouvons donc pas savoir lequel des deux textes est le principal. Puisqu'il y a un seul récit qui se dédouble, en deux langues, c'est la disposition du texte, ainsi que la diégèse, qui propose un procédé d'autoréflexivité. En effet, c'est comme si un miroir avait été placé entre les deux pages pour refléter l'histoire sur la page d'en face. Chacun des textes peut donc être à la fois le texte principal et le texte dit « enchâssé ».

4.2.1 : La réflexivité du récit

Bien évidemment, la disposition du texte, d'un bout à l'autre du livre, provoque une déstructuration du récit. Mieke Bal explique : « La mise en abyme sera de ce fait toujours interruption, de la narration relayée au personnage, souvent aussi, mais pas nécessairement, relais de la focalisation et/ou interruption (ou en alternance) de la diégèse¹⁹⁹ ». Une interruption dans le texte survient d'une page à l'autre avec le passage itératif du français à l'anglais. Cette méthode rappelle et pervertit les éditions bilingues de textes classiques. Elle sert aussi à rendre visible l'altérité du personnage, la présence de l'autre en soi. Chaque fois, le personnage éponyme de *l'homme invisible/the Invisible Man* fait part, par le moyen de la traduction langagière, d'une histoire semblable où il y a

¹⁹⁷ Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 54.

¹⁹⁸ « J'aime bien qu'en une œuvre d'art [écrit Gide en 1893] on retrouve ainsi transposé à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. [...] Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans *la Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second "en abyme" », *in Ibid.*, p. 15.

¹⁹⁹ Mieke Bal, « Mise en abyme et iconicité », *Le travail des mots*, n° 29, février 1978, p. 119.

dérapiage. Le dérapage, entre le texte français et le texte anglais, permet alors de démontrer que chacune des langues favorise une appartenance à un groupe social différent : « Plusieurs des différences entre les pages anglaises et françaises du texte de Desbiens servent d'ailleurs à illustrer l'inégalité existant entre les deux univers linguistiques fréquentés par l'homme invisible²⁰⁰ ».

Par conséquent, le texte permet de voir métaphoriquement « un effet de miroir qui se brouille par son propre miroitement²⁰¹ ». Lucien Dällenbach développe alors dans le même sens: « Il s'en faut pourtant que ce miroir se borne à refléter l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Miroir-piège à l'égal de celui des peintres, il "renseigne" le récit en interceptant ce qui passe dans son champ de vision²⁰² ». Tout un ensemble sémantique, précisé par la langue, vient différencier les textes de gauche et de droite. En revanche, les réseaux métaphoriques servent à brouiller l'identité unique du protagoniste et à la rendre hétérogène. Par exemple, dès les premières lignes du récit, on apprend que, comme l'auteur, « l'homme invisible est né à Timmins, Ontario. Il est Franco-Ontarien./ The invisible man was born in Timmins Ontario. He is French-Canadian²⁰³ ». Les biographèmes du narrateur sont ceux de l'auteur, Patrice Desbiens. Mais selon qu'on soit en face du texte français ou anglais, l'identité sociopolitique évoquée construit une réalité et des références sociales divergentes. Par exemple, la définition de « Franco-ontarien » et de « French-Canadian » renvoie à un passé historique distinct.

²⁰⁰ Catherine Leclerc, *op. cit.*, p. 253.

²⁰¹ « On ne se voit, soi-même, que s'éloignant de soi, dans cette étrangeté miroitante qu'on appelle le *metaphora* – qui ne nous renvoie notre image qu'en l'altérant, l'étrangéifiant : miroir brouillé par son propre miroitement, [...] », in Pierre Ouellet, « Les changements de lieux. Culture et métaphore », in Joseph Melançon (dir.), *Les métaphores de la culture*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992, p. 207.

²⁰² Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 46.

²⁰³ Patrice Desbiens, « L'Homme invisible/The invisible man », dans *L'homme invisible/The invisible man suivi de Les cascadeurs de l'amour*. [1981], Sudbury (Ontario), Éditions Prise de parole, coll. « Récits », 1997, p. 10-11.

Il est important de souligner que, sans ce miroir et ces réalités qui divergent, la vie de l'homme invisible serait banale.

Hésitations prolongées entre l'intérieur et l'extérieur, il nous introduit dans un espace courbe où cercles excentriques et concentriques se recoupent et où l'on retrouve le miroir des peintres avec ce qu'il a pouvoir de symboliser : l'intégration de l'autre dans le même, l'oscillation du dedans et du dehors²⁰⁴.

Cette duplication de la forme du texte contribue à la radicalisation de l'altérité et montre la recherche identitaire du protagoniste. Puisque l'adhésion à un groupe, quel qu'il soit, est le moteur principal de toute recherche identitaire, la présence des textes dans les deux langues propose une appartenance double. Bien qu'à quelques reprises les deux identités de l'homme invisible se rencontrent; elles restent en grande partie séparées textuellement, chacune occupant son hémisphère. Par contre, puisqu'il n'y a pas de réelle relation installée entre les deux langues, le narrateur ne peut pas faire de choix entre elles, et l'évaluation de soi reste ambiguë. Ainsi, des anglicismes se glissent dans le texte français, et permet de voir la « contamination » par l'anglais de la langue française. L'intégration d'expression anglaise se glisse à certains moments: « I'd like to fuck them all!..., crie l'homme invisible dans sa langue maternelle. [...] Je voudrais toutes les fourrer!..., crie l'homme invisible dans sa langue maternelle. Il court aux toilettes et vomit violemment. / I'd like to fuck them all!... screams the invisible man in his mother tongue²⁰⁵ ». Même s'il existe une dénonciation de l'identité hétérogène, la cohabitation de ces phrases dans la même page suggère l'idée que l'autre et le soi, chez Patrice Desbiens, n'ont pas d'autre choix que de coexister. Par le fait même, le texte ne semble pas vouloir nécessairement choisir entre l'un ou l'autre personnage.

²⁰⁴ Lucien Dällenbach, *op. cit.*, 1997, p. 44.

²⁰⁵ Patrice Desbiens, *op. cit.*, 1997B, p. 87.

4.2.2 : *Miroir grossissant : miroir déformant*

L'autre coexiste en soi tout comme il coexiste dans le texte. C'est donc à travers un procédé de réflexivité que l'homme invisible assume textuellement son identité plurielle. D'un côté, il est possible d'envisager l'idée que le texte soit inféodé à une identité langagière et culturelle première : le français. En effet, sa place à gauche lui permet d'être toujours le premier reçu par le lecteur, et lui confère donc une position dominante sur le texte anglais. D'un autre côté, la traduction anglaise représente, par le biais des mots utilisés, la domination d'une société majoritairement anglophone. Comme l'expose Marie-Chantal Killeen²⁰⁶, le miroir devient alors un miroir grossissant puisque tout ce qui est présenté dans le texte français prend de l'importance ou de l'expansion dans le texte anglais. Tout d'abord, la *piscine de Coca-Cola* devient un *océan de Coca-Cola* dans la version anglaise. « Dans un rêve, l'homme invisible voit sa mère qui se noie dans une piscine de Coca-Cola/ Once, in a dream, the invisible man saw his mother drowning in an ocean of Coca-Cola²⁰⁷ ». Ensuite, l'image des motoneiges se change en image d'automobile. « Le temps passe comme des motoneiges dans les yeux de l'homme invisible./ Time goes by like cars in the invisible man's eyes²⁰⁸. » Par ailleurs, dans la version française, le « petit Jésus » a besoin d'une raison pour quitter Timmins, alors qu'il n'a nul besoin d'en donner dans la traduction. Cela souligne le passé catholique du Canadien français qui persiste dans les actions du narrateur au quotidien. « Le petit Jésus n'est pas là, évidemment. Il est allé passer ses examens d'entrée à l'université./ Jesus is not there. He left under mysterious circumstances²⁰⁹ ».

²⁰⁶ Marie-Chantal Killeen, *op. cit.*, p. 82.

²⁰⁷ Patrice Desbiens, *op. cit.*, 1997B, p. 28-29.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 48-49.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 34-35.

Le narrateur, l'homme invisible, promène un miroir sur lequel se reflète l'image d'un personnage parlant les deux langues. Dällenbach explique : « Pour élucider la première [fonction de centrage], l'on commencera par rapprocher ce "miroir qu'avec moi je promène" de celui "qu'on promène le long d'un chemin"²¹⁰ ». Dans chacune des histoires, le narrateur promène donc un miroir dans lequel l'autre et le soi se reflètent chacun à son tour. L'action de l'histoire projetée par le miroir, est au départ identique, mais elle diverge vers le milieu du récit. Les occupations de l'homme invisible créent un hiatus à son parcours. Par exemple, dans la version anglaise, l'homme invisible participe à un tournage de film qui n'a pas lieu dans la version française. « The invisible man goes on starring in the bad movie. The invisible man, part 1. The invisible man, part 2. The bad movies producers are thinking of developing a television series about it²¹¹ ». Il se fait finalement virer, dû au fait que sa voix ne peut être entendue. « Well, they reply, we've been looking at the rushes and everytime you open your mouth nothing comes out... / ...! says the invisible man²¹² ». Il passerait donc d'« homme invisible » à homme inaudible.

Le récit propose une finale différente dans la version française et dans la version anglaise. Il conclut donc de cette manière sur une impossibilité à vivre en maintenant l'altérité en soi, l'une ou l'autre partie de soi devant prendre toute la place.

L'homme invisible est dans le restaurant de la gare centrale d'autobus de la belle ville de Québec. Il boit un café. Son autobus part dans une vingtaine de minutes. Au-dessus de la gare le ciel est bleu et beau. Comme tout ce qui est beau, il ne répond à aucune question/ As the bus pulls out of the station, the

²¹⁰ Dällenbach emprunte l'expression à Stendhal, il explique alors dans les notes en bas de page : « Stendhal - qui reprend la formule à St-Réal - dans *le Rouge et le Noir*, exergue au chap. XIII de la première partie », in Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 46.

²¹¹ Patrice Desbiens, *op. cit.*, 1997B, p. 83.

²¹² *Ibid.*, p. 99.

invisible man looks out the window. The sky is lighting blue and beautiful.
Like everything else that is beautiful, it answers no question²¹³.

Analysé d'un point de vue optimiste, le récit en français propose à l'homme invisible un avenir prometteur, quoique ce dernier hésite à le choisir. Puisqu'il attend l'autobus, il n'a pas encore quitté la ville. Deux choix s'offrent à lui : il peut rebrousser chemin et rester à Québec ou prendre l'autobus et rentrer chez lui. Le ciel est beau, ce qui laisse présager un bel avenir. Tout espoir est possible, et ce, malgré le fait que cette beauté ne réponde à rien. Toutefois, dans la version anglaise, the Invisible Man est déjà dans l'autobus. La décision de rentrer chez lui, dans une société canadienne beaucoup trop américanisée (il échange effectivement son argent en « American travellers' cheques²¹⁴ ») et de choisir la langue anglaise est donc déjà prise.

Si on relit les deux dernières pages selon un point de vue pessimiste, il est fort probable qu'on en conclue que le narrateur ne peut survivre en français. La décision de partir pour vivre dans la langue anglaise n'indique donc pas nécessairement un choix, mais bien une obligation. De plus, puisqu'il est autant francophone qu'anglophone, il vit une certaine dichotomie. Que ce soit en français ou en anglais, l'auteur semble vouloir démontrer qu'une identité nouvelle et accomplie ne se formera qu'en territoire « étranger ». Il est possible que le narrateur ait une incapacité à vivre tout simplement. Comme l'explique Marie-Chantal Killeen, « qu'on se le tienne pour dit : dans l'univers que brosse Desbiens, le “devenir-visible” ne se réalise qu'ailleurs, par l'assimilation obligée à l'une des deux cultures majoritaires²¹⁵ ». Par exemple, quelques pages auparavant, l'homme invisible échange l'argent qui lui reste « en chèque de voyage

²¹³ *Ibid.*, p. 102-103.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 101.

²¹⁵ Marie-Chantal Killeen, *op. cit.*, 1997, p. 86.

canadiens²¹⁶ » dans la version française et « into American traveller's cheques²¹⁷ » dans la version anglaise. Cette réalité propose l'idée que l'homme invisible n'est reconnu, ni au Québec puisqu'il est originaire de l'Ontario et qu'il parle également anglais, ni dans sa propre province puisqu'il est minoritaire dans son statut de *French-Canadian* pour les Anglophones. Le miroir reflète une double étrangeté, donc une double altérité. Bref, comme l'explique Catherine Leclerc : « *L'homme invisible/The Invisible Man* est en quête d'un espace tiers où ses deux langues pourraient cohabiter dans leur hybridité – un espace de réciprocité qu'il ne parvient pas à faire exister que de manière détournée²¹⁸ ».

4.2.3 : *Les sociétés égarées*

De plus, le procédé de réflexivité permet à l'auteur d'illustrer certaines préoccupations sociales. Loin de se replier sur eux-mêmes, les deux récits de *L'homme invisible* et de *The Invisible Man* favorisent une meilleure compréhension de la réalité sociale spécifique. Le pessimisme de l'auteur attire l'attention sur le fait que la société anglophone est aussi instable que la société francophonē. Par exemple, les portraits de sociétés dévoilent un mal identitaire. La société franco-ontarienne, telle que définie par l'œuvre de Desbiens, risque de disparaître, puisqu'elle est pauvre et sans éducation, voire arriérée. En revanche, la société canadienne anglaise semble se perdre parmi l'influence omniprésente de la société américaine. Enfin, l'auteur ira jusqu'à émettre une critique virulente de la société québécoise et de ses institutions. Il dépeint des institutions qui traitent les gens comme des numéros, en faisant semblant de les aider avec leur bien-être social et leur assurance-chômage. « Il est dans le pays des beaux dimanches. Il a reçu sa

²¹⁶ Patrice Desbiens, *op. cit.*, 1997B, p. 98.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 101.

²¹⁸ Catherine Leclerc, *op. cit.*, p. 240.

citoyenneté : un premier chèque du bien-être social. La main chaude du gouvernement sur ses fesses²¹⁹ ».

En conclusion, l'homme invisible tente, tout au long du récit, de réconcilier les deux identités qui cohabitent en lui. Il est à la fois l'autre francophone et l'autre anglophone.

C'est que ce double récit est écrit deux fois, semble-t-il, dans la langue de l'autre. Il faut entendre par cette affirmation un peu sibylline, qu'aucune des deux langues ne semble appartenir en propre au protagoniste, Franco-Ontarien écartelé entre deux codes et deux cultures²²⁰.

En effet, c'est par la cohabitation de ces deux entités que Patrice Desbiens tente de construire une identité pour son narrateur. Si l'on se fie au récit, l'homme invisible pourrait devenir visible notamment par son intégration complète et par l'acceptation des deux entités en lui-même. Pourtant, il faudrait au contraire que ce dernier perde son identité double et qu'il assume l'une ou l'autre de ses identités. Malheureusement, cela s'avère impossible, même en territoire « autre », puisque l'homme invisible quitte le Québec. Le choix d'utiliser une langue plutôt qu'une autre ne permet pas au narrateur de se rendre visible. Bien qu'il choisisse l'anglais, ce qui est discutable, l'homme invisible ne peut nier sa langue française, puisqu'il est né francophone en territoire anglais. Il n'y a donc aucun choix qui s'offre à lui.

Une analyse de la relation entre le procédé de la réflexivité et le phénomène d'altérité permet de démontrer, entre autres, la quête identitaire proposée par l'antihéros (son unique alter ego) du récit de Patrice Desbiens. Le phénomène de l'altérité propose beaucoup de dissemblance et de ressemblance à soi ; la figure de l'Autre est alors

²¹⁹ Patrice Desbiens, *op. cit.*, 1997B, p. 60.

²²⁰ Marie-Chantal Killeen, *op. cit.*, p. 81.

intéressante à analyser puisqu'elle est effectivement en lien avec le procédé de la réflexivité, concept principal utilisé dans ce chapitre.

La figure de l'Autre est présente dans les deux œuvres étudiées. Cette figure, comme l'explique Janet Paterson, est au départ une figure neutre. Les changements perçus proviennent des processus utilisés par l'auteur pour la représenter : « Pourtant au départ, on le sait, l'Autre est une figure presque vide, investie de significations par les structures discursives, notamment la voix narrative, l'espace et les formes descriptives²²¹ ». Pour sa part, Patrice Desbiens utilise le procédé d'autoréflexivité pour représenter la figure de l'Autre dans ses récits.

La figure de l'Autre, dans le récit poétique *La fissure de la fiction*, se manifeste principalement par la présence des poètes maudits qui reflètent au narrateur son propre visage. Les ressemblances entre l'auteur, le narrateur-écrivain et les poètes servent à mettre en place le thème de l'altérité. On comprend que c'est à travers la présence des poètes maudits que le narrateur tente de comprendre son identité. En effet, il est intéressant de voir ce que le philosophe Éric Landowski affirme au sujet de la figure de l'autre. Il explique que la figure de l'autre offre un lien direct avec la quête de soi :

Au lieu de regarder autrui du dehors en se posant devant lui dans un rapport de face à face – identité contre identité – le sujet se découvre au contraire lui-même à condition de se rendre l'autre intérieurement présent, ou du moins en s'y efforçant. Un devenir, un vouloir être – être avec, et en mesure, avec l'autre – se substitue à la certitude acquise, statique et solipsiste, d'être soi²²².

Comme il a été signalé plus haut, la réflexivité par la forme du récit dans *L'homme invisible/The Invisible Man* permet également au narrateur de voir l'autre exister en lui-même. L'altérité du personnage n'aurait jamais été aussi frappante (et dérangement) sans

²²¹ Janet M. Paterson, *op. cit.*, 2004, p. 167.

²²² Éric Landowski, « Présence de l'autre : essais de socio-sémiotique II », *in Ibid.*, p. 174.

l'apport de ce double récit. Ce « face à face – identité contre identité » est présent dans le procédé même de la réflexivité. Il sert à percevoir la « propre réalité » du narrateur et permet à l'auteur d'explorer la problématique du bilinguisme (soit la coexistence de deux langues maternelles équivalentes) chez les Franco-ontariens.

Le dilemme du narrateur, posé par la réflexivité de la forme que devrait prendre le récit à écrire, engage un constat précis sur l'identité du narrateur : il est bel et bien un narrateur-écrivain aux prises avec des questions formelles. C'est ainsi qu'Alan Macdonell précise que : « [...] le poète franco-ontarien se situe à l'intérieur d'une tradition poétique québécoise qui ne lui permet pas toujours d'exprimer sa propre réalité²²³ ».

Dans le récit de Desbiens, le mouvement entre la figure de l'autre et la figure de soi représente alors une quête identitaire. L'autre n'est pas qu'un personnage extérieur à la vie du héros, à travers qui il se confronte, mais bien une présence intérieure indispensable à l'accomplissement de son identité. Éric Landowski explique que seule la présence (ou la cohabitation) de l'autre en soi permet une meilleure compréhension de l'identité :

[le personnage de l'Autre est donc] le complémentaire indispensable et inaccessible, celui, imaginaire ou réel, dont l'évocation crée en nous le sentiment d'un inaccompli ou l'élan d'un désir parce que sa non présence actuelle nous tient en suspens et comme inachevé, dans l'attente de nous-mêmes²²⁴.

Patrice Desbiens a bien visé en nommant son personnage à la fois « l'homme invisible » et « the Invisible Man », puisque cela permet de représenter une figure de l'autre en mouvement constant. Parfois Français, parfois Anglais, l'autre chez Patrice Desbiens est bel et bien insaisissable.

²²³ Alan Macdonell, « Colonisation et poétique : Patrice Desbiens, poète franco-ontarien », *Travaux de Littérature*, vol. 7, 1994, p. 369.

²²⁴ Janet M. Paterson, *op. cit.*, 2004, p. 63.

Bref, il est intéressant de constater que les héros de Patrice Desbiens sont sans cesse confrontés à une société qui ne les comprend pas. Cette incompréhension est dévoilée principalement par la relation avec la figure de l'autre, ainsi qu'avec la société qui les entoure. Le résultat est le même pour tous : puisqu'ils sont confrontés à une réalité brutale, aucun choix n'est disponible. Par contre, contrairement aux personnages qu'il dépeint, l'auteur propose finalement un espoir. L'écriture permet à l'auteur de survivre, de ne pas disparaître et de tomber dans l'oubli. C'est par le seul outil qu'est l'écriture que Patrice Desbiens semble pouvoir devenir visible.

Conclusion

La figure de l'autre, dans chacune des œuvres à l'étude, a présentée des « figures d'altérité transformatrices » pour les protagonistes. Ils vivent, chacun à leur façon, une transformation profonde. Il est néanmoins important de souligner que ces transformations fictionnelles n'ont pas contribué à l'articulation de l'identité profonde des narrateurs des récits. En effet, à la fin des œuvres, les narrateurs n'étaient pas plus en mesure de s'épanouir ou de mieux connaître leur « soi comme contenu », ce qui correspond aux caractéristiques qui définissent le soi.

Avec l'« altérité fantasmée » chez Victor-Lévy Beaulieu, un déplacement vers la figure de l'autre favorise un changement significatif pour le protagoniste, puisqu'il exorcise ses peurs et ses angoisses par rapport à son futur. Malheureusement, cette confrontation avec la figure de l'autre fantasmée ne lui permet pas de se forger une identité définie. Bien qu'un mouvement soit entamé, l'évaluation de soi reste partielle puisque le narrateur se ment à lui-même en s'identifiant à une figure de l'autre qui est fabriquée à sa propre image. Le rapport entre le soi et la figure de l'autre est donc faussé par une confrontation qui laisse finalement le sujet aux prises avec les mêmes problèmes identitaires qu'au début. Cette confrontation ne fait que confirmer les angoisses d'un écrivain et la peur reliée à son passé. Elle permet, bien évidemment de les dénoncer, mais le travail pour s'en dégager n'est pas encore entamé.

L'« altérité parasitaire » chez Larry Tremblay présente une figure de l'autre qui survit sans toutefois aboutir à l'épanouissement de son sujet. Elle est parasitaire puisqu'elle est imposée au sujet par la langue. Le protagoniste parvient à sortir de son

mutisme, mais c'est l'autre anglophone qui triomphe ici, puisque le personnage perd son identité francophone.

Chez Dany Laferrière, l'« altérité usurpée » permet de se fabriquer une image de soi. Le narrateur prend donc lui-même en charge sa transformation. La figure de l'autre sert alors à faire tomber les stéréotypes identitaires en les accentuant d'abord à outrance. Elle permet à son narrateur de sortir de ce qui le définit habituellement. Néanmoins, le retour à la réalité le rattrape inévitablement. Il y a donc chez le narrateur de Dany Laferrière une prise de conscience précise de ce qu'il représente aux yeux des autres. Mais on ressent la difficulté et les exigences reliées à la promotion de cette identité.

L'« altérité assumée », comme le démontre la fin du récit de *L'homme invisible/The invisible man*, fait voir la dualité de l'être, ou la présence de l'autre en soi. Dans ce cas, la figure de l'autre et sa présence ne sont pas abordés par une confrontation ou une comparaison mais font partie intégrante de soi. La présence de l'autre en soi consent, par ailleurs, à une fluctuation continue de l'identité. Le narrateur a ainsi la possibilité de se mettre dans la peau de l'autre et de comprendre les différentes facettes qui constituent son être. L'épanouissement de l'être doit donc passer par la compréhension d'un concept de soi qui, « de nos jours, a trait à une entité à multiples facettes ou “multidimensionnelle” ainsi qu'à une représentation globale de la personne²²⁵ ». Ainsi, le protagoniste du récit de Patrice Desbiens est toujours en quête d'une identité qui serait permanente, mais comprend très bien l'altérité identitaire qui le constitue.

²²⁵ Robert J. Vallerand, *op.cit.*, p. 134.

Puisque cet autre fait déjà partie intégrante de soi, l'« altérité assumée » chez Patrice Desbiens permet de voir qu'il est acceptable de laisser l'autre anglophone cohabiter en soi. Il faut quand même spécifier que l'auteur est franco-ontarien. Ceci n'exclut pas une lecture en contexte québécois qui pourra y trouver résonance dans les questions soulevées en situation minoritaire canadienne radicalisée. Par contre, malgré le fait que la dualité de l'être, chez Patrice Desbiens, soit indéniable, le protagoniste continue de se poser de nombreuses questions identitaires. L'identité est donc toujours en devenir et la recherche d'une identité d'origine, avec sa base et ses références, est une réalité qui continue d'exister. L'identité n'est jamais fixée.

Il reste que l'écrivain québécois, que l'on a vu dans les exemples choisis, est toujours en quête d'« une identité dite assumée », bien que les auteurs réussissent là où les narrateurs ont échoués, soit de se détacher, par le biais de l'écriture, de la figure de l'autre créée. Aucun des auteurs ne réussit à approfondir ce que permet l'interprétation de l'identité qui émanent de l'œuvre. Une identité nouvelle est créée, mais jamais assumée.

Par exemple, Victor-Lévy Beaulieu en s'acharnant sur les qualificatifs d'un passé canadien-français et en épuisant le terme « québécois », reste fixé sur une identité en devenir. Larry Tremblay, pour sa part, continue de se poser des questions sur l'identité langagière et de la cohérence de cette dernière. Dany Laferrière perpétue les stéréotypes qui le définissent et par *le postiche*, même si il s'octroie le dénominateur d'écrivain japonais, ne peut réussir à assumer de façon permanente son identité. Finalement, bien que Patrice Desbiens soit maintenant établi au Québec et qu'il fasse carrière sur la scène littéraire québécoise, il reste aux prises avec cette appartenance à deux univers

linguistiques différents (tel que démontrés dans son récit poétique *Poèmes anglais*) et ceci ne représente pas tout à fait l'« identité assumée » tant convoité, mais plutôt une identité qui se veut plurielle et hétérogène.

Bref, dans les trois premières œuvres étudiées, la figure de l'autre est représentée par une figure qui est extérieure aux développements du héros. Cette figure fait en sorte que chaque personnage se compare et se mesure à l'autre. Bien sur, cette logique permet de percevoir différentes réactions possibles. Par exemple, la figure de l'autre chez VLB est façonnée à sa propre image là pourquoi le terme « altérité fantasmée » est approprié. Ensuite, la figure de l'autre est imposée. Elle est « parasitaire », mais bien qu'elle prenne toute la place, elle se situe, dès le départ, à l'extérieur de soi. Puis, avec Dany Laferrière, la conscience d'une différence existant entre soi et la figure de l'autre est frappante, puisqu'elle est choisie. Elle se voit même utilisée à l'attention de son propre propos.

C'est donc avec les textes de Patrice Desbiens que l'on parvient à être le plus près de l'« identité pleinement assumée » recherchée. Dès le départ, la figure de l'autre est une figure qui est présente à l'intérieur de soi rappelant le texte de Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, où selon lui la présence de l'autre en soi est la clé vers un idéal identitaire. Il explique que l'on ne peut « s'attribuer des états de conscience que si on peut les attribuer à d'autres²²⁶ ». De plus, le terme « altérité assumée » s'explique par le fait qu'il y a chez Desbiens, une conscience de cette identité double, qui semble résister tout au long du récit, à l'assimilation en un seul corps des deux identités. Il s'agira d'une cohabitation pacifique en soi de deux altérités, d'où une altérité assumée, mais pas forcément revendiquée.

²²⁶ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 52.

Ensuite, la problématisation du mémoire s'est d'abord articulée autour de cette figure de l'autre anglophone qui paraissait être, au départ, la figure à laquelle les auteurs se confrontaient dans le passé et, ou, à laquelle ils allaient se confronter encore aujourd'hui. J'ai finalement compris que le questionnement était beaucoup plus exhaustif et qu'il devait se poser face à une figure de l'autre tout simplement, et surtout, peu importe qu'elle figure elle était. Les débats langagiers et discursifs existants permettaient quand même d'apercevoir cette présence de l'autre anglophone ou de son double que fait voir l'étude des œuvres choisies.

Tout d'abord, le débat langagier ne se situe plus du tout au niveau du « joul » tel qu'il fut vécu au moment où Victor-Lévy Beaulieu écrivait l'« essai-poulet ». À cette époque précise de l'histoire, le joul représentait une revendication politique liée à l'identité québécoise.

Chez Larry Tremblay la langue anglaise est parasitaire, elle s'infiltré sans se faire remarquer et prend toute la place, tout en demeurant affectée par la pensée française d'origine. La langue anglaise reste libératrice dans l'inconscient : puisque cela pèse lourd d'être francophone dans un environnement géographique entouré d'anglophones. Ceci dévoile, entre autres, la peur pour l'écrivain de perdre le droit de s'exprimer dans sa langue ou dans une langue choisie. La peur de l'autre comme « assimilateur » persiste.

Bien que la langue anglaise ne soit pas parasitaire chez Patrice Desbiens, elle demeure toutefois un obstacle à une identité unitaire : est-il francophone ou bien anglophone ou encore un peu des deux? Peut-on être les deux à la fois sans traumatisme identitaire? Par exemple, dans son recueil de poésie, *Poèmes anglais*, Patrice Desbiens exprime le fait que la langue anglaise est présente en lui, mais qu'il ne peut l'extérioriser.

Le lecteur ne peut jamais lire les poèmes qu'il compose en anglais, mais le titre du recueil et ce que cela provoque comme réflexion paradoxale permettent de comprendre qu'il y a un réel tiraillement entre sa part francophone et sa part anglophone. La poésie permet de comprendre qu'une « altérité assumée » existe, mais qu'elle n'est pas nécessairement synonyme d'identité permanente. Comme l'écrira ailleurs Desbiens, ce sont ces poèmes anglais à peine évoqués qui laissent croire qu'il y a toujours une partie de son être restant à être complètement dévoilée.

De temps en temps
je sors mes
poèmes anglais
je les lis et les
relis.

Je les trouve
Vraiment
Très bons²²⁷.

L'altérité ; miroir déformant devant lequel fantasme l'auteur

Les « figures d'altérité transformatrices » ont aidés à définir l'« homme littéraire » tel qu'il se perçoit aujourd'hui. Elles ont permise de faire entrer en dialogue l'auteur et son lecteur. Dans trois des quatre œuvres choisis, nous sommes en présence d'un personnage *alter-ego écrivain* en pleine création. Chaque protagoniste est représenté par un écrivain en train de construire son œuvre et le lecteur en est le témoin.

Dans la pièce de Larry Tremblay, l'intervention faite auprès du lecteur est différente. Effectivement, le personnage de Gaston Talbot entre en relation avec le lecteur par le jeu de la confiance et du témoignage et par le seul choix stylistique qu'est la représentation scénique. Malgré le fait que l'auteur soit tout à fait absent de la pièce, ce

²²⁷ Patrice Desbiens, *Poèmes anglais*. Sudbury, Prise de Parole, 1988, p. 62.

dernier joue quand même avec les prémisses du récit de soi. Ainsi, la notion de mensonge chez Larry Tremblay reflète ce refus de l'écriture qui dit vrai.

Ainsi, dans trois des quatre œuvres à l'étude, on retrouve une réflexion sur l'écriture et sur le travail d'écrivain. La solitude de l'écrivain devant l'œuvre à élaborer est représentée par des stratégies qui relèvent de l'autoportrait, de l'autoreprésentation, et du procédé de réflexivité.

Le narrateur de Victor-Lévy Beaulieu se sent incompris par sa femme. Cette dernière explique très bien que l'écrivain (qui est son mari) en train d'écrire est ailleurs, perdu dans une sorte de solitude. Par exemple, elle lui demande de revenir vers lui, de ne pas oublier sa fille, de cesser d'être complètement obsédé par la vie de Jack Kerouac et par l'œuvre en construction. « Je n'arrive pas à me sortir de ce livre comme je ne suis pas arrivé à y entrer...²²⁸ ».

Le même phénomène se produit chez le *personnage-poète* de Patrice Desbiens. Ce dernier se confronte à la figure de l'autre pour parler d'écriture. Il s'interroge sur ce qu'il peut ou doit écrire en se débattant sans cesse pour garder son propre style. Ce personnage est également pris avec une angoisse liée à la réception de ses ouvrages. Ainsi, le procédé de réflexivité, avec ses jeux de miroirs, permet une mise à distance de soi (comme auteur réel) par la création, ici, du *personnage-poète*. Bien qu'il laisse entrevoir des illusions biographiques et qu'il permette à l'auteur de parler à travers son texte, le procédé de réflexivité permet de montrer le faire beaucoup plus que l'être.

L'intertextualité, dans les romans de Dany Laferrière, permet de voir l'importance de l'écriture et de la lecture pour l'auteur. Bien que le narrateur, au moment de l'écriture de *Je suis un écrivain japonais*, soit un écrivain en pleine possession de ses moyens, la

²²⁸ Victor-Lévy Beaulieu, *op. cit.*, 2004, p. 208.

pression, et les attentes d'un public et d'une industrie s'avèrent être des obstacles hantant l'esprit créateur du narrateur. Par exemple, lorsque le narrateur est attaqué par les Japonais à cause de la couleur de sa peau, il réalise à quel point il n'est plus maître de ses propres idées. « Là, j'étais en colère, pas à cause de toute cette coloration raciste que prend cette histoire, mais parce qu'on s'attaque à ma liberté d'artiste²²⁹ ».

De plus, puisqu'ils sont isolés pour écrire, les écrivains connaissent une solitude palpable :

À quoi bon lui dire que j'ai passé mon temps à gribouiller des nouvelles que je m'empressais de déchirer après lecture, pas parce que c'était mauvais, mais parce que c'était pour moi que je les écrivais. J'étais à la fois l'écrivain et le lecteur. Autonomie totale. J'aurais continué ainsi si je n'en avais pas eu marre de bosser à l'usine²³⁰.

Chaque auteur parvient à faire vivre l'altérité à travers le personnage-narrateur et la figure de l'autre créée. Les auteurs réussissent donc à façonner leur identité par le détachement qu'ils obtiennent à la suite de l'écriture de l'œuvre. Chacun finit par écrire l'œuvre qui va le faire évoluer ; ainsi, les auteurs réussissent là où leurs narrateurs ont échoué.

Victor-Lévy Beaulieu parvient à aller vers d'autres écrivains et se détache du côté « canadien français » de Jack Kerouac. Il arrive à faire miroiter le côté sombre de lui-même à travers la présence de l'autre, pour s'en détacher. L'acte d'écrire permet à Victor-Lévy Beaulieu de s'éloigner de ce que représente Jack Kerouac et, surtout, de la peur de lui ressembler un jour.

²²⁹ Dany Laferrière, *op. cit.*, 2008, p. 164.

²³⁰ *Ibid.*, p. 209.

Le choix d'extérioriser la langue anglaise dans la pièce de Larry Tremblay permet à l'auteur de représenter cette peur de l'assimilation influencée par l'approche du référendum de 1995. Cette langue anglaise est enfouie dans l'inconscient de l'écrivain puisqu'il est en contact avec la figure de l'autre anglophone depuis toujours. La mise en écriture de cette figure, dans la langue de l'« ennemi », agit comme catharsis. La langue anglaise ne prendra jamais toute la place dans la vie de l'auteur, puisqu'elle est dénoncée dans l'œuvre.

Chez Dany Laferrière, le narrateur est préoccupé par la pression d'écrire le roman qui, dans le roman, n'est qu'un simple titre. Pour sa part, le véritable auteur qu'est Dany Laferrière réussit à écrire son roman *Je suis un écrivain japonais* puisque nous en sommes les lecteurs.

Pour sa part, l'écriture permet à Patrice Desbiens de survivre, et de ne pas disparaître ou de tomber dans l'oubli. Contrairement aux personnages qu'il dépeint, l'auteur entrevoit finalement un espoir puisque, tant que dure l'effet miroir, l'assimilation à l'une des deux cultures est impossible. C'est par le choix de vivre en français et de faire carrière sur la scène littéraire québécoise que Patrice Desbiens réussit à devenir « visible ». Bref, c'est par le seul outil qu'est l'œuvre littéraire, que Patrice Desbiens parvient à construire une altérité assumée et c'est hors du livre que peut se résoudre la dualité du personnage. De plus, contrairement à son personnage de « poète maudit », l'auteur réussit à faire lire son recueil de poésie. Par exemple, les aventures qui devaient être dans le roman se retrouvent dans le recueil de poésie qu'on lit, et ce, malgré le fait

qu'elles soient des fabulations sans cesse interrompues par le réveil du narrateur. « Il ne veut pas dormir. Il veut écrire²³¹ ».

Chaque auteur réussit à entrer en véritable contact avec l'autre, cet autre qui est le lecteur. L'œuvre littéraire par elle-même permet aux écrivains de sortir de leur solitude. La représentation du lecteur est constante chez Victor-Lévy Beaulieu, Patrice Desbiens et Dany Laferrière. Surtout, elle est indispensable à leur propos. Dans la pièce de Larry Tremblay, le lecteur est présent par la façon dont Gaston Talbot raconte son histoire. Il s'adresse directement à chacun de nous, en donnant l'illusion d'une intimité par le truchement de ses confidences.

Finalement, le cadre théorique de la psychologie sociale a influencé, entre autres, tous les questionnements initiaux de la recherche. Bien qu'elle permette d'établir des conceptions et des paramètres pour évaluer la transformation de l'identité, je trouvais intéressant de l'appliquer à des identités qui étaient fictionnelles. De plus, les concepts de la psychologie sociale utilisés ont apporté la possibilité de créer le concept de la « figure de l'autre transformatrice ». Par contre, les lacunes de l'utilisation de la psychologie sociale se positionnent principalement sur la prémisse que les concepts s'ordonnent autour de narrateurs et de figures de l'autre fictifs.

Ainsi, le discours littéraire de Dominique Maingueneau, par la sociologie appliquée à la littérature, aurait pu être profitable pour comprendre *le lieu* de création des auteurs qui n'est, non pas la société telle qu'elle existe réellement, mais bien l'interprétation de cette dernière. Il explique : « L'écrivain est quelqu'un *qui n'a pas lieu*

²³¹ Patrice Desbiens, *op. cit.*, 1997A, p. 7.

d'être (au deux sens de la locution) et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers de cette failles même²³² ».

Puisque je m'intéressais à des personnages fictifs, l'analyse du comportement humain ne pouvait pas se faire de la même façon, puisque le lieu de création imaginé devenait différent pour chaque œuvre. Ainsi, la théorie de paratopie aurait été utile dans l'élaboration de la « figure de l'autre transformatrice » à l'intérieur d'un lieu qui ne peut être ni parfaitement représentatif de la société, ni complètement littéraire²³³. Le terme *paratopie*, ou ce que signifie une *situation paratopique*, est donc ce qui permet à l'espace littéraire d'exister. Par ailleurs, le moment où l'on devient l'essence de notre paratopie, ou ce qui est revendiqué à travers elle, la création n'a plus lieu d'être. C'est à travers une situation paratopique que l'œuvre littéraire peut voir le jour. Dans le cadre du mémoire, le fait que les auteurs réussissent là où leurs narrateurs ont échoué, mais que l'obtention d'une identité pleinement assumée ne se concrétise pas, permet à l'œuvre littéraire d'exister.

Tel que proposé par Maingueneau : « La paratopie est à la fois la condition et le produit de la création²³⁴ ». Ainsi, si on applique le concept de paratopie aux œuvres choisies; la confrontation de Victor-Lévy Beaulieu avec la figure de Jack Kerouac, la dénonciation de l'assimilation anglaise chez Larry Tremblay, l'identité choisie qui ne réussit pas à évacuer l'identité première chez Dany Laferrière et les questionnements sur

²³² Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopies et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 85.

²³³ « En tant que discours constituant, le discours littéraire ne peut en effet appartenir pleinement à l'espace social, elle se tient sur la frontière entre l'inscription dans ses fonctionnements topiques et l'abandon à des forces qui excèdent par nature toute économie humaine », in *Ibid.*, p. 72.

²³⁴ *Ibid.*, p. 86.

la cohérence du choix poétique chez Patrice Desbiens, permet à chacun d'eux de créer ce *non-lieu* où la création surgit.

L'instabilité identitaire permet alors la création littéraire au Québec, ou ce qu'ils appellent, la création d'un espace littéraire ou d'un *non-lieu* commun. Les mots de Régine Robin, dans la postface intitulée, *De nouveaux jardins aux sentiers qui bifurquent*, de la réédition de son important roman *La Québécoise* (bien qu'écrit en 1993 et que certaines choses aient changées depuis) nous renvoient aux conclusions de ce mémoire :

Cette identité introuvable (heureusement!) ne serait-elle pas faite pour l'essentiel, d'un effort inconscient qui vise perpétuellement à se trouver au bord de, sur le point de, sans jamais franchir le pas; à en rester au mode subjonctif, dans le fantasme, dans une potentialité qu'il ne faut surtout pas actualiser; sur le bord de l'indépendance, sur le bord de l'américanité, sur le bord du postmodernisme, sur le bord de la canadienité, etc.²³⁵

À tant vouloir parler de cette figure de l'autre, celle qui permet de se définir, de forger l'identité, de la construire, de la transformer, à tant vouloir parler de cette « figure d'altérité transformatrice », n'aurions-nous pas oublié que les narrateurs sont aussi face à eux-mêmes? Une réelle altérité est-elle présente, voire possible, dans l'œuvre littéraire québécoise? Il aurait donc été intéressant d'approfondir la réflexion en se situant plus près des concepts de figure de soi et de ce que ceux-ci peuvent impliquer. Puisque la présence de l'autre est indispensable à l'établissement d'un concept de soi, que fait-on avec cette peur toujours existante de l'autre? Il sera important, dans de futures recherches, de voir si la représentation de la figure de soi a changé dans la littérature

²³⁵ Régine Robin, « Postface. De nouveaux jardins aux sentiers qui bifurquent », *La québécoise*, [1983], Montreal, XYZ éditeur, 1993, p. 223-224.

québécoise, spécifiquement pour comprendre où les écrivains en sont rendus avec leur identité fictionnelle.

Bibliographie

1. Corpus premier

BEAULIEU, Victor-Lévy, *Jack Kérouac. Essai-poulet*, [1972], Montréal, Éditions Typo essai, 2004.

DESBIENS, Patrice, « L'Homme invisible/The invisible man », in DESBIENS, Patrice (1997). *L'homme invisible/The invisible man suivi de Les cascadeurs de l'amour*, [1981], Sudbury (Ontario), Éditions Prise de parole, Coll. « Récits », 1997.

DESBIENS, Patrice, *La fissure de la fiction*, Sudbury (Ontario) Éditions Prise de parole, 1997.

LAFERRIÈRE, Dany, *Je suis un écrivain japonais*, Montréal, Éditions Boréal, 2008.

TREMBLAY, Larry, *The dragonfly of Chicoutimi*, [1995], Montréal, Les Herbes rouges, 2005.

2. Corpus secondaire

BEAULIEU, Victor Lévy, *N'évoque plus le désenchantement de ta ténèbre mon si pauvre Abel*, Montréal, Éditions Trois-Pistoles, 1995.

DESBIENS, Patrice, *Poèmes anglais*, Sudbury, Prise de Parole, 1988.

GUÈVREMONT, Germaine, *Le Survenant*, Montréal, Éditions Fides, 1959.

GUÈVREMONT, Germaine, *Le Survenant*, [1974], Montréal, Éditions Bibliothèque Québécoise, 1990.

KEROUAC, Jack, *On the road*, [1957], New York, Penguin Books, 2005.

LAFERRIÈRE, Dany, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, [1985], Montréal, Édition TYPO, 2002.

LAFERRIÈRE, Dany, *Éroshima*, [1987], Montréal, Éditions TYPO, 1998.

LAFERRIÈRE, Dany, *Le goût des jeunes filles*, Montréal, VLB éditeur, 1992.

TREMBLAY, Larry, *Le déclic du destin*, Montréal, Leméac éditeur, 1988.

TREMBLAY, Larry, *Le problème avec moi*, [1989], Montréal, Lansman éditeur, 2007.

3. Ouvrages et chapitres d'ouvrages théoriques

ARON, Paul et al., *Le dictionnaire du Littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

ARONSON, Elliot et al., *Social Psychology. Second Canadian edition*, Toronto, Prentice-Hall, 2004.

BAUDRILLARD, Jean et MARC, Guillaume, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes, 1994.

BEAUJOUR, Michel, « Introduction. Autoportrait et autobiographie », *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 7- 26.

BRISSET, Annie, *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le préambule, 1990.

CASTILLO, Durante Daniel, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ éditeur, 2004.

COLONNA, Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, France, Éditions Tristram, 2004.

COOLEY, Charles Horton, *Human nature and social order*, New York, Schribner's, 1902, in Elliot Aronson et al., *Social Psychology. Second Canadian edition*, Toronto, Prentice-Hall, 2004.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

DE VAUCHER GRAVILI, Anne (dir.), *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*, Venise, Supernova, 2000.

FELSON, R.B., « Reflected appraisal and the development of the self », *Social Psychology Quarterly*, 48, 1985, p.71-78, in Robert J. Vallerand, *Les fondements de la psychologie sociale*, Montréal, Gaëtan Morin éditeur, 1994.

FESTINGER, L., « A theory of social comparison processes », *Human relations*, 7, 1954, in Robert J. Vallerand, *Les fondements de la psychologie sociale*, Montréal, Gaëtan Morin éditeur, 1994.

HAREL, Simon, *Les voleurs de parcours : identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Le préambule, 1989.

HAREL, Simon, *L'étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*, Montréal, Éditions XYZ, 1992.

HAREL, Simon, *Braconnages identitaires : un Québec palimpseste*, Montréal, VLB, 2006.

HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003.

LADOUCEUR, Louise, *Making the scene : La traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*, Montréal, Nota Bene, 2005.

- LAFON, Dominique et GODIN, Jean Cléo, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac Éditeur, 1999.
- LANDOWSKI, Éric, « Présence de l'autre : essais de socio-sémiotique II », in Janet M. Paterson, *Figures de l'autre dans le roman québécois*, Québec, Nota Bene, 2004.
- LIPOVETSKY, Gilles, *Les Temps Hypermodernes*, Paris, Bernard Grasset, 2004.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopies et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MATHIS-MOSER, Ursula, *Dany Laferrière. La dérive américaine*, Montréal, VLB éditeur, 2003.
- MOISAN, Clément et HILDEBRAND, Renate, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Montréal, Éditions Nota/bene, 2001.
- MOLÉNAT, Xavier, *L'individu contemporain. Regards sociologiques*, France, Presses universitaires de France, Éditions Sciences humaines, 2006.
- NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine. Essai*, Montréal, Boréal, coll. Compact, 1999.
- OUELLET, Pierre, « Les changements de lieux. Culture et métaphore », in Joseph Melançon (dir.), *Les métaphores de la culture*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992.
- PARÉ, François, *Les littératures de l'exiguïté. Essai*. Ontario, Le Nordir, 2001.
- PARÉ, François, *La distance habitée. Essai*, Ontario, Le Nordir, 2003.
- PATERSON, Janet M., *Sexuation, espace, écriture : la littérature québécoise en transformation*, Québec, Nota bene, 2002.

PATERSON, Janet M., *Figures de l'autre dans le roman québécois*, Québec, Nota Bene, 2004.

PELLETIER, Jacques, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, Montréal, Nuit Blanche éditeur, coll. « Terre américaine », 1996.

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

ROBIN, Régine, « Posteface. De nouveaux jardins au sentiers qui bifurquent », *La québécoite*, [1983], Montreal, XYZ éditeur, 1993.

SIMON, Sherry, *Translating Montreal: episodes in the life of a divided city*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2006.

TAYLOR, Charles, *Le malaise de la modernité*, Canada, Éditions Bellarmin pour la traduction française, 1992.

TREMBLAY, Roseline, *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois 1960-1995*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 2004.

VALLERAND, Robert J., *Les fondements de la psychologie sociale*, Montréal, Gaëtan Morin éditeur, 1994.

4. Articles

BAL, Mieke, « Mise en abyme et iconicité », *Le travail des mots*, n° 29, février 1978, p. 116-128.

KILLEEN, Marie-Chantal, « La problématique du bilinguisme, Franco-Ontarian Style: *L'homme invisible/The invisible man*, de Patrice Desbiens », *Tangence*, vol. 56, décembre 1997, p. 80-90.

LAPOINTE, Jean-Pierre, « Narcisse travesti : l'altérité des sexes chez trois romanciers contemporains », *Voix et Images*, vol. XVIII, n° 1 (52), 1992, p. 12-25.

MACDONELL, Alan, « Colonisation et poétique : Patrice Desbiens, poète franco-ontarien », *Travaux de Littérature*, vol. 7, 1994, p. 367-378.

MOSS, Jane, « Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole », *l'Annuaire théâtrale*, n° 21, printemps 1997, p. 62-83.

PARÉ, Yvon, « Les chemins que peu d'écrivains osent fréquenter », *Lettres Québécoises*, n° 1 (hiver) 2000, p. 33-35.

ST-HILAIRE, Jean, *Le Soleil*, lundi, 29 mai 1995, p. B5.

5. Travaux de maîtrise et doctorat

LECLERC, Catherine, « Des langues en partage? Cohabitation du Français et de l'Anglais en littérature contemporaine », Thèse de Doctorat, Montréal, Université Concordia, 2004.

LEROUX, Patrick Louis, *Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu*, Thèse de Doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2009.