

RAMONA PÁL-KOVÁCS
CARTOGRAPHIE DE LA MÉMOIRE :
POUR UNE LECTURE GÉOCRITIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE DE
MICHEL TREMBLAY

Témavezető: Gyimesi Tímea
habilitált egyetemi docens

Szegedi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola

2017.

« À quoi ça sert de conter ta vie si t'en inventes pas des bouts ? »

La duchesse

(Michel Tremblay : *Des nouvelles d'Édouard*)

Az „I. 1. 1. Le trouvant spatial et les études littéraires” és az „I. 2. 2. La ville” című fejezeteket a szerző a Magyar Ösztöndíj Bizottság támogatásával készítette el.

TABLE DES MATIERES

Table des matières	4
Introduction	6
Partie I – Cadre théorique.....	14
I. 1. Littérature et espace.....	14
I. 1. 1. Le tournant spatial et les études littéraires	15
I. 1. 2. L’hétérogénéité de l’autobiographie – déplacement vers l’(auto)fiction.....	32
I. 2. Figures (spatiales) de la pensée	48
I. 2. 1. Le paysage et la carte.....	49
I. 2. 2. La ville	61
Partie II – L’univers autobiographique de Michel Tremblay	70
II. 1. Vers une écriture autobiographique : le devenir-écrivain de Michel Tremblay	70
II. 1. 1. Contexte culturel.....	71
II. 1. 2. <i>Une traversée du siècle</i> – la grande saga familiale	81
II. 2. Double trame du triptyque autobiographique : l’écriture et la sexualité.....	89
II. 2. 1. Le joual – bégaiement de la langue	91
II. 2. 2. L’ineffable et l’aveu sexuel	102
II. 3. À la découverte de la ville et de soi-même	118
II. 3. 1. Le devenir-montréalais de Michel Tremblay	118
II. 3. 2. Médiation du vécu	126
Conclusion.....	136
Bibliographie	141
Publications de l’auteur au sujet de la thèse	152

Tout a commencé avec Blanche-Neige et les sept nains. Non seulement la longue et fructueuse carrière de long-métrage d'animation de Walt Disney mais également mon histoire personnelle avec Michel Tremblay. Le livre, Un ange cornu avec des ailes de tôle, se reposait sur mon étagère depuis quelques années déjà. Je l'avais trouvé dans une librairie d'occasion du Québec parmi d'autres bouquins du genre. L'image de couverture seule (l'illustration de Claude Verlinde, Le jardin des délices, fragment), une espèce d'animal-chèvre avec des cornes en forme de guidon et un regard vide, plutôt espacé, légendé d'un titre tout aussi intrigant, avait capturé mon attention. Je ne connaissais rien de l'auteur, ni de son œuvre, tout ce que je savais c'était qu'il s'agissait d'un recueil de récits : du « troisième tome des souvenirs de Michel Tremblay¹ ». En rentrant chez moi, je l'ai placé dans ma bibliothèque et oublié son existence.

Un jour, j'ai pris le livre de mon étagère et j'ai commencé à le feuilleter. Je suis tombée tout de suite sur une histoire familière : celle de Blanche neige et les sept nains. Le titre du chapitre a éveillé ma curiosité : c'était une histoire que je connaissais depuis longtemps, qui a été traitée, adaptée et modifiée plusieurs fois ; qu'est-ce que l'auteur pouvait bien dire de plus, de nouveau à ce sujet ? J'ai aussitôt eu ma réponse en me plongeant dans l'écriture personnelle et émouvante de Michel Tremblay. Le livre fut une découverte ; celle d'un auteur connu et reconnu (dans son pays, du moins), et puis celle de son monde, de sa famille et des personnes qui l'ont entouré ; mais aussi celle d'un univers de lecture et d'écriture bien particulier. Je suis rentrée dans le livre à travers le conte populaire de Blanche neige, pour me perdre tout aussi vite dans la toile d'histoires, cette toile d'araignée textuelle, toujours inachevée, qui ne cesse de grandir avec le temps. Ce travail est le fruit de cette rencontre.

¹ TREMBLAY 1994, quatrième de couverture.

INTRODUCTION

L'« autobiographie d'un menteur »

« Ceci est une œuvre de fiction.² » – lit-on sur la première page de *La grande mêlée : roman intercalaire* qui était censé venir apporter en 2011 le dernier morceau du *puzzle* familial, vaguement inspiré par la vraie famille de Michel Tremblay. (Depuis, plusieurs romans y ont été ajoutés.) Pourquoi insister sur cette précision lorsque ce qu'elle déclare va de soi ? L'histoire du roman se déroule en 1922, lors du mariage de Nana et Gabriel, deux personnages inspirés par les parents. Mais comment pourrait-on croire que ce que l'on lit ne soit pas une œuvre de fiction ? Il doit y avoir un minimum de fabulation, puisque l'auteur lui-même, né vingt ans après l'événement raconté, n'a certainement pas pu y assister. En effet, l'œuvre de Tremblay semble constamment osciller entre fiction et réalité, phénomène qui décrit cette grande saga familiale, ce *puzzle* également. Cette précision est à la fois nécessaire afin de clarifier pour le lecteur ce dont il s'agit ; et superflue, puisqu'une telle lecture se fait ou ne se fait pas, souvent indépendamment des intentions de l'auteur.

Dans le documentaire *Entre les mains de Michel Tremblay*³, l'auteur en question explique « que la seule autobiographie possible et pensable était l'autobiographie d'un menteur⁴ ». Il explique : « Je ne crois pas aux autobiographies de toute façon, parce que, quand tu prends la peine de t'asseoir pour conter ta vie, même si tu veux t'approcher le plus possible de ce qui s'est passé, tu vas en inventer des bouts ou tu vas en interpréter [...] des bouts.⁵ » Pour lui, ce qui est intéressant ce n'est pas de raconter l'histoire telle qu'elle a été vécue, mais plutôt tout ce qui l'entoure, tout ce qui s'y ajoute, la fabulation du vécu et ce qui l'accompagne : impressions, visions, perspectives. Tout est sujet à interprétation, c'est pourquoi Tremblay n'essaye même pas de se mettre à décrire sa vie telle qu'elle a été, mais plutôt de trouver des moyens, à travers l'écriture, entre autres, de s'auto-traiter du trauma que lui a causé la mort précoce de la mère, et l'aveu manqué qui en résulte. Survenu plus tôt que cette perte chagrinante, la découverte de son homosexualité, restée sous silence

² TREMBLAY 2011, p. 7.

³ WILLS 2006.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

pendant que sa mère était encore là, ainsi que le fait qu'il écrit seront les deux motifs de son écriture autobiographique⁶. Un tel aveu ne se faisait pas à l'époque, ou du moins, pas ouvertement, et même si Tremblay soupçonne que sa mère connaît son double secret, il ne lui a cependant jamais ouvertement avoué qu'il était homosexuel, ou même écrivain. Par ailleurs, ce qu'il fera subséquemment dans sa démarche artistique au grand public, ainsi que rétrospectivement à la mère, par de multiples voies obliques, en transposant son expérience personnelle dans la littérature.

Méthodologie

Nous nous proposons, dans notre travail, de faire l'analyse des œuvres dites « autobiographiques » de Michel Tremblay, et notamment de son triptyque autobiographique (*Les vues animées*⁷, *Douze coups de théâtre*⁸, *Un ange cornu avec des ailes de tôle*⁹), de voir comment ce double aveu manqué (celle de l'homosexualité et celle de l'écriture) s'y manifeste. Pour le faire, nous constatons qu'une approche traditionnelle, structuraliste, fondée sur des observations génériques est insuffisante, même si nous ne nions pas sa part importante dans l'analyse des textes littéraires en général, et recourons même de temps en temps à des méthodes développées dans cette lignée. Pour remédier à ces insuffisances, nous élargissons le cadre théorique en y ajoutant une perspective *géocritique*¹⁰. Puisque le genre d'autobiographie n'est plus un genre aussi bien défini et délimité qu'il ne l'était encore le siècle dernier, et que dans l'ère postmoderne tout point de repères semble se perdre dans le *simulacre*¹¹, il nous paraît nécessaire de retourner à l'assurance du référent spatial, géographique.

Notre point de départ est le troisième tome du triptyque autobiographique de Michel Tremblay, *Un ange cornu avec des ailes de tôle* (1994), qui nous fait réfléchir sur la forme et les possibilités de l'autobiographie. À celui-ci nous ajoutons *Les vues animées* (1990) et les *Douze coups de théâtre* (1992), ainsi les trois tomes du triptyque autobiographique de Tremblay constitueront-ils le noyau de notre corpus analysé. Dans ce

⁶ « Je disais à mes parents [que] je v[oulais] écrire. Je rêvais d'être écrivain, mais pour moi un écrivain, comme pour tous les enfants, c'[était] d'abord et avant tout quelqu'un qui racontait des histoires, alors que je suis devenu un écrivain parce que j'avais des problèmes. » *Ibid.*

⁷ TREMBLAY 1990.

⁸ TREMBLAY 1992.

⁹ TREMBLAY 1994.

¹⁰ Voir WESTPHAL 2000 et WESTPHAL 2007.

¹¹ Voir BAUDRILLARD 1981.

travail, textes littéraires et textes théoriques s'alternent en raison de leur regard différent posé sur le même phénomène. Afin de justifier cette démarche, nous adoptons le point de vue de Gilles Deleuze, conceptualisé dans *Proust et les signes*¹², qui met en valeur le rôle de l'art dans l'acquisition du savoir. Le philosophe déclare dans cette réflexion sur l'œuvre de Marcel Proust, en mettant en comparaison philosophie traditionnelle¹³ et création artistique, que « [c]e qui nous fait violence est plus riche que tous les fruits de notre bonne volonté ou de notre travail attentif ; et plus important que la pensée, il y a “ce qui donne à penser”¹⁴ ». En effet, il affirme qu'« [u]ne œuvre d'art vaut mieux qu'un ouvrage philosophique ; car ce qui est enveloppé dans le signe est plus profond que toutes les significations explicites¹⁵ ». La *philosophie* (et par extension la théorie) dans ce sens est une des démarche de l'intelligence, « un exercice volontaire et prémédité de la pensée par lequel nous arriverons à déterminer l'ordre et le contenu des significations objectives¹⁶ ». Cependant, cette tendance de catégorisation reste improductive lors d'une quête du savoir puisqu'elle ne peut acquérir des connaissances qu'en rapport avec ce qu'elle sait déjà vouloir connaître (puisque'elle travaille avec des catégories préalables et reste dans le monde du théorique, possible). En revanche, les signes de l'art ne présentent pas une vérité « dite et formulée¹⁷ », mais détiennent une vérité, une essence que l'intelligence doit déplier. De plus, ils le font du point de vue de l'autrui qui est nécessairement différent du nôtre, et crée ainsi un dialogue¹⁸ fructueux, et non pas seulement une *conversation* de « l'amitié, fondée sur la communauté des idées et des sentiments¹⁹ ». Donc, les œuvres d'art nous font réfléchir, les signes d'art nous « donne à penser », ils nous déstabilisent et mettent la pensée en mouvement.

Ainsi considérerons-nous lors de nos réflexions des textes littéraires à côté des ouvrages théoriques consultés, non seulement en tant qu'illustrations aux idées présentées dans ceux-ci, mais également dans le but de faire avancer la pensée en la basculant et la

¹² DELEUZE 1964.

¹³ Dans sa pensée, Deleuze distingue deux sens des mots « philosophie » et « philosophe » : il comprend, d'une part, l'histoire de la philosophie avec ses grands penseurs établis; et d'autre part, un certain « devenir-philosophe qui n'a rien à voir avec l'histoire de la philosophie, et qui passe plutôt par ceux que l'histoire de la philosophie n'arrive pas à classer ». DELEUZE – PARNET 1996, p. 8. Les penseurs de ce dernier sont les vrais philosophes qui sont capables de dépasser les catégories préétablies de la philosophie traditionnelle.

¹⁴ DELEUZE 1964, p. 41.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 40.

¹⁷ (souligné par l'auteur) *Ibid.*

¹⁸ Voir les *Dialogues* de Gilles Deleuze et Claire Parnet : « Ce pourrait être ça, un entretien [un dialogue], simplement la tracé d'un devenir DELEUZE – PARNET 1996, p. 8.

¹⁹ *Ibid.*

sortant des cadres rigides de la théorie. L'analyse de l'autobiographie de Michel Tremblay, nous l'espérons, pourrait nous permettre de progresser nos observations sur l'autobiographie, formulés d'après la théorie littéraire dans le chapitre « L'hétérogénéité de l'autobiographie – déplacement vers l'(auto)fiction ». Pour le faire, nous adoptons l'approche hétérogène de la géocritique, qui place plusieurs points de vue sur le même plan de réflexion, afin de former une structure rhizomatique²⁰ dans lequel les sujets étudiés se rattachent par plusieurs points de croisement, et par conséquence interagissent activement dans un système en éternel mouvement ; et ne se trouvent pas dans un modèle arborescent de la pensée, modèle hiérarchique qui subordonnerait par exemple des textes littéraires à la théorie.

Structuration

Puisqu'il s'agit d'un travail universitaire, il faut néanmoins agencer notre penser dans une structure propre à ce genre, en conséquence cette thèse se divise en deux grande partie : une partie théorique, suivie de la deuxième partie qui fait l'analyse des textes étudiés. Nous voulons cependant garder à l'esprit le rhizome qui forme l'organisation sous-jacente de ce travail, et espérons présenter nos pensées hétérogènes et interconnectées sous une forme claire et précise.

La première grande partie (« I. Cadre théorique ») esquisse le cadre théorique de ce travail en examinant le double espacement de l'écriture (« I. 1. Littérature et espace ») et de la pensée (« I. 2. Figures [spatiales] de la pensée »).

Nous explorons dans le premier sous-chapitre (« I. 1. 1. Le tournant spatial dans les études littéraires ») comment le tournant spatial met sous un jour nouveau toute lecture de textes littéraires. La référentialité géographique des textes littéraires est apparente, dans certains genres littéraires plus que dans d'autres. Cependant, cette relation entre littérature et réalité doit être tout de même examinée de plus près, puisqu'elle contient des degrés de référentialité, et conséquemment elle est sujette à différentes interprétations et analyses géocritiques, d'après la méthode critique élaborée par Bertrand Westphal. Une lecture géocritique semble encore plus pertinente lorsqu'on étudie les genres factuels, donc *a priori* référentiels. La géocritique nous offre en effet une méthodologie qui est fondée sur la critique littéraire, mais également sur l'étude des espaces et des lieux réels et fictionnels,

²⁰ Voir l'Introduction de DELEUZE – GUATTARI 1980, p. 9-37.

ainsi fournit-elle un cadre théorique suffisamment large permettant de faire une lecture analytique de l'autobiographie. Pour élargir l'horizon de la géocritique de Westphal, nous empruntons également des idées de la géopoétique de Kenneth White et Michel Collot, et de la géophilosophie de Gilles Deleuze et Félix Guattari.

Après avoir établi ce cadre théorique, nous prenons un petit détour et nous amorçons quelques tentatives notables d'une analyse de l'autobiographie comme genre (« I. 1. 2. L'hétérogénéité de l'autobiographie – déplacement vers l'(auto)fiction ») pour démontrer l'insuffisance d'une telle démarche en soi. Cette analyse représente néanmoins un des multiples regards possibles sur l'autobiographie, et en tant que tel indique notre point de départ théorique, qui, espérons-le, s'élargira à la fin de ce travail. Dans ce chapitre, nous examinons en premier le *pacte autobiographique* de Philippe Lejeune et ses répercussions dans la critique structuraliste et post-structuraliste dans la lignée de Gérard Genette, Paul de Man et Marie Darrieussecq qui ont réfléchi sur ce genre selon de divers critères. Ainsi voyons-nous naître, de la fameuse case laissée vide lors d'une catégorisation des genres romanesques et autobiographiques, cet artifice génétique qu'est l'*autofiction*. Il n'est certainement pas facile, surtout aujourd'hui, de définir ce qu'on entend par autobiographie. La question qui se forme autour de ce genre, à savoir « qu'est-ce que l'autobiographie ? », semble peu à peu perdre de son importance au profit d'autres interrogations qui orbitent autour de la question posée par, entre autres, Jean-Paul Sartre de « qu'est-ce que la littérature ? », et qui s'interroge sur les raisons et les motifs de la création littéraire, c'est-à-dire « pourquoi et comment écrit-on ? ». C'est le rapport entre la fiction et l'autobiographie, la relation du fictionnel au factuel qui nous permet d'interroger le caractère spatial des écrits autobiographiques.

Dans la deuxième partie du cadre théorique (« I. 2. Figures [spatiales] de la pensée ») nous parcourons trois figures spatiales de la pensée : le *paysage*, la *carte* et la *ville*. Nous utilisons le terme « figure de pensée » dans le sens de schéma sur lequel se modèle la pensée²¹.

En premier, nous examinons en profondeur les deux notions concomitantes de paysage et de carte (« I. 2. 1. Le paysage et la carte ») autour desquelles nous établissons notre propre méthodologie géocritique des perceptions afin de faire l'analyse de l'œuvre autobiographique de Michel Tremblay. Même si Tremblay puise de sa propre réalité, et que son écriture est alimentée par ses propres souvenirs, il n'est pas possible de lui assigner

²¹ SUHAMY 2013, p. 109.

un réalisme quelconque. C'est à travers son écriture que se déploient espaces intimes et littéraires que nous essayerons de comprendre d'après le concept de paysage de Michel Collot et de la carte dans les cadres de la géophilosophie de Gilles Deleuze et Félix Guattari.

Aux figures de paysage et de carte nous ajoutons finalement celle de la ville (« I. 2. 2. La ville ») en ce qu'elle a partie liée avec celles-ci dans la formation de l'espace de l'écriture tremblayenne. Michel Tremblay écrit son autobiographie, son devenir-écrivain dans le Montréal de son enfance, ainsi que celui qui se dévoile dans sa création littéraire. Il n'est pas par hasard que l'auteur ne s'apprête à écrire ses souvenirs qu'après avoir dessiné l'espace de son écriture dans les *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, dans lequel il se sent désormais plus à l'aise pour aborder ses propres histoires personnelles et intimes. Cette ville cependant n'est pas une entité statique, mais plutôt une structure rhizomatique qui se forme en rapport avec l'écriture.

Après l'établissement du cadre théorique, notre analyse de l'univers autobiographique de Michel Tremblay, qui constitue la deuxième grande partie de notre thèse (« II. L'univers autobiographique de Michel Tremblay »), se fait en trois temps. En premier, nous examinons son œuvre et la place des écrits autobiographiques d'un point de vue plutôt traditionnel en parlant du contexte culturel et de la réception critique de l'œuvre (« II. 1. Vers une écriture autobiographique : le devenir-écrivain de Michel Tremblay »). Ensuite, nous analysons les catégories thématiques et structurelles d'*écriture* (mais encore de style, notamment celui du *joual*) et d'*aveu* dans ses autobiographies (« II. 2. Double trame du triptyque autobiographique : l'écriture et la sexualité »). Finalement, nous étudions le rôle de la ville, mais également les relations entre espaces urbains et écriture pour voir en quoi une telle étude peut aller au-delà d'une simple analyse structurelle du texte (« II. 3. À la découverte de la ville et de soi-même »). Cette partie se structure d'après une logique cartographique : chaque chapitre est considéré comme une tentative de cartographie, une carte de l'univers tremblayen, créée par le critique littéraire.

Le premier chapitre (« II. 1. Vers une écriture autobiographique : le parcours littéraire de Michel Tremblay ») présente un bref aperçu de l'œuvre de Michel Tremblay, et se propose de placer les écrits autobiographiques dans l'ensemble de ses œuvres. Elle commence par positionner la littérature québécoise dans le grand contexte de littérature francophone, pour ensuite passer en revue les différentes relations établies entre la France et ses anciennes colonies (« II. 1. 1. Contexte culturel »). À travers la notion de *littérature-*

monde, nous reconsidérons la relation de centre/périphérie pour parler d'une littérature universelle dont la langue n'est qu'un véhicule, ainsi l'hégémonie de l'Hexagone se voit mise en doute. Les multiples traductions (adaptations) et mises en scène partout dans le monde *des Belles-sœurs* traduisent bel et bien un intérêt pour la création littéraire de Tremblay qui dépasse largement l'aspect régional de son œuvre. Ensuite, nous parlons de son « *puzzle* familial », son grand projet de création rempli d'œuvres qui s'entremêlent, réalisant ainsi une grosse toile d'écriture (« II. 1. 2. *Une traversée du siècle* – la grande saga familiale »). C'est dans cet énorme tissu que se trouvent entrelacées les histoires autobiographiques où elles interagissent constamment avec son univers fictionnel.

Le deuxième chapitre cartographie le double trame du triptyque autobiographique, le double secret qui comme structure profonde régit l'archipel des récits (« II. 2. Double trame du triptyque autobiographique : l'écriture et la sexualité »). Premièrement, nous examinons à travers l'étude du style particulier de Tremblay, le jocal littéraire, comment ce particularisme régional affecte l'écriture de l'auteur (« II. 2. 1. Le jocal – bégaiement de la langue »). Nous constatons que cette utilisation de la langue correspond à celle décrite comme « bégaiement de la langue » par Gilles Deleuze et Félix Guattari²², et en tant que tel relève la force créatrice universelle du français, même si le jocal est fortement lié à un endroit géographique spécifique. Ensuite, nous étudions le rôle et la forme de l'aveu sexuel dans le triptyque comme figure importante du genre étudié (« II. 2. 2. L'ineffable et l'aveu sexuel »). Cependant, l'aveu sexuel dépasse la simple structure générique de l'autobiographie et s'inscrit, selon Michel Foucault, dans un système complexe de savoir. Dans sa forme traditionnelle, elle ne peut être un vrai aveu puisqu'il est dans notre société occidentale du *scientia sexualis* prévu et envisagé d'avance, donc il ne vient que pour remplir des catégories préalables. Il est possible néanmoins de le formuler par le biais de la fiction, en adoptant les voies obliques de l'art.

Le troisième chapitre examine la structure spatiale de la ville de Montréal présente un cadre à l'occurrence de l'écriture de Michel Tremblay (« II. 3. À la découverte de la ville et de soi-même »). Cette ville occupe une place centrale dans l'œuvre de Tremblay. À travers l'examen des différentes représentations de ses espaces et de ses lieux, dans son univers textuel, plus précisément dans ses écrits autobiographiques, les modulations de perception se déploient. Cependant, Montréal ne reste pas un simple cadre des récits, dans cette ville, teinté par l'imaginaire, émergent d'autres espaces : espace familial, espace

²² Voir DELEUZE – GUATTARI 1975.

intime, espace de l'écriture, etc. (« II. 3. 1. Le devenir-montréalais de Michel Tremblay »). En fin de compte, nous constatons que la ville, dans notre cas Montréal, devient une médiatrice de la pensée tremblayenne, comme les médias du triptyque, le cinéma (*Les vues animées*), le théâtre (*Douze coups de théâtre*) ou encore la littérature (*Un ange cornu avec des ailes de tôle*) (« II. 3. 2. Médiation du vécu »). Ces médias créent autant de voies obliques, des détours qui soulèvent le poids qui se pèse sur l'auteur pour dire sa vie.

Tout comme Tremblay qui se promène dans le Montréal de son enfance, nous parcourons ses écrits, nous suivons, à travers de multiples détours, les chemins qu'il a tracés. Ainsi les quelques chapitres dans lesquels nous étudions l'œuvre autobiographique de Tremblay ne prétendent-ils pas donner une image exhaustive de ce vaste univers, mais plutôt quelques pistes d'analyse, quelques cartes d'après lesquelles une lecture de cet œuvre s'effectue. Ces cartes, résultats d'une lecture de loin, représentent quelques-unes de nos tentatives d'interprétations, teintées par notre propre expérience personnelle, nos paysages intimes, qui se déploient lors d'une lecture proche et profonde.

PARTIE I – CADRE THEORIQUE

I. 1. Littérature et espace

Le premier chapitre du cadre théorique esquisse les relations entre littérature et espace, et met sous le signe du tournant spatial l'étude générique de l'autobiographie pour montrer que seul un recadrage épistémologique sous-jacent au tournant spatial soit à même de dépasser les questionnements et débats génériques peu fructueux qui restent enfermés dans le modèle philologique et une logique aristotélicienne du vrai et du faux²³. Ce que l'on désigne par tournant spatial est avant tout un changement de la perception qui examine l'espace dans tous ses états à côté du temps, et qui favorise ainsi une approche spatialisante de la pensée²⁴. Elle comprend également le retour du référent et de la référentialité géographique dans les études littéraires, et ainsi décrit les interactions mutuelles entre l'espace et la littérature. C'est ce système relationnel qui constitue l'objet d'étude à plusieurs des approches critiques qui se trouve dans la ligne de pensée du tournant spatial, dont la *géocritique*, la *géopoétique* et la *géophilosophie*. Il ne s'agit donc pas juste d'examiner les espaces représentés dans la littérature, dont l'espace intime de Gaston Bachelard²⁵, mais également l'interaction de différents espaces (réels et imaginaires). Ainsi voit-on naître le Montréal de Michel Tremblay dans l'imaginaire québécois, qui se nourrit à la fois de l'œuvre de l'auteur et du lieu réel.

Ce changement de perception se fait voir dans les études littéraires également, qui évidemment affecte l'analyse critique des récits factuels, dont l'autobiographie. En effet, l'écriture autobiographique s'inscrit à son tour dans le mouvement de déterritorialisation et reterritorialisation²⁶ du moi par l'écriture. En s'inventant dans et par l'écriture, le sujet participe à l'objectivation du moi dans l'écriture, dans le texte écrit, qui à son tour, tout aussi vite, est réapproprié par ce même sujet écrivant, le moi ; le moi qui est une identité en devenir, un mouvement constant. La redécouverte de l'espace et de la référentialité influence tous les domaines de la pensée, ainsi s'infiltré-t-elle également dans les réflexions sur la littérature. C'est pourquoi, nous retrouvons par exemple qu'une telle revue

²³ Voir KRISTEVA 1969.

²⁴ Voir COLLOT 2014, chapitre « Le tournant spatial », p. 15-37.

²⁵ Voir BACHELARD 1957.

²⁶ Voir DELEUZE – GUATTAR 1991, chapitre « Géophilosophie », p. 82-108.

littéraire comme *Helikon*²⁷ a pu consacrer en 2010 un numéro spécial à l'étude de l'espace dont les articles n'ont que peu de rapport avec la littérature.

I. 1. 1. Le tournant spatial et les études littéraires

Au début des années 1980 on assiste au « tournant spatial » ou « tournant géographique » des sciences sociales et humaines. Dans la même veine, Gilles Deleuze et Félix Guattari inaugurent leur géophilosophie par l'hypothèse que la pensée « n'est ni un fil tendu entre un sujet et un objet, ni une révolution de l'un autour de l'autre. Penser se fait plutôt dans le rapport du territoire et de la terre²⁸ ».

Ce tournant de la pensée est le résultat d'un déplacement progressif de l'intérêt pour la temporalité vers la spatialité, qui caractérise notre époque. Comme Michel Foucault le constate dans *Des espaces autres* en 1967, notre époque est « l'époque de l'espace [...] l'époque du simultané, [...] l'époque de la juxtaposition, [...] l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé²⁹ ». Face au 19^e siècle obsédé par l'histoire, le 20^e siècle, lui se tourne vers l'espace. Cela ne signifie pas que cet espace soit dépourvu de temporalité, il s'agit plutôt d'« une certaine manière de traiter ce qu'on appelle le temps et ce qu'on appelle l'histoire³⁰ ». Foucault introduit dans cet article le concept d'*hétérotopie* pour désigner un espace ayant « le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles³¹ ». Il le met face à l'utopie, le non-lieu, qui n'existe que dans l'imaginaire. Ceci s'intègre dans un courant de la pensée du 20^e siècle qui introduit, à côté des espaces géographiques « réels », des espaces qu'on pourrait désigner comme « théoriques » ou « imaginaires », espaces tout de même intensément liés aux espaces réels. C'est également une manière de repenser le modèle historique « fondé sur l'idée d'un progrès linéaire et continu³² ». En effet, Michel Collot constate dans son essai *Pour une géographie littéraire*³³, ouvrage qui dans ses premiers chapitres recense les différentes tendances

²⁷ SZENTPÉTERI – TILLMAN 2010.

²⁸ DELEUZE – GUATTARI 1991, p. 82.

²⁹ FOUCAULT 1994, p. 752.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 758.

³² COLLOT 2014, p. 16.

³³ *Ibid.*

critiques de la pensée spatialisante, que « l'Histoire elle-même tend à se spatialiser³⁴ ». Mais le changement ne peut être décrit par le simple déplacement d'une perception du temps vers celui de l'espace, puisque c'est l'espace même qui est perçu différemment. Face à l'espace unifiant de Kant, Bertrand Westphal constate que « l'espace est aujourd'hui voué à l'hétérogène. C'est l'opinion de toute la critique *postcolonial* ou francophoniste, pour qui l'espace est sujet aux tensions contradictoires qui naissent de systèmes de représentation incompatibles.³⁵ » On assiste à une époque « à la *pantopie*, à l'espace total³⁶ » qui dans une description de Michel Serres est le lieu de « tous les lieux en chaque lieu et chaque lieu en tous les lieux, centres et circonférence, entretien global³⁷ ». L'espace humain de la géocritique est « hétérotopique », c'est-à-dire « hétérogène et combinatoire³⁸ ».

Après le *linguistic turn* (le tournant linguistique) – qui dans les années 1960 proposait une nouvelle approche analytique dans la critique littéraire : une approche de fondement linguistique qui consistait notamment à dissocier le texte de son contexte référentiel et de l'Histoire, et de l'étudier par rapport à soi-même et à d'autres textes (analyse intra- et intertextuelle), dans la langue et par la langue³⁹ – nous assistons à un nouveau changement de paradigme dans la critique littéraire, traduit par la géocritique ou la géopoétique et qui se manifeste dans le *spatial turn* (le tournant spatial). Cette approche tente de réintégrer la référentialité dans l'analyse critique des textes littéraires en y ajoutant une dimension géographique. Elle le fait en se rendant compte des rapports réciproques entre la littérature et la géographie. La redécouverte de la référence ne signifie toutefois pas une réhabilitation du paradigme réaliste du 19^e siècle⁴⁰, mais l'influence d'un nouveau modèle épistémologique sur l'espace de la littérature (qui n'est plus l'espace littéraire de Maurice Blanchot⁴¹, espace immanent de la littérature). Celui-ci devient un espace réel imprégné par les multiples espaces de la littérature qui est conçu ainsi non plus comme une réalité indépendante, mais comme un espace qui se forme dans le croisement des espaces réels et ceux de la langue, de l'image, du concept, mais aussi de la mémoire et du souvenir.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ WESTPHAL 2007, p. 70.

³⁶ *Ibid.*, p. 71.

³⁷ SERRES, Michel, *Atlas*, Paris, Flammarion, 1996, p. 130-131. cité in *Ibid.*

³⁸ WESTPHAL 2000, p. 24.

³⁹ Voir RORTY 1992.

⁴⁰ Voir sur la référentialité réaliste MITTERAND 1994.

⁴¹ Voir BLANCHOT 1955.

Dans l'introduction du recueil *The Spatial Turn, Interdisciplinary perspectives*⁴², Barney Warf et Santa Arias, les éditeurs de ladite publication, expliquent que la réinsertion de l'espace dans les sciences sociales et humaines est fortement liée à des changements économiques et sociaux dans l'histoire. Parmi ces changements qui affectent notre perception du temps et de l'espace, ils mentionnent notamment le capitalisme qui en accélérant la production matérielle abolit les anciens espaces géographiques et crée de nouveaux paysages soumis à la domination du temps (l'époque du temps) ; ceci est suivi de la société d'information d'un capitalisme postmoderne qui permet par le surplus d'information l'accès à une multitude d'espaces et de lieux, et qui trouve sa force « dans les liens entre des lieux, leur connexion entre eux⁴³ » (l'époque de l'espace). Selon eux, l'apparition de l'espace dans les sciences humaines est due à son importance accordée ces dernières décennies dans la réalité humaine postmoderne. En reprenant les idées d'Henri Lefebvre, Warf et Arias soulignent que « l'espace doit être pensé non seulement en tant qu'objet matériel et concret, mais aussi comme un objet idéologique, vécu et subjective⁴⁴ ». L'espace est une construction sociale, et en tant que telle il est apte à représenter la réalité humaine, et encore, le regard de notre époque sur les réalités socioculturelles. En raison du regain d'intérêt pour l'espace sous toutes ses formes, la géographie en tant que jeune science, de bénéficiaire des apports des autres sciences, est devenu une de leurs sources, entre autres, à la littérature, aux sciences culturelles, à la sociologie, aux sciences politiques, à l'anthropologie, à l'histoire de l'humanité et à l'histoire de l'art.

⁴² WARF-ARIAS 2009.

⁴³ (nous traduisons) « in the linkages among places, their interconnectedness » *Ibid.*, p. 4.

⁴⁴ (nous traduisons) « space must be understood not simply as a concrete, material object, but also as an ideological, lived, and subjective one » *Ibid.*, p. 3.

La littérature et la géographie

Pour illustrer comment concevoir les rapports mutuels entre la littérature et la géographie, nous nous proposons dans ce qui suit de présenter deux auteurs qui à leur tour ont intégré les différents apports de l'autre science dans leur domaine respectif. En premier nous esquissons brièvement la démarche de Marc Brosseau qui, afin d'élargir le champ d'étude de la géographie, examine dans son essai les espaces représentés par l'écriture romanesque. De l'autre bord, Bertrand Westphal dans sa géocritique élargit le domaine de la critique littéraire en y ajoutant une perspective géographique dans le but d'étudier l'interaction mutuelle des textes littéraires et des espaces humains. Les deux auteurs prennent comme point de départ pour leur analyse des textes littéraires, cependant ils ne le font pas dans le même but : Brosseau souhaite élargir l'horizon de la géographie, tandis que l'objectif de Westphal est plutôt d'explicitier la dimension littéraire et imaginaire des espaces réels.

Marc Brosseau, dans son essai *Des romans-géographes*⁴⁵, fait l'analyse de plusieurs romans pour développer une géographie littéraire qui pourrait être bénéficiaire à la science de la géographie. Son intention n'est pas d'examiner tout ce qui est strictement géographique dans les romans, mais d'explicitier le regard que pose l'écrivain sur les espaces et les lieux, et de déployer une certaine spatialité du langage :

En somme, l'idée que je lance ici un peu témérairement, consiste à cesser de concentrer uniquement les regards sur le contenu géographique du roman, mais d'examiner sa propre façon de « faire » de la géographie, ou du moins, d'écrire l'espace et les lieux des hommes. Et dans la tentative d'approcher sa propre façon de faire, il est inconcevable de faire l'économie d'une réflexion sur les formes et les différents aspects du langage que mobilise le roman.⁴⁶

Le recours de la géographie ces derniers temps-ci aux textes littéraires peut être expliqué par le double rapprochement des deux disciplines : de la littérature à la géographie, et inversement. Comme si, en même temps que les sciences humaines et sociales avaient subi un tournant spatial, la géographie, de sa part, se serait tournée vers le langage effectuant ainsi une sorte de tournant linguistique. Même si la géographie avait

⁴⁵ BROSSEAU 1989.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 20.

déjà étudié l'aspect géographique des textes littéraires avant cette période, il faut attendre l'ère postmoderne pour qu'elle les découvre et les utilise en dehors des récits de voyages. Dans une tentative simpliste, Brosseau décrit deux types de textes comme source traditionnelle pour la géographie : le texte contemporain et le texte historique ; ceux-ci, à leur tour, exigent deux types de lectures différentes de la part du géographe. Dans le premier cas, le géographe exerce une lecture référentielle, en renvoyant les lieux décrits à des lieux réels et en cherchant à décrire les différences plutôt que les ressemblances. Dans le deuxième cas, il s'agit plutôt d'une lecture comparative des différents textes de la même période, puisque le géographe ne peut malheureusement avoir recours à la réalité historique qu'à travers leur lecture, agissant ainsi comme un historien. Dans les deux cas, cependant, il s'agit de textes de fiction dont la lecture géographique n'est pas pour autant sans difficultés puisqu'il faut que le géographe les purge des éléments parasites de la subjectivité afin de pouvoir extraire les apports objectifs de la littérature. Pourquoi choisir alors la littérature comme source ? Brosseau voit la réponse dans « la qualité d'écriture des écrivains, leur pouvoir d'évocation des paysages, des lieux et des hommes⁴⁷ ». Parmi les diverses sources que la géographie peut utiliser, la littérature reçoit un statut privilégié lorsque l'attention se tourne vers « les réflexions sur le discours, le texte et divers systèmes signifiants⁴⁸ ». En face de l'extrême abstraction d'une géographie quantitative, le courant de *géographie humaniste* trouve intérêt dans la littérature, elle, concrète, humaine, poétique. La géographie humaniste emprunte donc à la littérature sa façon de décrire les espaces humains.

L'argumentation théorique de Brosseau, présenté dans les trois premiers chapitres de l'essai *Des romans-géographes*, est basée sur la nécessité de faire dialoguer les approches traditionnelles des géographes et celles de la critique littéraire. En effet, l'auteur débute par l'énumération des différentes démarches traditionnelles que les géographes ont eues jusqu'à présent : en principe, d'étudier la description des villes et des paysages dans les romans, bref, de récupérer tout ce qui est strictement géographique des romans. C'est pourquoi, jusqu'à présent, ils ne se sont intéressés majoritairement qu'à certains types de textes. En revanche, Brosseau élargit le corpus étudié et propose une analyse géographique des œuvres littéraires en adoptant la méthodologie de la critique littéraire afin de pouvoir décrire la spatialité qui se déploie à travers le texte. Ceci prend en considération le point de

⁴⁷ *Ibid.* p. 32.

⁴⁸ *Ibid.* p. 18.

vue différent de la littérature, qui ne fait pas de la langue un simple outil de description, mais plutôt travaille avec et à travers la langue pour dévoiler une certaine réalité humaine, autrement cachée devant le regard du simple contemplateur.

La géocritique

Dans son manifeste, *Pour une approche géocritique des textes*⁴⁹, publié dans le recueil *La géocritique mode d'emploi*, issu du colloque du même intitulé, paru ensuite en ligne⁵⁰, Westphal esquisse une nouvelle approche de l'analyse des textes littéraires en les examinant d'un point de vue *géocritique*. Face à Brosseau, qui utilisait les textes littéraires pour avancer la science de la géographie, la géocritique de Westphal, elle, fait appel aux apports de la géographie pour examiner les différentes représentations de l'espace et des lieux dans un corpus littéraire en soulignant que « [l]a vocation première de la géocritique est néanmoins littéraire : c'est en tout cas sur le texte qu'elle prend appui⁵¹ ». Dans sa prémisse, il part de l'observation que la perception de l'espace s'est complexifiée après la Seconde Guerre mondiale et que « [l]a littérature n'était pas en reste, car n'étant jamais complètement coupée du monde, il lui fallait bien réinvestir l'espace selon les nouvelles règles⁵² ». Cet éclatement des espaces se reflète également dans la structure narrative du roman moderne et postmoderne qui tend à adopter de plus en plus un tracé spatial au lieu d'une file chronologique. Il faut cependant constater que la représentation littéraire des espaces a également un effet sur leur perception en général. Un des grands apports de cette approche critique qui la différencie des autres méthodes d'analyse littéraire ne s'intéressant qu'à la référence linguistique des textes littéraires est qu'elle rend compte de l'interaction mutuelle entre l'espace et la littérature dans toute son ampleur. Cette prise de conscience de ce rapport mutuel (interaction qui affecte à la fois l'espace *et* la littérature) fait en sorte que l'espace est perçu dans sa mouvance, ainsi on ne peut plus parler d'espaces statiques, mais plutôt d'espaces flottants représentés par l'image de l'*archipel*. L'archipel est à l'origine de tout espace en dessous de la surface, c'est ce qui le met en mouvement : « [d]e tous les espaces, l'archipel est le plus dynamique ; il ne vit qu'à travers les glissements de

⁴⁹ WESTPHAL 2000, p. 9-39.

⁵⁰ WESTPHAL, Bertrand. « Pour une approche géocritique des textes » [En ligne]. <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gcr.html> (page consultée le 7 mars 2016)

⁵¹ WESTPHAL 2000, p. 18-19.

⁵² *Ibid.*, p. 10.

sens qui l'affectent et le ballottent à perpétuité⁵³ ». L'archipel comme phénomène géographique devient ainsi un des principes organisationnels de la pensée, une certaine structure rhizomatique, qui, à la surface, semble être morcelée, fragmentée, un ensemble d'éléments hétérogènes qui ne communiquent pas entre eux, mais qui, dans son fondement, forme bel et bien une structure, non pas celle de la hiérarchie, de l'arbre, mais celle du rhizome, dont les éléments sont interconnectés par autant de lignes de force et de fuite et forme ainsi une unité essentielle.

La géocritique de Westphal trouve ses origines dans des approches traditionnelles de la critique littéraire, dont l'auteur mentionne l'*imagologie*, la *critique thématique* et la *mythocritique*. Néanmoins, elle ne se résume pas dans leur simple amalgame, puisqu'elle y ajoute son propre paradigme hétérogène qui lui permet d'établir des modèles d'après les univers littéraires étudiés. Ainsi ne crée-t-elle pas des catégories d'analyse préalables mais une méthodologie qui déploie la philosophie sous-jacente de la littérature. De l'imagologie, la géocritique emprunte l'approche que tout ailleurs et étranger est en quelque sorte la représentation d'un sujet regardant, ou, dans le cas de la littérature, du moi écrivant : « [e]n somme, l'étude imagologique fait abstraction du référent pour se concentrer sur la manière dont l'écrivain en rend compte. L'objet représenté s'efface au profit du sujet qui le représente⁵⁴ ». La critique thématique, à son tour, a accordé son attention à des sujets topographiques et topologiques bien avant le tournant spatial. En ce sens, elle précède toutes approches de géographie littéraire qui sont apparues à la fin du 20^e siècle, mais reste néanmoins à un examen thématique (et non référentiel) des topos spatiaux. Elle découvre dans la littérature, entre autres le « thème de la ville, de l'île ou encore du fleuve ou de la montagne – [...] sans que ces catégories renvoient forcément à des espaces désignés⁵⁵ ». Finalement, la mythocritique, en plaçant des lieux réels dans un cadre mythologique, réinterprète la valeur esthétique et éthique de ces lieux. Elle ajoute ainsi une autre couche de réalité aux sens purement géographique de ceux-ci.

La géocritique puise donc dans ces approches quand elle veut changer le regard mis sur les lieux examinés. Et elle le fait du point de vue de la littérature – en réalité, de plusieurs points de vue littéraires – pour pouvoir examiner les différentes représentations d'un même lieu. Tout cela dans le but de décrire « [l]es *interactions* entre espaces humains

⁵³ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 13.

et littérature⁵⁶ » : « une véritable dialectique (espace-littérature-espace)⁵⁷ » qui fait en sorte que les dimensions imaginaires d'un espace puissent se dévoiler à travers les textes littéraires, et « qui implique que l'espace se transforme *à son tour* en fonction du texte, qui, antérieurement, l'avait assimilé⁵⁸ ». C'est cette relation dynamique entre littérature et espace des lieux qui fonde les recherches de la géocritique de rendre compte des espaces complexes de la réalité humaine.

Ainsi, la géocritique de Westphal, ancree dans la critique littéraire, promet de tenir compte de l'imaginaire littéraire des espaces réels, et non seulement de leur référentialité. Cette démarche est justifiée par la constatation du retour de la référentialité et de la spatialité dans les textes littéraires, et ainsi, elle se donne pour objectif de « réhabiliter la référence et [de] réévaluer le rôle de l'espace en littérature⁵⁹ ». Mais elle ne le fait pas de la même manière que les approches géographiques, étant donné que son référent non plus n'est pas exactement le même, puisqu'il s'agit d'une référence littéraire basée sur la théorie des mondes possibles, telle que présentée par Thomas Pavel⁶⁰. Et puisque l'essentiel pour la géocritique n'est pas seulement l'étude des représentations de l'espace dans un corpus littéraire, mais bel et bien l'interaction entre un espace réel et ses représentations dans l'imaginaire littéraire, l'accent oscille entre l'ancrage de la littérature dans une géographie réelle et la manière dont la littérature modifie en tout temps déjà l'espace représenté. Effectivement, « la géocritique affronte un référent dont la représentation littéraire n'est plus considérée comme déformante, mais comme fondatrice⁶¹ ».

Westphal souligne quatre aspects importants de la géocritique ; selon lui, cette approche est

« géocentrée[...] » (qui assigne [...] la priorité à l'espace observé plutôt qu'à l'observateur), « multifocale » (qui confronte la variété des points de vue endogènes, allogènes, exogènes), « polysensorielle » (qui prend en compte une perception échappant au monopole du regard), « stratigraphique » (qui oriente l'espace en fonction d'une profondeur temporelle).⁶²

⁵⁶ (souligné par l'auteur) *Ibid.*, p. 17.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁸ (souligné par l'auteur) *Ibid.*

⁵⁹ COLLOT 2014, p. 88.

⁶⁰ PAVEL 1988.

⁶¹ WESTPHAL 2007, p. 186.

⁶² WESTPHAL 2009, p. 10.

Conformément à cette pluridimensionnalité, on a tendance à reprocher à la géocritique telle que présentée par Westphal d'être trop limitative, trop restrictive lorsque l'on veut l'adopter à l'analyse d'un seul auteur, ou même d'un seul texte. Pourtant, il nous semble qu'une telle adaptation de la géocritique ne compromet pas cette méthode. Même si Westphal présente une approche multifocale et intertextuelle, où le point de départ est le lieu étudié (le « géo ») autour duquel s'orientent les textes littéraires et non-littéraires du corpus, il est possible d'envisager une géocritique qui favorise l'étude d'un seul auteur, d'une seule œuvre, ou même d'un seul genre. En effet, Westphal lui-même approuve le développement et l'utilisation d'une géocritique dans un sens plus élargi en saluant dans sa préface⁶³ chaleureuse les efforts de Christiane Lahaie pour avoir fait l'analyse géocritique d'un genre littéraire (notamment celle de la nouvelle contemporaine) dans *Ces mondes brefs : pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*⁶⁴. Il affirme que l'auteure de l'essai « après avoir constaté à juste titre que le genre nouvellier était quelque peu délaissé par les études géocritiques en cours, les [s]iennes pour commencer, démontre la pertinence d'une inclusion de la nouvelle dans ce domaine de recherche⁶⁵ ». Il ne s'oppose donc pas aux différentes approches « géocritiques » déviant de son propre point de vue, tant qu'il s'agit de réflexions critiques sur espace, lieu et littérature émanant de sa théorie développée dans son manifeste de 2000, *Pour une approche géocritique des textes*⁶⁶, et subséquemment dans son essai de 2007, *La géocritique : réel, fiction, espace*⁶⁷. Dans la même ligne de pensée, Robert Tally, traducteur de ce dernier en anglais (*Geocriticism : Real and Fictional Spaces*⁶⁸), dans son essai *Spatiality*⁶⁹, explique à son tour que, dès qu'on étudie la représentation des espaces et des lieux dans un texte littéraire, on est dans le domaine de la géocritique au sens large. L'usage qu'il fait du mot « géocritique » ne coïncide donc pas exactement avec celle de Westphal, mais comprend plutôt sous ce terme une critique des œuvres littéraires qui étudie principalement la spatialité de celles-ci.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ LAHAIE 2009.

⁶⁵ WESTPHAL 2009, p. 11.

⁶⁶ WESTPHAL 2000.

⁶⁷ WESTPHAL 2007.

⁶⁸ WESTPHAL 2011.

⁶⁹ TALLY 2013.

La géopoétique

À ces deux approches mentionnées, l'une géographique, l'autre géocritique, il nous semble intéressant d'ajouter une troisième, autant interdisciplinaire que les deux premières, mais plutôt du côté de la création et du vécu que de la critique, même si, comme Rachel Bouvet le souligne dans la présentation de l'ouvrage collectif *Le nouveau territoire : l'exploration géopoétique de l'espace*⁷⁰, « [l]a posture critique [est] inséparable de ce mouvement⁷¹ » : la *géopoétique*. La particule « géo » du mot « géopoétique » fait moins référence à la géographie qu'à la Terre avec son « t » majuscule. L'approche de celle-ci se résume *grosso modo* dans l'étude du rapport de l'homme et la Terre. Ainsi, la géopoétique insiste-t-elle sur le « lien » que la création poétique entretient avec notre rapport au monde, et suppose-t-elle « une certaine continuité entre l'expérience du monde et celle du langage⁷² ». Appuyé par le tournant linguistique, elle admet que l'homme est *dans le langage*, mais elle n'oublie pas pour autant qu'il est également *dans le monde*. L'un des premiers à avoir introduit ce néologisme dans le discours théorique est le poète Michel Deguy, qui l'épelle encore avec un trait d'union, accentuant le caractère artificiel du mot ; mais c'est Kenneth White, lui aussi principalement poète, qui commence à l'utiliser comme un véritable concept dès 1979. Liée à la poésie, la géopoétique s'avère une entreprise poétique (dans le sens de *poiésis*⁷³), particulièrement sensible à la création littéraire et artistique, ainsi qu'à la création scientifique, même si dans son acception courante elle a tendance à se confondre avec la géocritique⁷⁴. La géopoétique comprend cependant un domaine beaucoup plus large de la création et de la pensée, et ne se limite pas à une simple lecture « géopoétique » des textes littéraires. Rachel Bouvet affirme dans *Vers un approche géopoétique – White, Ségalen et Le Clézio*⁷⁵ que « [l]iée à l'exploration du dehors, la géopoétique a suscité des rapprochements entre littérature et géographie tout en mettant à contribution la philosophie et les arts ; [et qu']il s'agit en effet d'un champ transdisciplinaire ouvert à la recherche et à la création⁷⁶ ». Cela ne veut pas dire que l'on ne puisse effectuer une lecture géopoétique d'un texte littéraire, au contraire ; cependant, il

⁷⁰ BOUVET – WHITE 2008

⁷¹ *Ibid.*, p. 7.

⁷² COLLOT 2014, p. 106.

⁷³ C'est-à-dire dans le sens de production, en particulier d'œuvres d'art.

⁷⁴ COLLOT 2014, p. 106-107.

⁷⁵ BOUVET 2015a.

⁷⁶ *Ibid.*, p. xviii.

nous semble important de souligner que cette nouvelle « discipline » déborde largement les cadres de la critique littéraire.

White, l'un des fondateurs de la géopoétique, crée l'Institut international de Géopoétique en 1989, et lance les *Cahiers de Géopoétique* en 1990, revue dont l'objectif est de « dresser, d'un point de vue qui ne soit pas seulement celui de l'Homme, une *magna mundi carta* : une grande carte, une grande charte du monde⁷⁷ », c'est-à-dire une certaine cartographie de la pensée géographique, d'« une géographie de l'esprit⁷⁸ ». Il « lanc[e] le projet organisationnel d'un "archipel" d'ateliers à travers le monde, qui appliquerait l'idée géopoétique à divers contextes locaux⁷⁹ », dont un des centres de recherche notables était la *Traversée*, atelier québécois de géopoétique, jusqu'à sa rupture avec l'Institut pour des raisons idéologiques en 2015⁸⁰, à la suite d'un débat entre la *Traversée* et White, lancé lors de la parution du livre de Bouvet ci-mentionné⁸¹.

Il est intéressant, voire symptomatique que l'idée d'une géopoétique s'est cristallisée lors d'un voyage « le long de la côte nord du Saint-Laurent en direction du Labrador⁸² ». White cite son propre journal de voyage dans *Le plateau de l'albatros : introduction à la géopoétique*⁸³ pour expliquer le contexte dans lequel ce terme est né, et les pensées qui l'ont entouré :

Je voyage à travers les Laurentides, en route pour le grand espace blanc du Labrador. Une nouvelle notion en tête : celle de géopoétique. L'idée qu'il faut sortir du texte historique et littéraire pour retrouver une poésie en plein vent où l'intelligence (l'intelligence incarnée) coule comme une rivière.⁸⁴

Fortement lié au voyage, au mouvement du corps dans l'espace, mais aussi à la création littéraire et à la poésie, le préfixe « géo » de la géopoétique fait allusion à la Terre « cette planète étrange et belle, [...] sur laquelle nous essayons tous, mal la plupart du temps, de vivre⁸⁵ » ; tandis que le mot « poétique » est entendu comme « une dynamique

⁷⁷ Éditorial, cahiers de géopoétique [En ligne].

http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/cahiers/editorial.html (page consultée le 22 juillet 2016).

⁷⁸ WHITE 2014.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ BOUVET 2015b

⁸¹ WHITE 2015.

⁸² WHITE 1994, p. 13.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ WHITE 2014.

fondamentale de la pensée⁸⁶ ». Ces deux éléments fondent le concept du *monde* de White qui « émerge du contact entre l'esprit et la Terre⁸⁷ ». Ce monde est « un espace de culture, de pensée, de vie⁸⁸ » qui se déploie à travers « un contact [...] sensible, intelligent, subtil⁸⁹ » de l'esprit humain et l'environnement.

La géopoétique de White dépasse donc ses origines, la simple création littéraire, poétique, en ce qu'elle pense l'homme et son environnement, la culture et la nature dans une relation symbiotique. Dans ce cadre finalement théorique, la création artistique peut être pensée, mais aussi l'homme et la culture peuvent être compris quant à leur relation avec la nature. « Sans théorie, on tourne en rond, on entasse des commentaires et des opinions, on s'enferme dans l'imaginaire et le fantasme, on se perd dans le spectaculaire, on se noie dans le détail, on étouffe dans un quotidien de plus en plus opaque⁹⁰ » – affirme White au tout début de son article, *Le grand champ de la géopoétique*⁹¹ en ajoutant toutefois que « toute théorie valable se doit d'être basée sur une pensée fondamentale, d'être liée à une pratique solide et de rester ouverte⁹² ». Il insiste également dans son essai *Le plateau de l'albatros : introduction à la géopoétique*⁹³ sur l'importance d'« une poétique postmoderne, c'est-à-dire ni du moi, ni du mot, mais du monde⁹⁴ » pour décrire sa démarche.

Michel Collot critique chez White, dans *Pour une géographie littéraire*⁹⁵, d'être trop concentré sur la création par rapport à la Terre, et de ne pas tenir compte du regard objectivant d'autrui, plus précisément de ne pas « se servir des instruments de la stylistique, de la rhétorique et de la poétique⁹⁶ » de peur « de retomber dans le piège d'une poétique du mot qui se détournerait du monde⁹⁷ ». L'approche de White lui paraît trop métaphorique, poétique même, et manque l'objectivité d'une vraie science littéraire. Selon Collot, « [u]ne géographie véritablement littéraire ne peut négliger la lettre ni la littérarité des textes qu'elle étudie⁹⁸ », c'est pourquoi il faut revenir à une critique qui ressemble le

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ WITHE 1994.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 200.

⁹⁵ COLLOT 2014.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

plus à l'analyse structurale ou sémiotique, qui veut dégager, développer le sens caché par la langue. C'est par là même que la géopoétique peut devenir « l'étude des rapports entre l'espace et les formes et genres littéraires⁹⁹ ». Ceci réintègre la *topologie* à côté de la *topographie* dans l'analyse critique des textes littéraires. Il ne suffit pas d'esquisser les univers géographiques représentés par le texte, mais il faut également examiner comment la langue peut rapporter ces différents phénomènes géographiques, voire une géographie qui se dévoile par la langue et dans la langue elle-même. « Une approche géopoétique se doit donc d'être aussi attentive à la forme des textes qu'à leur contenu géographique.¹⁰⁰ » – voici l'idée sur laquelle Collot débouche pour conclure que pour réussir à déployer toute dimension géographique de la littérature il ne suffit pas de l'étudier d'un seul point de vue, mais il faut adopter une démarche hétérogène et l'examiner de tout côté en bénéficiant des méthodes développées par les approches géographiques, géocritiques et géopoétiques.

La géophilosophie

La coopération fructueuse entre Gilles Deleuze et Félix Guattari dans la deuxième moitié du 20^e siècle a engendré une philosophie postmoderne et poststructuraliste qui orbite autour d'une pensée du mouvement et en mouvement, nommée la *géophilosophie*. À la base de cette pensée philosophique se trouvent le double mouvement de déterritorialisation et reterritorialisation, décrit dans le chapitre « Géophilosophie » de leur dernier ouvrage écrit ensemble, *Qu'est-ce que la philosophie ?*¹⁰¹ :

La terre n'est pas un élément parmi les autres, elle réunit tous les éléments dans une même étreinte, mais se sert de l'un ou de l'autre pour déterritorialiser le territoire. Les mouvements de déterritorialisation ne sont pas séparables des territoires qui s'ouvrent sur un ailleurs, et les procès de reterritorialisation ne sont pas séparables de la terre qui redonne des territoires. Ce sont deux composantes, le territoire et la terre, avec deux zones d'indiscernabilité, la déterritorialisation (du territoire à la terre) et la reterritorialisation (de la terre au territoire).¹⁰²

⁹⁹ *Ibid.*, p. 121.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 128.

¹⁰¹ DELEUZE – GUATTARI 1991.

¹⁰² *Ibid.*, p. 82.

Cette idée de déterritorialisation et reterritorialisation décrit non seulement leur pensée « politique », mais influence toute leur philosophie, et imbibe les réflexions sur l'esthétique de l'art et de la littérature. Ce chapitre intitulé « Géophilosophie » n'est que l'aboutissement d'un cheminement qui s'est déjà fait voir dans la nomadologie de Deleuze et Guattari, élaborée dans *Milles plateaux*¹⁰³ et dans d'autres formes, dont nous consultons les cours donnés par Deleuze en 1979 à l'université Paris 8 sur « la géologie du multiple à l'œuvre¹⁰⁴ », diffusés par France Culture, et présentés par Jacques Munier. Dans ce qui suit, nous présentons en quoi cette nomadologie et géophilosophie sont novatrices, et comment ce cadre philosophique constitue un nouveau paradigme de la pensée, déjà apparent dans la géocritique (qui cependant reste ancré dans la critique littéraire), par le surpasement d'une critique basée purement sur l'interprétation, face à l'expérimentation.

La nomadologie de Deleuze et Guattari, développée d'après un modèle socio-historique, compare l'organisation de l'*appareil d'État*, des empires, des grands royaumes établis, avec l'agencement de la *machine de guerre*, des hordes nomades, des barbares arrivant de l'est. Il ne faut cependant mettre ces deux en claire opposition, ou de les hiérarchiser (l'une étant la forme moins évoluée de l'autre) puisqu'il s'agit de deux phénomènes interdépendants ; leur existence même dépend de l'autre, même s'ils sont essentiellement différents¹⁰⁵. Il n'y a de délimitation absolue entre les deux modes de vie, mais plutôt leur coexistence peut être décrite par des « schémas en zigzag¹⁰⁶ », le devenir-nomade du sédentaire et le devenir-sédentaire du nomade, des mouvements de déterritorialisation et de reterritorialisation. L'appareil d'État est la forme d'intériorité, la forme institutionnalisée de la vie sédentaire, tandis que la machine de guerre est la forme d'extériorité qui se situe à l'extérieur de l'appareil d'État, elle se trouve à l'extérieur par excellence, même de soi-même : « Ce n'est pas en termes d'indépendance, mais de coexistence et de concurrence, *dans un champ perpétuel d'interaction*, qu'il faut penser l'extériorité et l'intériorité, les machines de guerre à métamorphoses et les appareils identitaires d'Etat, les bandes et les royaumes, les mégamachines et les empires.¹⁰⁷ »

¹⁰³ DELEUZE – GUATTARI 1980, p. 434-527 (« 1227 - Traité de nomadologie : la machine de guerre ») et p. 592-625 (« 1440 – Le lisse et le strié »)

¹⁰⁴ DELEUZE 1979a.

¹⁰⁵ « A tout égard, la machine de guerre est d'une autre espèce, d'une autre nature, d'une autre origine que l'appareil d'Etat. » *Ibid.*, p. 436.

¹⁰⁶ DELEUZE 1979b.

¹⁰⁷ (souligné par les auteurs) DELEUZE – GUATTARI 1980, p. 446.

Pour démontrer cette différence essentielle de structure entre l'appareil d'État et la machine de guerre, Deleuze et Guattari recourt à la description des jeux d'échecs (l'appareil d'Etat) et du *go*, jeu de plateau chinois (la machine de guerre) :

[D]ans le cas des échecs, il s'agit de se distribuer un espace fermé, donc d'aller d'un point à un autre, d'occuper un maximum de places avec un minimum de pièces. Dans le *go*, il s'agit de se distribuer dans un espace ouvert, de tenir l'espace, de garder la possibilité de surgir en n'importe quel point : le mouvement ne va plus d'un point à un autre, mais devient perpétuel, sans but ni destination, sans départ ni arrivée.¹⁰⁸

L'espace des échecs est l'espace *strié*, tandis que celui du *go* est l'espace *lisse*. Cependant, ce n'est pas seulement la formation de l'espace qui distingue les deux jeux, mais les acteurs, les pièces sont également différents dans l'un et l'autre : les pièces des échecs ont un rôle inhérent dans le jeu, ainsi leurs situations, leurs relations, leurs confrontations et leurs mouvements sont prédéterminés ; les pierres du *go* en revanche ne gagnent leur rôle qu'en relation avec leur situation par rapport aux autres pierres, donc leur rôle, ainsi que leurs mouvements, vient du dehors.

Nous pouvons constater que l'agencement du nomadisme, face à celui de l'appareil d'État, qui se hiérarchise dans une structure arborescente, est celui du rhizome. Ceci représente également l'opposition de l'espace *optique* (strié), espace soumise à la vision éloignée du regard uniformisant ; et l'espace *haptique* (lisse), espace du proche, du toucher, sans profondeur visuelle¹⁰⁹.

Pour décrire l'intimité de l'espace et de la perception, Gilles Deleuze introduit le terme de « haptique » en pair avec l'optique. Il opte pour ce néologisme (emprunté à l'allemand *haptisch*) plutôt que pour l'adjectif « tactile » puisqu'il trouve que, dans ce dernier, il y a une prédominance, sinon une exclusivité de la perception du monde à travers le toucher. Or, l'haptique peut être à la fois visuel, auditif et tactile. Deleuze emploie ces deux adjectifs pour désigner une différence dans la perception de l'espace. L'espace optique est associé à l'espace strié, c'est l'espace de la représentation, de l'organisé, de l'espace géométrique ; tandis que l'espace haptique est l'espace lisse, l'espace du vécu, du proche.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 437.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 614-622.

Gilles Deleuze et Félix Guattari consacre un chapitre entier à l'espace strié et l'espace lisse dans *Mille Plateaux*, deuxième tome de *Capitalisme et schizophrénie*¹¹⁰. Le lisse et le strié s'y comprennent comme modèle épistémologique susceptible de soutenir un paradigme à la fois technologique, musical, maritime, mathématique, physique, esthétique (« *l'art nomade*¹¹¹ »), etc. :

le strié, c'est ce qui entrecroise des fixes et des variables, ce qui ordonne et fait succéder des formes distinctes, ce qui organise les lignes mélodiques horizontales et les plans harmoniques verticaux. Le lisse, c'est la variation continue, c'est le développement continu de la forme, c'est la fusion de l'harmonie et de la mélodie au profit d'un dégagement de valeurs proprement rythmiques, le pur tracé d'un diagonale à travers la verticale et l'horizontale.¹¹²

Ils y ajoutent relativement au modèle maritime :

dans l'espace strié comme dans l'espace lisse, il y a des points, des lignes et des surfaces [...]. Or dans l'espace strié, les lignes, les trajets, ont tendance à être subordonnées aux points : on va d'un point à un autre. Dans le lisse, c'est l'inverse : les points sont subordonnés au trajet.¹¹³

Il faut encore une fois souligner qu'il ne s'agit pas d'une simple mise en opposition de ces deux espaces, ni d'une opposition entre l'espace hétérogène et l'espace homogène. L'espace lisse est loin d'être homogène, on le voit bien dans sa description du modèle technique du tissage, dans les exemples qu'ils donnent pour illustrer ces deux types d'espaces : le strié, c'est le tissu, le tricot, la broderie ; tandis que le lisse, c'est le feutre, le crochet, le *patchwork*.

¹¹⁰ DELEUZE – GUATTARI 1980.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 614-624.

¹¹² *Ibid.*, p. 597.

¹¹³ *Ibid.*

Pour conclure ce chapitre, voyons encore une fois ce qui nous paraît opératoire dans la constitution de notre cadre théorique. De la géocritique, nous adoptons le regard posé sur les espaces de la littérature, l'étude critique des textes littéraires et leur rapport réciproque avec les espaces réels ; de la géopoétique, son accent mis sur le lien intime entre l'individu et l'environnement, la découverte de l'espace à travers la promenade et la flânerie (même si des fois imaginaire par le biais de la lecture), le point de vue personnel de la littérature et le vécu personnel de l'espace. Finalement, la géophilosophie nous fournit un fond philosophique dans lequel se situent nos réflexions.

Pour résumer les trois points de vue différents des théories citées :[habiter] la géocritique nous dévoile l'enjeu des espaces imaginaires et leurs interactions éternelles avec les espaces réels ;[imaginer] la géopoétique, l'importance du rapport de l'homme avec la Terre, son habitat et du lien entre l'homme et son environnement ;[penser] enfin, la géophilosophie met en perspective la pensée par rapport au territoire, conçoit la pensée qui se fait dans l'espace et non dans le temps.

I. 1. 2. L'hétérogénéité de l'autobiographie – déplacement vers l'(auto)fiction

Nous nous proposons à présent d'examiner l'autobiographie pour démontrer l'hétérogénéité qui habite cette pratique d'écriture. Il faut comprendre, la problématique de l'autobiographie ne se résume pas dans la définition du genre, mais va au-delà et s'ouvre sur d'autres questions concernant la littérature, l'écriture en général, et l'identité du sujet pensant et écrivant en particulier. L'étude de l'autobiographie touche à la fois à la question du moi et du référent, et c'est pourquoi il nous semble intéressant de l'aborder d'un point de vue géocritique lors de l'analyse des écrits autobiographique de Michel Tremblay. Mais avant de s'apprêter à cette analyse, il est important de voir comment l'autobiographie, et par extension l'autofiction, s'inscrit dans le discours théorique littéraire.

L'autobiographie classique vs. l'autobiographie postmoderne

Philippe Lejeune date l'apparition de l'autobiographie sous sa forme moderne, qu'il appelle *autobiographie classique*, avec la naissance *Des confessions* de Jean-Jacques Rousseau, à la fin du 18^e siècle¹¹⁴. Il semble du plus naturel que ce genre si bien structuré et si audace dans sa tentative¹¹⁵ naisse à l'ère des Lumières. Le sujet pensant et écrivant n'a jamais été aussi cohérent et aussi confiant en soi qu'à cette époque, où la certitude du *cogito* garantit l'exactitude de ses connaissances. On le sait, le sujet rationnel trouve dans ce genre en naissance un moyen pour finaliser, objectiver sa vie, tout en ayant la conviction de pouvoir réaliser ce projet¹¹⁶. C'est pourquoi, pendant longtemps, l'autobiographie ne posait pas de grand problème aux théoriciens jusqu'à ce que Lejeune lui-même n'ouvre un débat sur la forme et l'essence de ce genre en 1975 dans *Le pacte autobiographique*¹¹⁷. C'est là que les questions relatives à l'ontologie resurgissent. L'apparition de la modernité et de la psychanalyse¹¹⁸, et ensuite celle de la

¹¹⁴ LEJEUNE 1971.

¹¹⁵ « Voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais. Qui que vous soyez, que ma destinée ou ma confiance ont fait l'arbitre du sort de ce cahier, je vous conjure par mes malheurs, par vos entrailles, et au nom de toute l'espèce humaine, de ne pas anéantir un ouvrage unique et utile, lequel peut servir de première pièce de comparaison pour l'étude des hommes, qui certainement est encore à commencer, et de ne pas ôter à l'honneur de ma mémoire le seul monument sûr de mon caractère qui n'ait pas été défigurés par mes ennemis. » ROUSSEAU 2011, p. 2.

¹¹⁶ Voir GOLDZINK 1988.

¹¹⁷ LEJEUNE 1996.

¹¹⁸ Voir les travaux de Sigmund Freud, et ceux en France de Jacques Lacan.

postmodernité¹¹⁹, en questionnant les certitudes socialement établies qui entourent le sujet pensant, ont jeté un doute sur la possibilité même d'une telle tentative. Morcelé, fragmenté, le sujet postmoderne a perdu ses repères¹²⁰, et n'a de cesse de se questionner, de réfléchir sur sa propre existence. Il recourt à la prémodernité tout en se nourrissant des apports de la modernité et des inventions industrielles pour se créer un étrange mélange de vérités superficielles qu'il essaye d'utiliser comme points de repère. Écrire une autobiographie, ou du moins une autobiographie classique, cohérente, chronologique avec la certitude en soi, ne semble plus aussi évident qu'auparavant. « L'autobiographie classique ne convient qu'aux vies accomplies. À vie brisée, autobiographie oblique¹²¹ » – affirme Lejeune plus tard dans *Une autobiographie sous contrainte*, article paru en 1993 dans le *Magazine littéraire*.

Écrire une autobiographie au 20^e siècle implique à coup sûr des questions à la fois techniques et épistémologiques. « Tout le monde a une histoire à écrire, une œuvre à enfanter !¹²² » – s'écrie Michel Tremblay dans *Un ange cornu avec des ailes de tôle*. Certes, un écrivain potentiel se cache dans chacun de nous. Mais peut-on raconter l'histoire de notre vie ? Sartre, graphomane qu'il était, a tout de même passé dix ans à écrire *Les Mots*¹²³, et même là, n'a réussi à aborder que les quelques premières années de sa vie sans pour autant y arriver à la fin. Tremblay, à son tour, débute avec des écrits de science-fiction pour ensuite, tournant le dos à ce genre, s'orienter, dans ses romans et ses pièces de théâtre, vers son enfance et le monde qui l'entoure. C'est juste une fois ces histoires abordées dans la fiction qu'il tentera à écrire son autobiographie. Un poids pèse sur l'autobiographe qui le bloque dans sa démarche d'écriture, est c'est celui de dire la vérité. Comment structurer ce qu'on écrit pour que cela corresponde à notre vie ? Suivre un ordre chronologique linéaire a ses avantages, mais est-ce vraiment la meilleure solution ? Les limites de notre mémoire présentent déjà d'obstacles insurmontables. Comment commencer l'histoire – suivant un ordre chronologique – si on ne se souvient pas du début ? C'est cette problématique – celle de la véracité et de la fidélité – qu'on passera en revue, non pas en rapportant l'écriture autobiographique à la vie de l'auteur et en vérifiant l'exactitude du récit, mais plutôt sur un plan théorique en étudiant les possibilités (ou plutôt l'impossibilité) de l'écriture de soi et en la rapprochant à la fiction.

¹¹⁹ Voir JAMESON 1991.

¹²⁰ Voir LYOTARD 1979.

¹²¹ LEJEUNE 1993, p. 19.

¹²² TREMBLAY 1994, p. 106.

¹²³ SARTRE 1964.

La notion d'autobiographie n'est pas sans problème, il n'est guère facile à la définir ou à la caractériser, alors que, à première vue, on n'a pas de difficultés à en reconnaître une. Cependant, quand il s'agit de la théoriser et de trouver des propriétés communes qui caractérisent ce genre, des divergences se mettent au jour. L'autobiographie se prête à être rangée parmi les genres littéraires, même si l'on peut également la classer comme genre référentiel, à côté du récit de presse, du rapport de police ou du récit historique, et ainsi l'exclure de la littérature au sens strict. Et même si on accepte que le critère littéraire d'une œuvre ne se trouve pas dans son rapport avec la réalité, et que, comme une œuvre fictionnelle peut se trouver hors du champ littéraire, un écrit autobiographique aussi peut devenir littéraire, on n'est tout de même pas plus proche de la solution. À opposer fiction et autobiographie, d'autres difficultés surgissent ; il suffit de penser à l'idée répandue que la fiction soit plus vraie que l'autobiographie. Lejeune cite à ce propos dans *Le pacte autobiographique*¹²⁴ les pensées d'André Gide présentées dans *Si le grain ne meurt* : « Les Mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit le souci de vérité : tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman.¹²⁵ »

Un autre obstacle qui se présente devant l'autobiographe est qu'il s'avère difficile d'écrire ses histoires personnelles quand les autres acteurs du récit, les gens proches de la personne sont encore vivants. Marguerite Duras dans *L'Amant*¹²⁶ écrit le suivant à propos de ce sujet : « J'ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille, mais tandis que je le faisais ils vivaient encore, la mère et les frères, et j'ai écrit autour d'eux, autour de ces choses sans aller jusqu'à elles.¹²⁷ » Il semble que ce qui cause ce blocage est ce qui est censé être la raison même de l'écriture, c'est-à-dire tout sujet qu'on se refuse d'aborder dans des écrits, des œuvres précédents¹²⁸. Aussi peut-on adopter à ce propos la voie de la fiction comme Marie Darrieussecq : « c'est aussi de *ne pas* empiéter sur la vie privée de mes proches (et la mienne) que je me sens infiniment plus vraie, et libre, dans la fiction et l'imaginaire, voire dans le fantastique¹²⁹ ». Puisque selon elle, le romancier « dit *aussi* la vérité, [...] »

¹²⁴ LEJEUNE 1996.

¹²⁵ André Gide cité in *Ibid.*, p. 41.

¹²⁶ DURAS 1984

¹²⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹²⁸ Voir l'exemple de Michel Tremblay qui parle souvent du fait que la disparition de sa mère lui a permis de commencer à écrire : « J'aurais probablement pas écrit les *Belles-sœurs* si ma mère était pas morte en '63. C'est pas pour rien que les *Belles-sœurs* ont été écrites en '65. [...] Elle a eu la délicatesse de se retirer sur le bout des pieds quand est venu pour moi le moment pour m'exprimer. » WILLS 2006.

¹²⁹ (souligné par l'auteur) DARRIEUSSECQ 2010, p. 522.

témoigne *aussi* de l'expérience humaine¹³⁰ » même s' « [i]l se situe à un autre endroit du langage et de la parole¹³¹ » que les chroniqueurs ou mémorialistes. Toutefois on ne peut s'empêcher de se poser la question : un roman, est-t-il réellement plus véridique qu'une autobiographie uniquement parce qu'il prétend saisir la vérité par des voies obliques plutôt que de s'y attaquer ?

À examiner le genre de l'autobiographie, Jaime Céspedes, chercheur associé de l'Université Paris Nanterre, distingue plusieurs niveaux d'analyse. Dans son article *Le problème ontologique de l'autobiographie*¹³², il nous donne un bref historique des différents courants d'étude du genre depuis le 19^e siècle. Représentée par Georg Misch et basée sur la philosophie de Wilhelm Dilthey, l'approche *historiciste* qui règne dès le 19^e siècle jusqu'à la moitié du 20^e siècle, affirme que « l'autobiographie est le reflet fidèle des faits qui se sont passés¹³³ ». Ce qui explique pourquoi elle est reléguée au même niveau que d'autres témoignages historiques. Ensuite apparaît la conception *psychologique* avec Georges Gusdorf qui « soutient que l'autobiographie est en même temps une quête et une création d'identité¹³⁴ ». Les approches *stylistique* de Jean Starobinski, *pragmatique* d'Elisabeth Bruss et de Lejeune (que nous traiterons en détails ci-dessous) et *psychanalytique* de James Olney, évoquées par Céspedes, sont toutes nées de ce courant psychologique. Finalement, Céspedes mentionne l'analyse derridienne de Paul de Man, la *déconstruction*, qui « considère l'autobiographie comme n'importe quel autre type de fiction, et dans ce sens la nie comme genre particulier » puisqu' « elle partage [l]a structure rhétorique et tropologique¹³⁵ » des genres fictionnels avoisinants.

Ces approches narratologiques et structurelles s'inscrivent dans une perspective philosophique, surtout lorsqu'on examine le fond ontologique de l'autobiographie. Ainsi la pragmatique du contrat social qu'est le pacte autobiographique se rapproche de l'anthropologie littéraire qui examine les différentes fonctions de la littérature, celle de la lecture, de l'imaginaire et de l'écriture. Mais aussi, si l'on regarde de plus près l'identité qui est censée fonder le pacte, on se heurte à une multitude de questions philosophiques, liées à l'identité narrative de Paul Ricœur, point de vue herméneutique ; ou même à la géophilosophie de Gilles Deleuze et Félix Guattari, entre autres, en fonction du

¹³⁰ *Ibid.*,

¹³¹ *Ibid.*

¹³² CÉSPEDES 2001.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

mouvement relatif à la déterritorialisation et reterritorialisation. Et on ne peut passer à côté de la phénoménologie du regard non plus, surtout en examinant les voix narratives employées par l'autobiographe et les représentations de la réalité qui accompagne celle-ci.

Rarement exige-t-on les genres factuels de faire partie du corpus littéraire, pourtant le genre autobiographique nous affronte à ce dilemme. Peut-être est-ce cette ambiguïté même qui nous fascine, même si l'on accepte que la grande majorité des autobiographies ne soient pas littéraires. Ne seraient-ce que les grands écrivains qui écrivent des autobiographies littéraires, tandis que tout autre personne, même les artistes, ne pourraient le faire ? Ou il y aurait-il un élément dans la structure même de celle-ci qui lui permet de traverser les frontières de la littérature canonisée ? On se trouve face à un problème qui est lié à la multitude de définitions de la littérature. En effet, qu'est-ce que la littérature et qu'est-ce que le littéraire ?¹³⁶ Est-ce un critère ontologique qui la détermine, comme Aristote le présente avec son concept de *mimesis*¹³⁷, ou bien plutôt un critère formel : tout texte est littéraire qui semble l'être ? Ce que suggère Gérard Genette dans *Fiction et diction*¹³⁸, dont nous parlerons un peu plus tard. L'apparition d'un nouveau genre, celui de l'*autofiction* est censée apporter une solution, avec plus ou moins de succès, au dilemme posé par l'autobiographie, notamment celle d'un genre référentiel littéraire.

Philippe Lejeune et le pacte autobiographique

Philippe Lejeune même sent ces tensions, ces ambiguïtés impliquées dans cette notion quand il souligne en 1996¹³⁹ que son article de 1975 *Le pacte autobiographique*¹⁴⁰, l'une des pièces fondatrices de la théorie d'autobiographie, n'est qu'une tentative de classification de celle-ci¹⁴¹. Dans celui-ci, il récapitule en premier la définition répandue de l'autobiographie selon laquelle elle est un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité¹⁴² ». Ceci n'est qu'un point de départ pour

¹³⁶ Voir BESSIÈRE 1990.

¹³⁷ Voir ARISTOTE 1980.

¹³⁸ GENETTE 1991.

¹³⁹ LEJEUNE 1996.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ « En lisant cet essai où j'ai essayé de pousser aussi loin que possible la rigueur, on aura souvent senti que cette rigueur devenait arbitraire, inadéquate à un objet qui était peut-être plutôt du ressort de la logique chinoise telle que la décrit Borges, que de celui de la logique cartésienne. » *Ibid.*, p. 45.

¹⁴² *Ibid.*, p. 14.

Lejeune dans son analyse, dont il déduit que, des plusieurs éléments que cette définition comporte, deux « sont affaire de tout ou rien¹⁴³ » : celui de l'identité de l'auteur et du narrateur et celui de l'identité du narrateur et du personnage principal. Tout autre élément de la définition doit être plus ou moins présent pour distinguer l'autobiographie des genres voisins. Alors, « le texte doit être *principalement* un récit, [...] la perspective, *principalement* rétrospective, [...] le sujet doit être *principalement* la vie individuelle, la genèse de la personnalité¹⁴⁴ » pour qu'il ne s'agisse pas de mémoires, d'un journal intime ou d'autres genres référentiels voisins. Selon Lejeune, c'est l'identité de l'auteur-narrateur-personnage qui constitue le critère décisif de l'autobiographie, puisque « le genre autobiographique est un genre *contractuel*¹⁴⁵ » ; ainsi tout autre critère formel évoqué qui doit *principalement* être présent n'est que secondaire. C'est le pacte qui définit notre lecture du texte. L'auteur de l'article constate finalement que l'autobiographie est « un mode de lecture [et] un type d'écriture¹⁴⁶ », à la limite « c'est un *effet contractuel*¹⁴⁷ ». Cet accord s'établit entre l'auteur et le lecteur grâce aux multiples indices intra- et paratextuels : la page du titre, le nom de l'auteur, les énoncés phatiques, les références factuelles, etc. L'attitude du lecteur face au texte change selon le pacte établi – soit un *pacte autobiographique*, soit un *pacte romanesque* – et semble la plupart du temps aller à l'encontre de celui-ci, car « si l'identité n'est pas affirmée (cas de la fiction), le lecteur cherchera à établir des ressemblances, malgré l'auteur ; si elle est affirmée (cas de l'autobiographie), il aura tendance à vouloir chercher les différences (erreurs, déformations, etc.)¹⁴⁸ ».

¹⁴³ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴⁴ (souligné par l'auteur) *Ibid.*, p. 14-15.

¹⁴⁵ (souligné par l'auteur) *Ibid.*, p. 44.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 45.

¹⁴⁷ (souligné par l'auteur) *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 26.

Gérard Genette et l'autobiographie comme genre conditionnellement littéraire

On le sait, dès l'Antiquité, Aristote organise les textes écrits dans des catégories de genre. Dans un premier temps, il distingue les œuvres littéraires des œuvres factuels en fonction de leur rapport à la réalité. Pour le faire, il base sa catégorisation sur la *mimesis* (imitation ou représentation, dépendamment de la traduction¹⁴⁹) qui caractérise tout texte fictionnel, excluant ainsi tout genre factuel de la littérature. Sa poétique (ou une version de sa poétique), principalement descriptive fut en vigueur pendant des centaines d'années, autant qu'elle devint prescriptive à l'âge classique¹⁵⁰. L'apparition des genres en prose attire l'attention sur les lacunes de cette catégorisation qui jusqu'ici ne devait faire face à un tel phénomène. La dénomination de *roman* doit couvrir donc un large éventail d'écritures thématiquement et génériquement différents, écrites en prose, d'une longueur considérable. « La signification du mot *roman* est peut-être la plus ambiguë, la plus éloignée de la forme qu'elle prétend décrire. Pourtant [...] on n'a pas trouvé mieux depuis pour désigner un récit fictif, en vers ou en prose, de quelque importance.¹⁵¹ » – affirme Vincent Colonna dans son analyse du mot « autofiction » dans « *C'est l'histoire d'un mot récit* »¹⁵². Les genres classiques, dont le contenu et la forme étaient bien définis, voient s'effondrer les cadres génériques prescriptifs pour donner place à des genres-valises, les bâtards du modernisme et postmodernisme.

Gérard Genette reprend cette tentative de catégorisation dans *Fiction et diction*¹⁵³, et dans sa poétique, cette fois-ci incluant les genres référentiels dans ses recherches, essaye de donner une réponse à la fameuse question maintes fois posée : « Qu'est-ce que la littérature ? ». Il trouve qu'en ajoutant le critère de *style*¹⁵⁴, l'on arrive à un concept de littérature plus inclusive qu'avec le simple critère de *fiction*. Tout d'abord, il décrit les deux régimes de la littérature : le *constitutif*, dont toute œuvre que l'on considère essentiellement littéraire fait partie ; et le *conditionnel*, dont le corpus est variable selon le temps et les conventions sociales. Le premier est lié à un critère *thématique*, « c'est-à-dire

¹⁴⁹ ARISTOTE 1980. p. 20.

¹⁵⁰ Voir l'*Art poétique* de Boileau (1674) BOILEAU-DESPRÉAUX 1972.

¹⁵¹ COLONNA 2010, p. 398-399.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ GENETTE 1991.

¹⁵⁴ Voir sur le style les réflexions de Jean-Marie Schaeffer dans sa critique de *Fiction et diction* de Gérard Genette. SCHAEFFER 1991.

relatif au contenu du texte¹⁵⁵ », l'autre à un critère *rhématique*, soit à la forme du texte, « c'est-à-dire relatif au caractère du texte lui-même et au type de discours qu'il exemplifie¹⁵⁶ ». Ce dernier est déjà ébauché chez les formalistes russes et dans la notion de *littérarité*¹⁵⁷ de Roman Jakobson. Selon cette répartition, l'autobiographie est donc *conditionnellement littéraire*, puisque, d'un point de vue thématique étant non-fictionnelle, elle ne fait pas partie du corpus littéraire, toutefois, selon certaines conditions et critères formels elle peut s'élever au niveau des genres essentiellement littéraires.

Paul de Man et l'autobiographie comme défiguration

Dans une perspective tout autre, Paul de Man propose une approche insolite dans la critique littéraire française. Son article *Autobiography as De-facement*¹⁵⁸ résume bien le malaise qui émane de considérer l'autobiographie comme un genre¹⁵⁹ et constate qu'elle « n'est pas un genre ou un mode mais une figure de la lecture ou de la compréhension¹⁶⁰ ». Il se demande si l'autobiographie ne serait pas plutôt l'illusion de référence et, en tant que telle, lue et comprise comme un visage (de l'auteur) derrière l'œuvre¹⁶¹. L'autobiographie, selon lui, en nous créant un visage ou un masque « nous prive et défigure aussi bien qu'il nous restaure¹⁶² ». Elle devient masque portée, tout comme l'identité que nous recevons de l'État (le nom propre), qui, une fois enlevée, peut ne plus nous appartenir, étant un masque, il peut nous « regarder », comme un objet aliéné, nous confronter à nous-même. Donc, il nous « défigure » en même temps qu'il nous donne une forme, une identité. Donner forme à l'informe tout en restant inachevé c'est en quelque sorte le propre de toute création littéraire ou artistique, c'est l'objectivation du subjective.

¹⁵⁵ GENETTE 1991, p. 7.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ « l'objet de la science littéraire n'est pas la littérature mais la littérarité (literaturnost'), c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire » Roman Jakobson, cité in TODOROV 1971, p. 10.

¹⁵⁸ MAN 1979.

¹⁵⁹ « By making autobiography into a genre, one elevates it above the literary status of mere reportage, chronicle, or memoir and gives it a place, albeit a modest one, among the canonical hierarchies of the major literary genres. This does not go without some embarrassment, since compared to tragedy, or epic, or lyric poetry, autobiography always looks slightly disreputable and self-indulgent in a way that may be symptomatic of its incompatibility with the monumental dignity of aesthetic values. » *Ibid.*, p. 919.

¹⁶⁰ (nous traduisons) « Autobiography, then is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding » in *Ibid.*, p. 921.

¹⁶¹ Voir sur le chapitre sur l'autobiographie et la défiguration d'après l'*Amant* de Marguerite Duras « Önéletírás: delírium és dadogás. Duras szeretői kapcsán » in GYIMESI 2008, p. 111-133.

¹⁶² (nous traduisons) « deprives and disfigures to the precise extent that it restores » MAN 1979, p. 930.

L'autofiction – enfin une tentative honnête?

Revenons sur la catégorisation de Philippe Lejeune et Gérard Genette. Le premier, dans son article cité¹⁶³, examine tous les cas possibles dans lesquels on peut parler soit de roman soit d'autobiographie, et présente une catégorisation basée sur les critères de l'identité du nom du personnage et de l'auteur, et du pacte établi entre l'auteur et le lecteur. Nous reproduisons le tableau¹⁶⁴ présenté dans l'article qui démontre plusieurs cas selon les deux critères mentionnés. En l'occurrence, le nom du personnage est 1) soit différent de celui de l'auteur, 2) soit absent, 3) soit le même que celui de l'auteur. Et en ce qui concerne le pacte, il peut être 1) soit romanesque, 2) soit absent, 3) soit autobiographique :

Nom du personnage →	≠ nom de l'auteur	= O	= nom de l'auteur
Pacte ↓			
romanesque	1a ROMAN	2a ROMAN	
= O	1b ROMAN	2b Indéterminé	3a AUTOBIOGRAPHIE
autobiographique		2c AUTOBIOGRAPHIE	3b AUTOBIOGRAPHIE

Des neuf combinaisons théoriquement possibles, seules sept sont réellement possibles selon Lejeune, « étant exclues par définition la coexistence de l'identité du nom et du pacte romanesque, et celle de la différence de nom et du pacte autobiographique¹⁶⁵ ». C'est la première exception, la fameuse case vide où il y a identité du nom de l'auteur et du personnage principale mais où on établit un pacte romanesque, qui permettra de concevoir l'idée de l'autofiction.

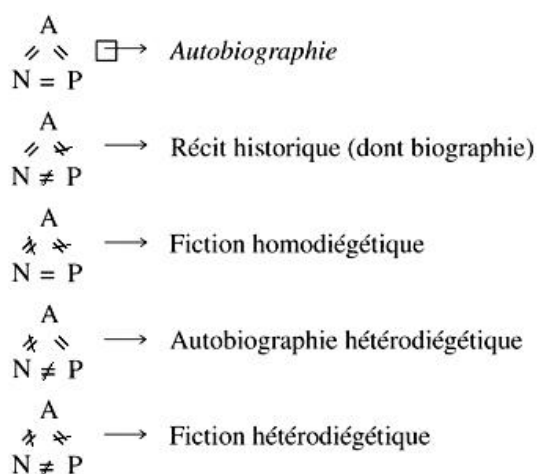
Genette revient sur cette catégorisation du roman et de l'autobiographie du point de vue des voix utilisées et des pactes établis entre l'auteur et le lecteur. Voici les modalités

¹⁶³ LEJEUNE 1996.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 28.

¹⁶⁵ *Ibid.*

d'identité selon les différents rapports entre les trois acteurs de l'équation : l'auteur (A), le narrateur (N) et le personnage (P)¹⁶⁶ :



Ceux-ci représentent tous les cas possibles selon Genette, les « cinq figures logiquement cohérentes¹⁶⁷ », dont l'autofiction ne fait pas partie, nous verrons un peu plus tard pourquoi. L'accent est mis sur la relation entre l'auteur et le narrateur : si A=N, l'on parle d'un récit factuel, si A≠N il s'agit d'un récit fictionnel. L'explication est toute simple, lorsqu'on présume un narrateur fictionnel (A≠N) on doit parler de fiction, c'est pourquoi l'autobiographie à la troisième personne (A≠N, N≠P, A=P) relève plutôt du fictionnel que du factuel, puisque « la fictionnalité se définit autant (ou plus) par la fictivité de la narration que par celle de l'histoire¹⁶⁸ ».

Le terme « autofiction » de Serge Doubrovsky, introduit en 1977 pour désigner son œuvre *Fils*¹⁶⁹, met sous le signe de la fiction le genre de l'autobiographie en comprenant sous cette notion une « fiction d'événements et de faits strictement réels¹⁷⁰ ». Ce néologisme est aussi vite repris par la critique littéraire et déclenche un vif débat entre les théoriciens. L'intention de Doubrovsky est à l'origine de combler un vide laissé par la classification de Lejeune¹⁷¹. Comme si l'autofiction venait indiquer l'autobiographie postmoderne. Jacques Lecarme remarque même que « [l']autofiction ne s'oppose plus à

¹⁶⁶ GENETTE 1991, p. 83.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 82.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 81.

¹⁶⁹ DOUBROVSKY 1977.

¹⁷⁰ *Ibid.*, quatrième de couverture

¹⁷¹ « On doit donc admettre que le terme, même boudé par les puristes, correspondait à une attente dans le public, qu'il venait remplir une case vide à côté des mémoires, de l'autobiographie et des écrits intimes en général. Reste à savoir s'il constitue un nouveau « genre » : la question reste débattue. » DOUBROVSKY 2010, p. 384.

l'autobiographie, mais en devient, sinon un synonyme, de moins une variante ou une ruse¹⁷² » chez Doubrovsky, selon qui, « [l']imprécision même du mot est utile¹⁷³ » puisqu'il permet aux théoriciens et surtout aux écrivains postmodernes de rendre leur propre interprétation du concept. Cette notion qui « depuis plus de trente ans résiste à une définition claire et distincte¹⁷⁴ » ne cesse de moduler et de se redéfinir par le temps. En effet, 33 années après son invention, Claude Burgelin constate dans l'introduction des actes du colloque de Cerisy, *Pour l'autofiction*¹⁷⁵, que « [d]éfinir l'autofiction est devenu travail de Sisyphe (quand on croit y être, il faut recommencer sur de nouveaux frais) ou supplice de Tantale (on est au bord de la tenir, cette formulation comblante, sans jamais, l'atteindre)¹⁷⁶ ».

Marie Darrieussecq et l'écriture (auto)fictive

Marie Darrieussecq, en adoptant un point de vue légèrement différent en 1996 dans *L'autobiographie, un genre pas sérieux*¹⁷⁷, résume l'autofiction comme « un récit à la première personne, se donnant pour fictif [...] mais où l'auteur apparaît homodiégétiquement sous son nom propre, et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples “effets de vie”¹⁷⁸ ». Sous « effets de vie » nous devons comprendre ici « les “effets du réel” qui tendent à faire croire au lecteur que c'est bien le récit de la vie de l'auteur qu'il est en train de lire¹⁷⁹ ». Dans l'approche de Vincent Colonna, évoquée par Darrieussecq, l'autofiction est « la fictionnalisation de l'expérience vécue¹⁸⁰ », toute œuvre y appartenant où l'auteur-narrateur est le personnage de son histoire (mais d'une histoire inventée où le fictif est bien reconnaissable), qui est le cas, par exemple de *La Divine Comédie*¹⁸¹ de Dante. Par contre, ce que Darrieussecq entend par autofiction est plus concret, et s'en va moins vers l'horizon du fictionnel. L'autofiction ne vient pas juste remplir la case aveugle de la catégorisation de Lejeune : « celle où, sous pacte romanesque,

¹⁷² LECARME 1993, p. 227.

¹⁷³ DOUBROVSKY 2010, p. 384.

¹⁷⁴ SAVEAU 2010, p. 308.

¹⁷⁵ BURGELIN 2010

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 21.

¹⁷⁷ DARRIEUSSECQ 1996.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 369-370.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 379, note de bas de page.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 369.

¹⁸¹ DANTE ALIGHIERI 2012.

le nom du personnage serait strictement celui de l'auteur-narrateur¹⁸² », mais permet, grâce à son « ambiguïté créative¹⁸³ », d'aller au-delà des simples catégories génériques du roman à la première personne et l'autobiographie¹⁸⁴.

Genette, dans *Fiction et diction*¹⁸⁵, interroge la problématique que pose la notion d'autofiction. Il renvoie le genre d'autofiction aux récits fictionnels, car, selon lui, une identité onomastique (l'identité du nom propre) ne suffit pas pour garantir l'identité entre auteur et narrateur¹⁸⁶. Ainsi l'autofiction, selon lui, ne répond pas aux attentes de créer une autobiographie constitutionnellement littéraire mais ne reste qu'une simple fiction. Dans l'autofiction, il y a un décalage dans le triangle auteur-narrateur-personnage qui ne se referme pas entre l'auteur et le narrateur, contrairement à ce que ce genre nous avait promis dans sa définition, car cette identité est le résultat de « l'adhésion sérieuse de l'auteur à un récit dont il assume la véracité¹⁸⁷ ».

Darrieussecq, dans une des notes de bas de page de son article *L'autobiographie, un genre pas sérieux*¹⁸⁸, met de côté le problème de genre et regarde l'autofiction plutôt comme une « pratique d'écriture »¹⁸⁹. Cette forme d'écriture « met en cause la pratique “naïve” de l'autobiographie, en avertissant que l'écriture factuelle à la première personne ne saurait se garder de la fiction¹⁹⁰ ». Un énoncé de fiction, dit Genette, est un acte illocutoire double : une assertion feinte soutenue par une demande du type « Imaginez que... » ou par une déclaration comme « Je décrète fictionnellement que... »¹⁹¹. Darrieussecq applique cette formule sur l'autobiographie en la modifiant un peu et dit que celle-là double son affirmation tout aussi bien, mais cette fois-ci, au lieu de demander « Imaginez que... », elle demande « Croyez que... »¹⁹². Ainsi l'autobiographie est « une assertion et [...] une déclaration qui la fonde¹⁹³ ». Par contre, l'autofiction est « une assertion que ne double aucun “autre” acte de langage ; à moins qu'on ne préfère dire que l'acte de langage qui la double est lui-même biface : car l'autofiction demande à être crue

¹⁸² *Ibid.*, p. 370.

¹⁸³ GYIMESI 2015, p. 65.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ GENETTE 1991.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 85.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ DARRIEUSSECQ 1996.

¹⁸⁹ « pour ma part, j'ai préféré ici le très prudent “pratique d'écriture”, qui a, dans sa maladresse, le grand mérite d'être flou... » *Ibid.*, p. 380.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 379.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 374.

¹⁹² *Ibid.*, p. 375.

¹⁹³ *Ibid.*

et demande à être non crue¹⁹⁴ » à la fois. Le sérieux de l'autofiction est « le lieu de la parole qui échappe...¹⁹⁵ ».

Dans *La fiction à la première personne ou l'écriture immorale*¹⁹⁶, Darrieussecq revient en 2010 sur la problématique de l'autofiction pour examiner la hiérarchie du fictionnel et du factuel dans les différentes époques. Elle remarque, dans une note de bas de page, qu'il semble que même aujourd'hui, dans le discours théorique sur le roman, l'attitude des critiques envers la fiction est teintée d'une condamnation morale. Il suffit de se référer aux mots qu'ils utilisent pour désigner la fiction : « [f]eindre, mimer, simuler : le vocabulaire critique est révélateur d'une tendance à assimiler la fiction, catégorie esthétique, à un mensonge, catégorie morale¹⁹⁷ ». Cela remonte jusqu'à Platon, le premier à avoir condamné la fiction en disant qu'elle n'est qu'une copie du monde réel, qui à son tour n'est qu'une copie des Idées. Cette pratique est donc immoral et trompeur puisque « [l]a fiction est une copie de copie, une copie "éloignée de trois degrés" de la vérité¹⁹⁸ ». En revanche, comme on vient de le voir, Aristote favorise la fiction pour son apport à l'humanité. Darrieussecq le voit dans le fait que « [l]a *mimesis* ne copie pas la souffrance d'un individu particulier : au contraire, elle invente une histoire à partir d'un fond commun¹⁹⁹ », c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'une simple copie de copie, mais plutôt d'une représentation singulière de l'Idée universelle dans la création artistique. La question cependant se pose de savoir « pourquoi "imiter" plutôt qu'écrire des récits vécus – dont on sait qu'eux aussi peuvent s'adresser à tous²⁰⁰ » ? La réponse se trouve, selon l'auteure, dans le fait que, tandis que le réel peut être souvent « insupportable », la fiction, grâce à son caractère imitatif, « permet de supporter, justement, le monde réel²⁰¹ ». L'aspect éthique de la fiction vient du fait que « la représentation du fantasme permettrait d'éviter le passage à l'acte : [ainsi] la fiction civilise, elle détourne des jouissances et des horreurs du réel²⁰² » ; et non pas de son message, de la « vraisemblance morale²⁰³ » apparu au Moyen Âge.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 377.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ DARRIEUSSECQ 2010.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 520.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 508.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 513

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.*, p. 514.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*

Ce bref aperçu historique est suivi d'un retour sur la problématique que posent l'autobiographie et l'autofiction. Darrieussecq trouve que la tentative de l'autobiographie, qui est de représenter le moi en tant que tel, s'avère illusoire puisque le moi qui s'écrit ne peut être représenté dans la langue²⁰⁴. L'essence de la fiction et de toute écriture ne réside pas dans sa capacité de pouvoir « imiter » ou « traduire » les histoires singulières, mais dans son pouvoir de représenter l'universel en créant ces histoires même. C'est l'intraduisibilité du vécu dans la langue, celle entre les deux mondes parallèles, l'écriture et la vie, qui se caractérise par cette approche. La fiction crée des mondes *dans* la langue, dans un espace (inter)textuel ; quant à l'autobiographie, elle ne peut qu'imiter la pratique de la fiction lorsqu'elle prétend traduire l'histoire vécue dans l'écriture.

Écrire sa vie est tout de même possible, les maintes exemples d'autobiographies des dernières décennies nous le montrent, toutefois, il nous semble qu'elle est seule possible lorsqu'elle se dépouille de la rigueur scientifique et des obstacles imposés par le critère de « dire la vérité » et se plonge dans l'imaginaire et le littéraire, c'est-à-dire qu'elle se fictionnalise. Quand elle emprunte au fictionnel, à l'imaginaire, aux rêves, elle n'est pas moins « vraie » puisque « [l]'imagination existe *en vrai*, comme puissance de l'esprit²⁰⁵ ». Ainsi, « [l]'imagination n'imité pas le monde, elle en crée un artefact, un équivalent textuel, transfusable en langue dans nos cerveaux²⁰⁶ ».

²⁰⁴ « Tout récit est une forme qui ne rend compte du chaos du temps que par un accord tacite entre l'expérience humaine et la parole, accord qui se complexifie de tout ce qui a été écrit avant. Ainsi les catégories esthétiques de *mimesis* et de la représentation ne sont plus opérante comparées à celles de figure et de structure : un texte littéraire n'imité rien, il creuse dans la langue un espace qui n'existait pas avant lui. Les « histoires », en effet, n'existent pas avant leur forme. » *Ibid.*, p. 518.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 521.

²⁰⁶ *Ibid.*

L'autobiographie comme forme de l'écriture intime

Ceci nous fait revenir sur la forme et la difficulté qui frappe le genre d'autobiographie. Ce n'est pas par hasard qu'aujourd'hui, au lieu de rentrer dans de vives discussions sur les traits génériques de celui-ci, l'on a plutôt tendance à utiliser les termes d'*écriture de soi*²⁰⁷ en français ou de *life-writing*²⁰⁸ en anglais. Il existe également une version française au terme anglais, *récit de vie*, pour désigner toute écriture biographique ou autobiographique. Ce qui est commun : c'est leur approche non-générique du phénomène.

Un des aspects centraux de l'autobiographie est le rapport entre l'auteur (le sujet écrivant) et le modèle (l'objet [d]écrit). Les deux termes – celui des continentaux Français d'*écriture de soi* et celui des Anglo-saxons de *life-writing* – désignent le même phénomène, toutefois on trouve un écart entre le découpage ontologique de la réalité représenté par ces termes. L'un insiste sur l'intimité de l'écriture, l'autre sur le caractère objectif des textes référentiels ; l'un souligne le point de vue de l'écrivain, l'autre celui du contenu des récits. Il nous est intéressant de s'interroger sur ce qui constitue l'objet de l'autobiographie. Il est possible, nous semble-t-il, qu'en décrivant l'objet de l'écriture autobiographique nous puissions également esquisser la forme de ce genre. Mais l'objet est-il le soi qui s'écrit ou plutôt sa vie, ses expériences, son vécu ? En réponse à cette question l'on a souvent tendance à citer la définition donnée par Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique*, où il décrit l'autobiographie comme un « [r]écit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité²⁰⁹ ». Or, on oublie souvent que cette définition ne vient pas de Lejeune lui-même, mais qu'elle n'est qu'une simple récapitulation des définitions données dans les dictionnaires que l'auteur reprend pour amorcer ses réflexions. Pour lui, le critère de l'autobiographie est un critère pragmatique : c'est la garantie d'une identité de l'« auteur – narrateur – protagoniste » que l'auteur du récit donne dans un pacte, un contrat, établi entre lui et le lecteur à travers divers éléments

²⁰⁷ Voir le numéro thématique du *Magazine Littéraire*, « L'écriture de soi » [En ligne]. <http://www.magazine-litteraire.com/rubrique/dossier/ecriture-soi> (page consultée le 18 mars 2016).

²⁰⁸ « Life-writing involves, and goes beyond, biography. It encompasses everything from the complete life to the day-in-the-life, from the fictional to the factional. It embraces the lives of objects and institutions as well as the lives of individuals, families and groups. » in Oxford Centre for Life-writing [En ligne]. <https://www.wolfson.ox.ac.uk/what-life-writing> (page consultée le 18 mars 2016)

²⁰⁹ LEJEUNE 1975, p. 14.

intra- et paratextuels. Cette identité onomastique lui servira dans l'avenir à affiner son concept d'autobiographie. Ce que nous devons retenir ici c'est la place centrale que le sujet écrivain y occupe, dans le sens où c'est son intention initiale qui définit son écriture et qui établit le pacte, transformant ainsi un simple texte en une autobiographie.

Ce sujet écrivain se penche sur soi-même, à travers divers détours, dans l'écriture. Écrire une autobiographie c'est véritablement une démarche de l'auteur, c'est une marche, un trajet, une promenade, c'est une trace de l'écriture. C'est moins temporel, que spatial. Écrire relève autant de l'haptique que de l'optique. Désormais le sujet postmoderne ne se trouve plus coincé dans la dichotomie cartésienne du *res extensa* (chose étendue) et du *res cogitans* (chose pensante), dichotomie du corps et de l'âme ; un sujet qui se contemplerait du dehors. C'est un sujet en éternel déterritorialisation et reterritorialisation : du corps à l'âme, de l'âme au corps, de soi à l'autre, de l'autre à soi et ainsi de suite.

Ce en quoi l'autofiction diffère de l'autobiographie et de la fiction à la première personne ne peut être défini par ses propriétés formelles, il est plutôt repérable dans son aspect pragmatique : l'autofiction remplit la case aveugle de Lejeune, et en un sens celle de Genette, celle de la contradiction d'une « fiction conditionnellement littéraire²¹⁰ ». Tout de même, elle est peut-être plus proche de l'autobiographie qu'on l'imaginerait. Quoi qu'il en soit, elle fait la transition entre fiction et autobiographie. Ainsi l'autobiographie sortira-t-elle de ces propres cadres pour s'insérer dans le domaine plus vaste de l'écriture-crédation. Elle s'inscrit parmi d'autres pratiques de création dans la connaissance artistique du sujet, comme l'a décrit Deleuze dans *Proust et les signes*²¹¹. C'est un domaine sémiotique, herméneutique, mais plus encore philosophique. Tout compte fait, il nous semble possible, voire souhaitable de quitter l'écueil générique relatif à l'autobiographie et de poser les termes d'un autre cadre théorique lié à la spatialité en vue de jeter une lumière nouvelle sur les écrits autobiographiques de Michel Tremblay.

²¹⁰ DARRIEUSSECQ 1996, p. 371.

²¹¹ DELEUZE 1964.

I. 2. Figures (spatiales) de la pensée

À vouloir envisager l'espace autobiographique de Michel Tremblay, ses espaces (auto)fictifs, il est nécessaire de définir un cadre théorique suffisamment large à même de traduire aussi la complexité générique de cet œuvre. Aussi recourrons-nous aux concepts, espérons-le, opératoires de *paysage* chez Michel Collot et de *carte* dans la géophilosophie de Gilles Deleuze et Félix Guattari, ainsi qu'à celui de la ville comme espace littéraire. Tout en restant sur le chemin tracé par la géocritique et les nouvelles voies esquissées par le tournant spatial, nous espérons donner un cadre théorique dans lequel l'analyse de l'univers autobiographique de Michel Tremblay s'avère fructueuse.

Le deuxième chapitre du cadre théorique présente d'abord la double perception de l'espace en tant que paysage et carte. Ces deux catégories nous permettront d'établir un cadre de lecture des œuvres étudiées en transposant ces notions de la géographie dans le domaine de la littérature. Selon nous, le paysage et la carte illustre les deux modes de la perception qui influence la pensée, et la littérature également. La découverte des paysages littéraires se fait d'après une lecture proche (haptique), lorsqu'on se plonge dans l'univers du livre et que la limite entre le moi et l'univers fictif se dissout dans l'horizon de la lecture²¹². En revanche, lorsqu'on s'éloigne de notre expérience de lecture et que l'on effectue une lecture de loin²¹³ (optique), c'est là qu'on entre dans le domaine de la cartographie littéraire, une sorte d'approche critique qui trace l'œuvre selon une thématique définie.

Ensuite, nous examinons la ville comme espace potentiel de l'écriture et de la lecture. Il faut comprendre, la ville n'est pas qu'un simple espace géographique mais qu'à travers l'expérience humaine elle est un espace complexe, hétérogène et multifocale.

Si l'on considère ce que Herman Parret dit, dans son article *Spatialiser haptiquement : de Deleuze à Riegl, et de Riegl à Herder*²¹⁴, à propos des différentes perceptions de l'espace, c'est-à-dire que « la spatialisation est organisée à partir du *corps*, de ses *vécus* et de ses *esthésies*²¹⁵ » et que « la spatialisation ne peut être qu'*affective*, que tout espace comme lieu d'identité d'un sujet, est un espace signifiant, symbolique, onirique, hallucinatoire, angoissant, intime ou étranger, un espace radicalement sémiotisé,

²¹² Voir COLLOT 1986 et COLLOT 2011b.

²¹³ *distant reading* MORETTI 2008, p. 33.

²¹⁴ PARRET 2009.

²¹⁵ (souligné par l'auteur) *Ibid.*

certainement pas l'espace naturalisé de la physique et de la géométrie²¹⁶ », l'espace de la ville se voit également sous un nouveau jour.

I. 2. 1. Le paysage et la carte

En guise d'introduction

Pour introduire nos réflexions sur le paysage et la carte, nous recourons au poème hongrois bien connu *Je ne sais....*. Dans celui-ci, deux perceptions s'opposent l'une à l'autre : l'œil objectif d'un cartographe à celui d'un habitant ; la planification urbaine de la ville à l'expérience personnelle d'un habitant. « Le pilote voit une carte là où il y a un paysage²¹⁷ » – résume Miklós Radnóti, poète hongrois, cette opposition prétendue dans un de ses poèmes les plus connus, daté de 1944, *Je ne sais...*²¹⁸. Nous citons quelques extraits de ce poème dans la traduction de Jean-Luc Moreau pour illustrer cette pensée :

Je ne sais pour autrui ce qu'est cette campagne,
mais ce petit pays, c'est le mien [...]
[...]
Le pilote ne voit qu'une carte, il ne sait
dans quel village ici Vörösmarty vivait;
lui ne voit que l'usine et que le quadrillage
des champs, moi l'ouvrier tremblant pour son ouvrage,
la forêt, le verger, cette vigne, ces tombes,
cette femme à genoux qui sanglote dans l'ombre;
dans son collimateur, lui voit la voie ferrée,
moi le garde-barrière et toute sa nichée
qui drapeau rouge en main de loin me fait bonjour;
[...]
au rebord du trottoir en allant à l'école
marcher sur tel pavé m'éviterait la colle,
pensais-je, et ce pavé je puis le retrouver...

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ (nous traduisons) « Ki gépen száll fölébe, annak térkép e táj » RADNÓTI 1975, p. 101.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 101-102.

mais un tableau de bord fait-il voir un pavé ? [...] ²¹⁹

Radnóti oppose, dans son poème, deux perceptions de son pays natal : celle d'autrui, vue d'en haut, du pilote, du cartographe, de l'œil objectif de l'étranger qui ne voit que des frontières, des chemins de fer, des champs, des bâtiments, des usines, bref, des lignes et des points qui tracent la surface d'une carte ; et sa propre vision personnelle du paysage qui l'entoure, avec ses habitants, ses histoires, ses souvenirs, sa mémoire, ses odeurs, ses couleurs et ses sensations. L'une est celle vue d'une distance, celle optique, du loin ; tandis que l'autre est celle du proche, du trop proche des fois, celle haptique. Un des exemples mémorables tiré du poème, celui du pavé au bord de la route, met en contexte cette différence : « au rebord du trottoir en allant à l'école / marcher sur tel pavé m'éviterait la colle, / pensais-je, et ce pavé je puis le retrouver... / Mais un tableau de bord fait-il voir un pavé ? ²²⁰ » Ce pavé, on ne peut le voir d'en haut, vu de proche (du haptique) toutefois il contient tout cet univers de souvenirs d'enfance et de significations. Comme si ce petit objet renfermait en soit tout un monde, et en tant que chronotope bakhtinien une temporalité et espace autre que celle linéaire de la pensée rationnelle. Et même, peut-être agira-il le pavé si le poète y marcherait dessus comme la fameuse madeleine de Proust ²²¹.

Dans ce petit extrait même, nous pouvons remarquer cette alternance thématique des deux types de visions sur laquelle se base la structure du poème. Les deux perceptions, représentée par le paysage et la carte, se trouvent côte à côte, l'un passe dans l'autre et inversement, selon la distance entre l'observant et l'observé. Les deux modèles d'espaces qui en résultent, l'espace optique et l'espace haptique, ou autrement le strié et le lisse, ne sont pas en opposition, mais représentent deux perceptions différentes du même phénomène. On observe une certaine fluidité entre les deux qui se manifeste dans leur relation de complémentarité (face à une opposition stricte et claire).

²¹⁹ (nous soulignons) *Ibid.*

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ PROUST 1919, p. 65-69.

Michel Collot et la pensée-paysage

Dans *Pour une géographie littéraire*²²², Michel Collot part du concept de *paysage*, articulé dans des œuvres précédentes²²³, pour élaborer une approche plus synthétisante, susceptible d'intégrer les méthodes géographiques de la littérature et de la géocritique, qu'il appelle la *géographie littéraire*. Cependant, il reste ancré dans sa pensée-paysage sans pour autant donner une méthodologie qui pourrait nous servir dans une analyse profonde des textes. Nous reprenons toutefois son concept de paysage, concept suffisamment fructueux pouvant servir à une lecture géocritique de la littérature. Si le paysage se révèle être l'un des éléments fondamentaux de sa pensée, c'est qu'il résume toute une philosophie de l'art et de la création artistique qui lui est propre. Puisque la « poéticité du paysage [...] déborde les frontières entre les genres²²⁴ », la notion de paysage se répand à travers toute création artistique ou littéraire. Le paysage ne se limite pas à la simple représentation picturale, même s'il trouve ses origines dans la peinture, mais apparaît dans d'autres domaines artistiques également, dont la littérature et l'écriture sont des médias importants. Il faut comprendre que le paysage n'est pas simplement une représentation du pays qui se donne à nos yeux, mais qu'en effet le paysage devient un trope de la pensée. Ce n'est pas juste une représentation de ce qui nous entoure mais une compréhension du monde, à travers le point de vue du sujet qui le conçoit : le *monde* qui comprend en même temps le sujet lui-même, puisque le monde ne se trouve pas en face de celui qui l'observe, mais l'entoure et le contient ; et le *sujet* qui fait partie de ce monde même qu'il regarde. C'est l'espace vécu, intime du sujet qui se forme par le rapport sensible entre lui et le monde.

L'intimité de l'espace que Collot souligne dans son étude des méthodes d'analyses littéraires géographiques est donc reflétée dans le concept de paysage. L'importance qu'il accorde au sujet percevant est déjà apparente dans un de ses premiers articles *Point de vue sur la perception des paysages*²²⁵, dans lequel il examine cette notion des points de vue psycho-physiologique, phénoménologique et psychanalytique²²⁶. C'est par rapport aux différentes notions de l'espace qu'il cherche tout d'abord à situer le paysage :

²²² COLLOT 2014.

²²³ Voir, entre autres, COLLOT 1997, COLLOT 1986, COLLOT 2005 et COLLOT 2011a.

²²⁴ COLLOT 2005, p. 16.

²²⁵ COLLOT 1986.

²²⁶ *Ibid.*, p. 213-217.

On ne peut parler du paysage qu'à partir de sa perception. En effet, à la différence d'autres entités spatiales, construites par l'intermédiaire d'un système symbolique, scientifique (la carte) ou socio-culturel (le territoire), le paysage se définit d'abord comme espace perçu : il constitue « l'aspect visible, perceptible de l'espace ».²²⁷

Il semble donc que ce serait le caractère subjectif du paysage qui le différencierait des « autres entités spatiales » ; il n'empêche toutefois qu'il relève autant de l'objectif que du subjectif :

Mais si cette perception [du paysage] se distingue des constructions et symbolisations élaborées à partir d'elle, et réclame d'autres méthodes d'analyse, son apparente immédiateté ne doit pas faire oublier qu'elle ne se borne pas à recevoir passivement les données sensorielles, mais les *organise* pour leur donner un *sens*. Le paysage perçu est donc déjà construit et symbolique.²²⁸

Il s'agit de voir le paysage comme une construction subjective qui néanmoins se fait par l'intermédiaire de la langue et de la pensée symbolique. Le paysage est toujours médiatisé, par la langue ou par d'autres pratiques artistiques, c'est pourquoi elle garde un certain formalisme dans sa construction pour devenir médium de la pensée. Toutefois, on ne peut pas dire qu'il soit subjectif ou objectif, le penser en termes de dichotomie le limiterait et bornerait la compréhension de cette notion, puisque cette distinction cartésienne présume un sujet qui se trouve en face de l'objet observé, un esprit qui est fondamentalement séparé de son corps physique, qui se trouve dans le monde, lui aussi à son tour, physique. La conscience phénoménologique, au contraire, ne peut se différencier du monde qu'elle perçoit et conçoit, puisqu'elle comprend déjà en soi la caractéristique d'être-au-monde²²⁹. C'est pourquoi, le paysage, dans la conception de Collot, à la base de la perception phénoménologique, ne peut être réduit à la simple représentation du monde. Il s'agit d'une compréhension du monde d'un sujet, qui se trouve déjà dans ce monde, et qui se comprend à travers ce monde même qu'il décrit. Il y a un rapport de réciprocité

²²⁷ *Ibid.*, p. 211.

²²⁸ (souligné par l'auteur) *Ibid.*

²²⁹ Voir l'ontologie phénoménologique de Martin Heidegger dans l'*Être et temps*, HEIDEGGER 1986.

entre le monde et le sujet qui le perçoit, mais également entre le monde et l'œuvre²³⁰. Le paysage s'identifie avec l'écriture, et même avec l'écrivain. L'observateur se dissout dans l'observé, dans le trajet parcouru, le paysage se confond avec celui qui le perçoit. Selon Collot, « la phénoménologie montre[...] que cette solidarité entre paysage perçu et sujet percevant joue à double sens : en tant qu'*horizon*, le paysage se confond avec le champ visuel regardant, mais en retour, toute conscience étant conscience de... le sujet se confond avec son horizon et se définit comme être-au-monde²³¹ ».

Franco Moretti et la carte littéraire

L'expérience intime du lecteur est celle du paysage, celle du proche, quand il se plonge dans l'univers fictif du roman, mais ce n'est pas la seule façon de lire un livre. Il est également possible de se distancier de l'œuvre perçue, le lire en tant que critique, pour en donner une image plus éloignée, une image qui serait celle de la carte. Les deux néanmoins, ne s'excluent pas, le lecteur alterne souvent entre ces deux types de lecture, lecture proche et éloignée, selon la distance qu'il prend du livre. L'éloignement du texte se manifeste par exemple dans le fait que le lecteur ne lit pas seulement le texte en soi qui serait une lecture proche, mais situe également le livre dans une bibliothèque, dans l'œuvre de l'auteur ou parmi d'autres livres du même genre, et ainsi de suite²³². C'est pourquoi nous présentons, à côté de la pensée-paysage de Collot, les démarches de la cartographie littéraire.

Franco Moretti, l'un des grands cartographes de la littérature, a étudié, dans plusieurs de ses œuvres, la géographie des littératures. Or, Moretti s'en tient à l'étude pure et simple des références géographiques des livres sans pour autant interroger comment les textes littéraires font usage de la géographie. Il justifie cette approche par des raisons philologiques quand il souligne la dimension référentielle des textes. Cette démarche s'inscrit dans une géopolitique de la littérature, l'étude des centres et des périphéries, et des rapports concrets entre la géographie et la création littéraire. Dans l'introduction de son *Atlas du roman européen*²³³, il affirme devoir aller au-delà d'une simple représentation de

²³⁰ COMPAGNON 1998, p. 144.

²³¹ (souligné par l'auteur) COLLOT 1986, p. 212.

²³² Voir le bibliothécaire, mentionné dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* de Pierre Bayard, qui néglige la lecture des livres en faveur d'« vue d'ensemble ». BAYARD 2007, p. 21-29.

²³³ MORETTI 2000.

la littérature dans des espaces géographiques, et tire la conclusion, qu'en analysant l'aspect géographique des textes et des livres, on dévoile un côté autrement caché du champ littéraire. Ainsi Moretti ne s'écarte-t-il pas de l'abstraction non plus. En 2008, dans son ouvrage *Graphes, cartes et arbres : modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*²³⁴, s'engageant dans l'analyse de phénomènes littéraires d'après diverses formes abstraites, il admet qu'il a toujours eu tendance à l'abstraction et que la critique n'a pas eu tort de le lui reprocher que des fois il usait plutôt d'une géométrie que d'une géographie. Cependant, il ne trouve pas cela problématique, puisque l'espace, comme il l'explique, a tendance à se bifurquer en géométrie et géographie, et à osciller entre ces deux pôles. Son objectif est encore une fois de relever une dimension cachée devant l'étude des œuvres en soi en mariant l'histoire littéraire avec les formations géographiques et géométriques, qu'il résume déjà dans les quelques premières lignes de l'introduction de *Graphes, cartes et arbres* :

Le titre de ce petit livre mérite quelques mots d'explication. Pour commencer, il s'agit d'un essai d'histoire littéraire : il s'attache à la littérature, ce vieux territoire depuis longtemps abandonné par le *new historicism* et les *cultural studies*. Mais à l'intérieur de ce vieux territoire, un nouvel objet d'étude : à la place des œuvres singulières, concrètes, un trio de constructions artificielles – graphes, cartes et arbres – dans lesquelles la réalité du texte subit un processus de réduction et d'abstraction délibéré. « Lecture de loin » (*distant reading*), ainsi ai-je nommé ce type d'approche il y a quelques années – où la distance n'est pas un obstacle, mais une *forme spécifique de connaissance* : un nombre plus réduit d'éléments, d'où un sens plus aigu de leur interconnexion globale. Organisations, relations, structures. Formes. Modèles.²³⁵

La question s'impose de savoir si un texte (et non pas un livre comme entité physique) détient réellement un rapport avec la réalité, ou bien si cette référentialité reste à un certain point fictionnel ou imaginaire. Fictionnel ou imaginaire dans le sens où un vrai rapport ne peut jamais être établi entre le réel et l'imaginaire, mais que seules les représentations des phénomènes du réel puissent être présentes dans l'imaginaire²³⁶. Une approche purement géographique et référentielle ne peut en effet être novatrice puisqu'elle

²³⁴ MORETTI 2008.

²³⁵ (souligné par l'auteur) *Ibid.*, p. 33.

²³⁶ COMPAGNON 1998, p. 101-145.

reste ancrée dans la dualité de géographie et littérature. Pour pouvoir examiner les textes littéraires, et tenir compte de leur littéarité, la géographie doit se rendre critique, et doit emprunter à la méthodologie de la critique littéraire. Comme Marc Brosseau, dans *Des romans-géographes*, l'a bien remarqué, on doit faire dialoguer les deux disciplines²³⁷. Michel Collot remarque l'insuffisance de la carte géographique, due au manque de dialogue, quand il constate que celle-ci ne peut représenter ou illustrer l'« imaginaire cartographique » qui « au lieu de réduire l'espace littéraire à ses coordonnées géographiques, ouvre en lui des horizons indéfinis²³⁸ ». Loin d'être une ouverture, la carte est une représentation factuelle et objective des données extraits du texte littéraire, alors qu'« on ne peut trouver ni figurer [le paysage] sur aucune carte²³⁹ » ; en effet, le paysage se déploie à travers une lecture proche et profonde. Or, la carte ne doit pas être mise de côté de l'analyse littéraire, mais celle-ci n'est pas la carte géographique d'aujourd'hui, qui tend de plus en plus vers le calque²⁴⁰, mais un produit d'une cartographie de l'imaginaire dans laquelle on intègre les paysages littéraires.

Pour une cartographie littéraire

Collot condamne la carte face au paysage pour sa prétendue objectivité et manque de profondeur puisque, selon lui, elle est essentiellement bidimensionnelle. Il présume que « l'espace de la carte n'est construit à partir d'aucun point de vue privilégié²⁴¹ », autant qu'« [i]l ignore la perspective horizontale, si bien que tous les objets s'y trouvent reproduits à la même échelle²⁴² ». L'espace de la carte est essentiellement lié au regard optique, face au regard haptique, « [i]l est vu du dehors et d'en haut, [...] il est réduit à deux dimensions²⁴³ ». En conclusion, il affirme que « [l]'espace du paysage, organisé à partir d'un point de vue unique et selon une perspective horizontale, s'oppose en tous points à celui de la carte²⁴⁴ ». Or, Collot oublie nécessairement que la carte non plus, en tant que produit de la cartographie – une certaine écriture de l'espace – ne peut entièrement se dissocier de son créateur, et ne peut être ainsi purement objective. En ce qui concerne cette

²³⁷ BROSSEAU 1989.

²³⁸ COLLOT 2014, p. 84.

²³⁹ *Ibid.*, p. 85.

²⁴⁰ Voir la différence entre carte et calque dans DELEUZE-GUATTARI 1980.

²⁴¹ COLLOT 1986, p. 212.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*

approche du paysage et de la carte, nous ne sommes pas d'accord avec le point de vue de Collot, puisque, comme nous espérons le présenter dans ce qui suit, ces deux concepts ne s'opposent pas l'un à l'autre, mais plutôt, se trouvent dans un rapport de complémentarité, et effectivement pour pouvoir donner une profonde analyse des textes littéraires, il nous faut recourir à ces deux, ou plutôt à une approche qui réconciliera les deux concepts.

Pour affiner la perception de la carte, il faut interroger ce que les changements disciplinaires dans la cartographie ont mis en évidence par rapport à cette notion. Car la carte, métaphorique ou pas, est en effet pluridimensionnelle, face à la carte fautivement pensée comme bidimensionnelle, celle dont le médium (le papier) détermine sa perception. De fait, un changement est à l'œuvre dans la conception de la carte, interprétant celle-ci comme un phénomène multidisciplinaire et non pas comme un simple dessin représentant dans la géographie deux dimensions de l'espace. Elle ne peut en effet être purement objective et comprend en tout temps des éléments du contexte culturel dans lequel elle a été créée, mais aussi le point de vue de celui ou ceux qui l'ont créée. La carte réintroduit une certaine approche structuraliste dans une analyse purement thématique de la spatialité littéraire. Elle ne s'oppose plus simplement au paysage, elle réalise au contraire une relation de complémentarité avec lui. Écrire c'est cartographier aussi en même temps. L'écriture, à travers laquelle se déploient les paysages littéraires, peut être conçue comme un certain cadre, tout comme la carte l'est pour l'espace. On le sait, ce qu'on appelle « tournant spatial » a certainement eu effet sur la géographie également, ainsi que sur la perception de la cartographie puisque les actes de cartographie sont « des actes de visualisation, de conceptualisation, d'enregistrement, de représentation et de création graphique d'espaces²⁴⁵ ». De plus, la cartographie s'inscrit dans les modes de communication interpersonnels, étant donné que « [c]artographier c'est, d'une manière ou d'une autre, prendre les mesures d'un monde, et ce n'est pas juste les prendre mais représenter ces mesures ainsi prises d'une telle manière qu'elles puissent être communiquées entre différentes personnes, temps et lieux.²⁴⁶ » Une carte représente toujours une certaine perception du monde, elle est l'objectivation d'une des possibilités infinies d'interprétation du monde.

²⁴⁵ (nous traduisons) « acts of visualizing, conceptualizing, recording, representing and creating spaces graphically » COSGROVE 1999, p. 1.

²⁴⁶ (nous traduisons) « To map is in one way or another to take measure of a world, and more than merely take it, to figure the measure so taken in such a way that it may be communicated between people, places or times. » *Ibid.*, p. 1-2.

Quant à la théorie des mondes possibles, explicitée par Thomas Pavel, une potentialité imaginaire infinie est léguée pour créer des possibilités de monde et ainsi rend compte du mode de référentialité particulier de la fiction²⁴⁷. L'actualisation d'un phénomène (une carte, par exemple) ne signifie pas l'exclusion du potentiel qui l'habite, puisque le possible fait aussi bien part de l'actuel, même si non pas de son côté visible, sensuel. L'écriture, tout comme la carte, est un tracé, dans le temps et dans l'espace, de la pensée. Définie par la mouvance pluridimensionnelle, la carte n'est pas assignable à un point fixe. Elle ne peut le faire. Les autobiographes de nos jours semblent également l'avoir compris lorsqu'ils abandonnent la recherche d'une vérité absolue et d'une identité bien définie, le point fixe, l'identité de l'auteur – termes récurrents à partir desquels l'histoire d'une vie se laisse rétrospectivement raconter – et choisissent d'explorer de nouvelles voies et voix d'écriture, en parcourant par là-même leur propre carte intime.

En effet, le texte et la carte montre plusieurs similarités en ce qui concerne leur structure. Robert Tally dans son essai, *Spatiality*²⁴⁸, décrit un système de spatialisation de la littérature qui comprend la cartographie littéraire et la géographie littéraire comme deux aspects de ce même phénomène. Selon lui, le travail de l'écrivain est semblable à la démarche de cartographie, quant au lecteur, il fait une géographie littéraire de l'œuvre qu'il lit :

Si les écrivains cartographient les espaces réels et imaginaires de leur monde à travers de multiples moyens littéraires, il s'ensuit que les lecteurs font également partie de ce projet cartographique au sens large. Un lecteur de carte est aussi un lecteur de texte après tout, et le lecteur d'une carte littéraire conçoit l'espace, trace la trajectoire, et se repère dans ce monde représenté qui lui est adressé sur cette carte. De plus, un lecteur n'est jamais un simple récepteur passif des messages spatiaux transmis par la carte ou le texte, mais influence activement les sens éphémères et changeants de la carte. Ainsi, à la cartographie littéraire de l'écrivain s'ajoute la géographie littéraire du lecteur. Le lecteur critique devient une sorte de géographe qui interprète activement la carte littéraire pour y déployer de nouvelles cartes, dès lors invisibles.²⁴⁹

²⁴⁷ Voir PAVEL 1988.

²⁴⁸ TALLY 2013.

²⁴⁹ (nous traduisons) « If writers map the real and imagined spaces of their world in various ways through literary means, then it follows that readers are also engaged in this broader mapping project. A map-reader is also a reader of a text, after all, and the reader of a literary map also envisions a space, plots a trajectory, and becomes orientated to and within the world depicted there. What is more, the reader is never simply a passive receptacle for the spatial messages transmitted by the map or text, but actively determines the often shifting

Cette observation est certainement intéressante, car elle inclut dans son corpus tout texte et non seulement les genres de traits géographiques apparents. Sans doute, certains genres littéraires semblent-ils être plus « spatiaux » que d'autres, il n'empêche que toute écriture implique une certaine spatialité, soit-elle liée à des espaces réels ou fictifs. Le travail du lecteur critique est donc le déploiement de nouvelles cartes à travers la lecture de l'écriture (de la carte) de l'auteur.

La carte n'est pas en soi entièrement objective, puisqu'elle détient, comme toute autre écriture, la possibilité d'un sujet écrivant ou lisant. En passant, une carte dont l'objectivité serait incontestable (probablement une carte à grande échelle, au 1/1 même) serait des plus inutiles au monde, comme la carte des cartographes citée par Jorge Luis Borges dans *De la rigueur dans la science*²⁵⁰, texte que Borges attribue à un écrivain du 17^e siècle, et que nous citons dans son intégralité :

... En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une Ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées pour l'Étude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elles l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abîmées de la Carte. Des Animaux et des Mendians les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace des Disciplines Géographiques. (Suarez Miranda. *Viajes de Varones Prudentes*, Lib. IV, Cap. XIV, Lérida 1658.)²⁵¹

Ou même cette carte gardée pliée de Lewis Carroll dans l'extrait du chapitre XI de *Sylvie et Bruno (suite et fin)*²⁵² :

and transient meanings to be found in the map. To the writer's literary cartography, we might add the reader's literary geography. The critical reader becomes a kind of geographer who actively interprets the literary map in such a way to present new, sometimes hitherto unforeseen mappings. » *Ibid.*, 2013, p. 79.

²⁵⁰ BORGES 1994

²⁵¹ *Ibid.*, p. 107.

²⁵² CARROLL 1990.

- Voilà une chose que nous avons apprise de votre pays, dit Mein Herr, faire des cartes. Mais nous l'avons poussée beaucoup plus loin que vous. À votre avis, quelle serait la plus grande échelle de carte utile ?
- Je dirais un cent millième, un centimètre au kilomètre.
- Seulement un centimètre ! s'exclama Mein Herr. Nous avons atteint cela très vite. Puis nous avons tenté dix mètres au kilomètre. Puis vint l'idée grandiose ! Nous avons réellement fabriqué une carte du pays, à l'échelle d'un kilomètre au kilomètre !
- Vous en êtes-vous beaucoup servi ? demandai-je.
- Elle n'a jamais encore été déroulée, dit Mein Herr ; les fermiers ont fait des objections ; ils ont dit que ça couvrirait tout le pays et que ça cacherait le soleil ! Aussi nous utilisons le pays lui-même comme sa propre carte, et je vous assure que ça marche aussi bien.²⁵³

La carte et le calque

Par ailleurs, comme tout système symbolique, la carte non plus ne peut être sans un lecteur qui la perçoit en tant que carte, ou dans le cas de l'écriture comme texte. On l'a vu avec le structuralisme, le texte est sujet à un champ d'interprétations infinies. Dans une approche sémiotique (qui déplie le sens, la multitude de sens du signe de la représentation, la multitude d'interprétations inhérentes, présentes dans le signe), la carte occupe le même rôle que l'écriture. Ce point de vue s'inscrit également dans la théorie des mondes possibles qui accentue l'importance équivoque des mondes possibles à côté de notre monde réalisé, comme autant de monde potentiel qui se déplie dans l'interprétation du monde qui nous entoure.

Même si le paysage n'est pas l'équivalent exact de l'espace haptique, il s'avère que le paysage, dans la conception de Collot, s'inscrit dans la géophilosophie deleuzo-guattarienne en tant qu'il participe à la fois de l'espace optique et haptique. La carte, en revanche, dans cette opposition, ne peut être qu'optique, même si, dérivée du paysage, garde des bribes de subjectivité.

Jusqu'ici nous avons présenté un concept de la carte – face au paysage – qui accentue son aspect objectif : le regard objectivant des autres. La carte dans ce sens est la prise de distance par rapport à son objet représenté, l'abstraction de l'objet étudié, l'objectif. Or, la géophilosophie telle qu'elle se conçoit chez Deleuze et Guattari dissout l'opposition du sujet et de l'objet dans le mouvement de déterritorialisation et

²⁵³ *Ibid.*, p. 692.

reterritorialisation. Dans leur pensée, la carte se comprend par rapport au calque, qui n'est qu'une simple reproduction du réel (voir cette fameuse carte au 1/1 !). Face à celui-ci, la carte représente un certain point de vue, une représentation interprétée de la réalité, c'est-à-dire un tracé original du réel. Tout comme un livre le ferait puisqu' « [é]crire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir²⁵⁴ ».

Pour le Deleuze de *Critique et clinique*, « [l]a carte exprime l'identité du parcours et du parcouru. Elle se confond avec son objet, quand l'objet lui-même est mouvement²⁵⁵ ». Ce qu'est à l'autobiographie le nom (l'identité onomastique), est la carte au trajet, et par extension au paysage. Ainsi le nom n'implique-t-il pas une identité statique, mais ce qui est en éternel devenir.

Dans ce contexte, la carte n'est donc pas nécessairement l'objectivation des espaces humains, mais une certaine compréhension des espaces qui nous entourent, de l'environnement, une image de la pensée, une interprétation du monde.

En revenant à notre point de départ, qui était centré sur la problématique de l'autobiographie, et plus précisément sur les récits autobiographiques de Tremblay et le rapport de fiction et de ce genre référentiel, nous constatons que la fiction dans son pouvoir d'évoquer des mondes possibles, face à la référentialité pur et simple qui crée des espaces striés, crée des espaces lisses. C'est l'ambivalence des autobiographies, qui se vantent à la fois d'être objectives par la prise de distance par rapport à son objet, la vie de l'écrivain (espace optique) ; mais qui sont en même temps genre intime, issu de l'imaginaire, intimement lié à l'écrivain (espace haptique). En conclusion, le rapport de l'espace strié et lisse, de l'espace optique et haptique, du paysage et de la carte nous permet de comprendre sur quel schéma Tremblay construit son univers autobiographique. En exposant les différentes perceptions d'espace nous établissons un cadre théorique dans lequel le rapport entre fiction et autobiographie, fictionnel et factuel se situe. L'autobiographie fait partie du paysage textuel de l'auteur, vu de son horizon, dans lequel se déploient à la fois des espaces optiques et haptiques, un étrange mélange d'expériences subjectives réorganisées dans la structure symbolique de la carte et de la langue.

²⁵⁴ DELEUZE – GUATTARI 1980, p. 11.

²⁵⁵ DELEUZE 1993, p. 81.

La ville en tant qu'espace symbolique de la littérature est susceptible de comprendre en soi à la fois paysages (vision du proche) et cartes (visions du loin), ainsi synthétise-t-elle en elle le mouvement constant entre les deux perceptions, le mouvement de déterritorialisation et de reterritorialisation.

I. 2. 2. La ville

Afin de pouvoir réellement ancrer l'univers autobiographique de Michel Tremblay, il nous semble inévitable d'ajouter aux deux notions de paysage et de carte celle de la ville, puisque la ville de Montréal est un élément important de son écriture. Cette ville n'est pas figée dans un état statique, mais est conçue dans le mouvement.

La ville est un *lieu*, espace strié avec ses rues (modèle de l'arbre, du tricot), mais aussi *espace*²⁵⁶, espace lisse (modèle du rhizome, du crochet, du *patchwork*). C'est dans ce Montréal que l'écrivain se promène comme un nomade, pour tracer son histoire de vie, ses aventures, ses expériences. Et c'est aussi dans cet espace, devenu texte, texture, agencé en recueils autobiographiques, que le lecteur doit se promener, lui aussi, à son tour, comme un nomade, pour faire ses propres découvertes, rencontres, liens, lignes d'erre, pour réinventer un Montréal parmi tant d'autres. Il s'agit d'une carte fictive de la mémoire, une carte d'un Montréal fictif qui ne figure que dans l'imaginaire de l'auteur. L'écriture de Tremblay devient la trace d'un cheminement, de ses promenades dans cet espace modelé d'après ses souvenirs. En même temps, il s'agit d'une ville qui existe dans le temps et l'espace, point de repère évident, référent géographique incontestable. Donc, le lecteur et le critique ne peuvent que faire des constants va-et-vient entre la fiction et la réalité. L'agencement de déterritorialisation et reterritorialisation, d'interprétation de signes, de lecture textuelle et visuelle, met en mouvement l'espace imaginaire qui se déploie entre l'auteur et le lecteur. Penser cet espace dans les termes d'une ville ne peut que faciliter la compréhension de ce phénomène, puisqu'une ville, avec ses propres structures qui à la fois la rapproche et l'éloigne d'autres villes, est le produit d'une interaction intense de plusieurs individus. La condensation de la population dans cet espace délimité ressort et intensifie le phénomène de « vivre ensemble » qui caractérise tout être humain. On l'a vu avec les robinonnades²⁵⁷

²⁵⁶ Voir sur la dualité de la perception spatiale entre espace et lieu TUAN 2006.

²⁵⁷ Voir l'analyse de Deleuze du roman de Michel Tournier *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* dans « Michel Tournier et le monde sans autrui » in DELEUZE 1969, 350-372.

que l'humain est un être social et ne peut exister sans la présence des autres. Cette prédisposition ontologique de *vivre-ensemble* est la raison pour laquelle nous ne pouvons dissocier l'Être des Autres, autant que de son environnement.

La géocritique de la ville

Sujette à l'examen géocritique sans doute à cause de ces multiples apparitions dans la littérature, mais également pour son rôle central occupé dans le regroupement des espaces humains, la ville constitue le centre face à la périphérie, représentée par la campagne, ou dans le cas de la ville nord-américaine ces dernières décennies, par la banlieue²⁵⁸. Elle se trouve également aux croisements d'une multitude de chemins et de champs culturels. En même temps, elle déploie la structure de l'archipel, surtout la ville nord-américaine, dont l'apparition diffère de celle des vieilles villes européennes, fortifiées et isolées – souvent par un mur – de leur périphérie. Voir la comparaison de Paris et Montréal de Lise Gauvin dans *Aventuriers et sédentaires* :

Alors que Paris est d'abord une ville palimpseste, sédimentée par des strates successives, bavarde de ses siècles et de ses gloires passés, parfois énigmatique à cause de ces mémoires superposées, Montréal est une ville-rhizome, dans laquelle chacun peut circuler à l'aise, à condition de savoir créer ses réseaux et ses itinéraires.²⁵⁹

La ville démontre bien les changements des espaces et de ses représentations : « De la ville-tableau [...] on est passé à la ville-sculpture, en ce que la statue est pluridimensionnelle [...]. Ville-tableau, ville-sculpture et puis, bien entendu, ville-livre. On avait dépeint la ville ; on a modelé la ville ; on lit dorénavant la ville.²⁶⁰ » – constate Bertrand Westphal. La ville est un bel exemple de cet espace-archipel, elle regroupe sous un même nom propre la pluralité des mondes coexistant en elle. Son rapport avec la réalité, sa référentialité dans la littérature, peut se former à plusieurs degrés. On a déjà rencontré des romans où l'histoire ne se déroulait pas dans une ville spécifique, mais plutôt dans une ville quelconque, dont l'ancrage géographique montre de caractéristiques à la limite

²⁵⁸ Voir LAFOREST 2011 et LAFOREST 2016.

²⁵⁹ GAUVIN 2014, p. 158.

²⁶⁰ WESTPHAL 2000, p. 10-11.

régionaux (une région, un pays ou un continent), mais ne permet pas l'identification précise de cette ville.

Westphal, dans *Pour une approche géocritique des textes*²⁶¹, d'après les travaux de Jean Roudaut, énumère trois types de relations de la ville littéraire avec la réalité et donne un exemple à chacun de ces types entre parenthèses : « [1] une relation de transposition, signalée par ce qu'on pourrait appeler un "contrat toponymique" (Paris), [2] une relation de transfiguration, revendiquée ou non (Verrières/Besançon), [3] une relation niant tout référent, tout souche toponymique (Utopia, Erewhon)²⁶² ». Cette catégorisation illustre bien les deux pôles extrêmes des relations avec le réel, qui nous renvoie au même débat que les textes référentiels et fictionnels sont à même de mettre en valeur, sans pour autant y ajouter quoi que ce soit de pertinent au discours sur les espaces. On recourt encore une fois à la dominance du nom propre, même si elle ne reste qu'une simple observation. Cependant, elle regagne son importance pour la géocritique lors de l'étude des lieux *réels* et de leurs représentations dans la littérature. Westphal demande en effet si « [l]a représentation d'un espace humain donnée dans un ouvrage de pure fiction diverge[...] radicalement de celle qui est donnée dans un récit de voyage, par exemple, ou dans un reportage²⁶³ ». En réponse, il constate que « [l]e degré de fictionnalité évolue, les modalités de la représentation changent, mais l'espace représenté reste le même²⁶⁴ ».

La ville, à part le fait d'être en soi un lieu à examiner, est aussi un cadre dont la structure permet de diverses observations sur les espaces humains. Pourtant, parler d'une ville n'est pas aussi évident que cela paraît l'être à première vue. Comment la représenter, sinon en la cartographiant ? Cette représentation abstraite de cartographie pourtant réussit-elle à décrire les différents lieux et espaces humains qui s'y trouvent ? La carte est un point de départ auquel s'ajoute les paysages urbains : « [l]e plan de la ville est une représentation abstraite ; la représentation concrète est délivrée par l'image mentale²⁶⁵ ».

²⁶¹ *Ibid.*, p. 9-39.

²⁶² *Ibid.*, p. 20.

²⁶³ *Ibid.*, p. 35.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*

Youri Lotman et la sémiosphère

L'opposition de *centre* et *périphérie* trouve un écho dans les recherches sémio-spatiales de Youri Lotman. Son modèle culturel de *sémiosphère* présuppose un mouvement perpétuel, un dialogue constant entre le centre et la périphérie. Toute culture est sémiotique, en revanche, pas tout domaine sémiotique est culturel, puisque d'autres aspects du monde sont également porteurs de sens, donc signifiants, comme le monde des animaux, par exemple. Lotman, dans son livre *Structure du texte artistique*²⁶⁶, élabore une méthodologie d'analyse sémiotico-structurale du texte, plus précisément du texte artistique. Pour le faire, il cite plusieurs exemples de la littérature russe dans lesquels il démontre comment sa théorie du texte peut être employée pour une analyse littéraire. Il constate que l'art participe à la communication de tous les jours, puisqu'« il réalise incontestablement une liaison entre l'émetteur [destinateur] et le récepteur [destinataire]²⁶⁷ » et, en tant que tel, peut être défini comme langue²⁶⁸. Un peu plus tard, dans sa définition de la langue, il constate que « [p]ar langage, nous entendons tout système de communication qui utilise des signes agencés de façon particulière²⁶⁹ ». Ainsi comprises, les langues naturelles, artificielles ou scientifiques, et les langues secondaires tombent toutes sous son concept de langue²⁷⁰. Sous langue secondaire nous devons comprendre tout système secondaire de communication qui, comme superstructure, se greffe sur une structure linguistique naturelle, comme par exemple le mythe ou la religion.

Ainsi, pour Lotman, l'art est un *système modélisant secondaire*²⁷¹ qui vient se greffer sur le système primaire des langues naturelles. Il n'est pas secondaire en tant qu'il utilise comme matière d'autres langues, mais en raison de posséder une structure similaire à celles-là, tout en leur ajoutant une nouvelle valeur communicationnelle. Le concept de texte lotmanien s'intègre dans les tendances modernistes des années 1960 de vouloir

²⁶⁶ LOTMAN 1973.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 33.

²⁶⁸ « [N]ous pouvons parler de langue non seulement à propos du russe, du français, de l'hindi et d'autres, non seulement à propos des systèmes créés artificiellement par les diverses sciences utilisés pour décrire des groupes déterminés de phénomènes (on les nomme langues « artificielles » ou métalangages des sciences données), mais aussi à propos des coutumes, des rituels, du commerce, et des idées religieuses. Dans ce même sens, on peut parler du « langage » du théâtre, du cinéma, de la peinture, de la musique, et de l'art dans son ensemble, comme d'un langage organisé de façon particulière. » *Ibid.*, p. 34.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 34-35.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ *Ibid.*, p. 36.

élargir le sens du terme²⁷² en lui ajoutant non seulement des phénomènes linguistiques mais d'autres matières textuelles. Toutefois, il est difficile de définir le texte. En premier, on devrait le placer par rapport à l'œuvre d'art, avant tout « il faut protester contre l'assimilation du "texte" à la représentation de la totalité de l'œuvre artistique²⁷³ ».

Le texte, selon la théorie de Lotman, se place dans le trio « œuvre – texte – structures extratextuelles », dont il est l'élément matérialisé de l'œuvre s'opposant aux éléments extratextuels par son utilisation de signes. Lotman énumère trois traits caractéristiques du texte : l'expression, la délimitation et la structure²⁷⁴. Le premier signifie que le texte s'exprime à travers des signes, par exemple, un texte littéraire à travers les signes d'une langue naturelle. La délimitation est essentielle pour pouvoir distinguer un texte des éléments extratextuels, et non pas seulement de l'opposer à ceux-ci par son caractère sémiotique, et de pouvoir également le distinguer d'autres textes. Et enfin, la structure définit la nature d'un texte, le principe organisationnel, puisqu' « [u]n texte ne représente pas une simple succession de signes dans l'intervalle de deux limites externes. Une organisation interne est propre au texte, qui le transforme, au niveau syntagmatique, en un tout structurel.²⁷⁵ » De plus, plusieurs textes peuvent constituer un seul texte, comme par exemple le répertoire d'un théâtre où le cadre est la scène avec ses rideaux qui délimitent l'espace, tandis que les pièces présentées forment toutes ensemble un seul texte. Ainsi l'œuvre de Molière, l'ensemble de ses écrits, est considéré comme un seul texte. Par contre, on peut également diviser un texte en plusieurs textes, il reste juste à savoir jusqu'à quel point on peut diviser un texte en ses éléments constitutifs, à leur tour étant eux-mêmes des textes²⁷⁶.

Ainsi, la ville peut être aisément conçue comme texte, puisqu'elle constitue un espace sémiotique qui intègre en soi plusieurs textes différents. Mais encore, elle est une sémiosphère.

Dans ce qui suit, nous donnerons un bref aperçu de l'espace sémiotique de Lotman, la sémiosphère, à partir de son article²⁷⁷ paru en russe en 1984, et à partir du résumé proposé par Bertrand Westphal dans *La géocritique : réel, fiction, espace*²⁷⁸. Ce concept,

²⁷² Voir BARTHES 1971 ou BARTHES 1974.

²⁷³ LOTMAN 1973, p. 89.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 91-94.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 93.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 94-97.

²⁷⁷ LOTMAN 2005.

²⁷⁸ WESTPHAL 2007.

créé en analogie avec celui de la biosphère de V. I. Vernadski²⁷⁹ décrit l'univers dans lequel le processus sémiotique, soit la sémiose se fait. La sémiosphère est bien structurée : en analysant les activités sémiotiques il distingue dans le cadre d'une sémiosphère le centre et la périphérie. Ce dernier est le lieu des activités sémiotiques, grâce auxquelles les changements se font dans le noyau du système, c'est-à-dire dans le centre. Le centre définit la sémiosphère en tant que telle, mais ne participe pas activement dans son travail de traduction et d'adaptation qui auront comme résultat des changements sémiotiques du système. C'est pourquoi « le centre n'est pas toujours le moteur du système. Alors qu'il se drapait dans son statut, le centre a déjà perdu sa centralité. Le centre est la cristallisation d'un moment qui a été ; il affirme son statut à l'instant précis où il imprime en lui le souvenir d'une dynamique²⁸⁰ ». Tout changement s'infiltré dans la structure centrale à travers le travail traductrice de la périphérie, qui a un rôle important dans la canonisation des nouvelles données, de leur intégration dans le moteur du « notre », dans les activités du centre. L'hétérogénéité de la sémiosphère se caractérise par le tout de ces éléments : on peut trouver des macro- et microstructures dans le système, puisque chaque sémiosphère comporte en soi d'autres sémiosphères, plus restreintes et fait partie d'une sémiosphère qui l'intègre.

Le concept de sémiosphère peut à la fois décrire des phénomènes culturels et littéraires. Le concept lotmanien du texte s'intègre dans sa pensée sur la sémiosphère. Toutefois, elle ne coïncide pas exactement avec ce dernier, mais plutôt le texte, faisant partie de la sémiosphère, aide à la décrire. La sémiosphère est un domaine où l'information est organisée, un territoire sémiotique qui peut être étudié à travers l'étude des signes. C'est un système autant diachronique que synchronique. Dans un contexte culturel, nous pourrions donner comme exemple une nation, un domaine précis, ou simplement une communauté ayant une (auto)définition de soi-même. Elle se définit d'une part face à d'autres sémiosphères/cultures, d'autre part en rapport avec soi-même.

²⁷⁹ LOTMAN 2005, p. 206.

²⁸⁰ WESTPHAL 2007, p. 82.

Montréal comme espace littéraire

Montréal, comme toutes autres villes, peut être conçu en tant que sémiosphère ; dans la littérature, par exemple, elle se présente sous différents visages. Lise Gauvin, dans son ouvrage intitulé *Aventuriers et sédentaires: Parcours du roman québécois*²⁸¹ consacre une partie de son essai aux écritures de la ville, et plus précisément aux œuvres littéraires liées à la ville de Montréal dans le chapitre « “Comment peut-on être Montréalais ?” : une ville et ses fictions²⁸² ». Elle différencie plusieurs tendances littéraires, plusieurs représentations de cette même ville selon les époques qui se suivent, et conséquemment parle de « [l]a ville des autres, la ville inhumaine²⁸³ », « [l]a ville-personnage ou la ville réappropriée²⁸⁴ », « [l]a ville-chaos, la ville-fragment²⁸⁵ », « [l]a ville-rhizome²⁸⁶ » et la « [v]ille du presque : presque île, presque Amérique²⁸⁷ » comme autant de sémiosphère de Montréal.

Pour notre part, nous n'évoquons que les débuts de la littérature urbaine montréalaise, résumée par Gauvin dans son article. Un des premiers romans urbains cité est le *Bonheur d'occasion*²⁸⁸ de Gabrielle Roy, comme l'un des premiers du genre marque la transition entre roman classique du terroir et celle de la ville. Il s'agit plutôt d'un précurseur thématique du genre que du renouvellement formel des techniques narratives de la littérature urbaine. Le roman met en opposition une société archaïque rurale avec une société moderne et industrielle, et marque le passage d'une famille de l'un à l'autre. Dans les années 1950 et 1960 cet héritage de transition se fait voir dans le sentiment d'aliénation du milieu urbain. Montréal, comme Gauvin le souligne, est « la ville des autres ». C'est encore un milieu non-apprivoisé, ville morcelée, délimitée en quartiers, dont le genre littéraire le plus représentatif est la nouvelle. Cette image d'une ville des autres, de l'étrangeté des lieux, d'une ville désertée, désaffectée, change au tournant des années 1970-1980. Michel Tremblay, Yves Beauchemin et Francine Noël feront, dans leurs romans-fresques, de Montréal un des personnages de leur fiction²⁸⁹. Désormais, la ville ne

²⁸¹ GAUVIN 2014.

²⁸² *Ibid.*, p. 133-159.

²⁸³ *Ibid.*, p. 135-142.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 143-148.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 149-153.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 153-154.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 158.

²⁸⁸ ROY 1945.

²⁸⁹ GAUVIN 2014, p. 142.

réside plus dans l'arrière-plan mais se met en avant en tant que personnage vivant, mouvant et parlant.

Les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* de Tremblay marquent le début de la prise de possession littéraire de Montréal. Elle n'est plus la ville des autres, mais bel et bien la ville du « notre ». Du foyer familial elle se répand dans le quartier et peuple le milieu : « la famille a plus ou moins cédé la place à une collectivité à la recherche d'un espace pour le rêve et la tendresse, collectivité regroupée dans un quartier devenu un véritable protagoniste du récit²⁹⁰ ».

Lire la ville

Daniel Laforest, dans *L'âge de plastique : lire la ville contemporaine au Québec*²⁹¹ propose une lecture de la ville nord-américaine, et notamment celle de la banlieue à travers des textes littéraires. Il se pose la question au tout début de son ouvrage, à savoir « Peut-on lire une ville ?²⁹² » y répond tout aussi vite : « Bien sûr, car on peut d'abord l'écrire. Cette métaphore est connue. Elle a souvent été employée dans le passé. Elle nous dit que l'écrivain s'inspire de la ville et de ses méandres, et que la littérature est une manière aussi bien de marcher que de parler.²⁹³ » Pour pouvoir continuer sa démarche et concevoir la ville en mouvement, il propose d'introduire le concept d'*urbanisation*. Il explique : « L'urbanisation est vivante et mobile alors que la ville est morte, ou en tout cas figée, abstraite²⁹⁴ ». Si on revient à la conception de sémiosphère de Youri Lotman, la ville, cette idée abstraite, correspond au centre, tandis que l'urbanisation « vivante et mobile » à la périphérie, pas dans le sens traditionnelle où le centre-ville (le centre) s'opposerait à la banlieue (la périphérie), mais en considérant l'urbanisation comme le côté mouvant et actif de la ville. Ainsi, nous choisissons de garder la dénomination de « ville » tout en gardant à l'esprit la structure rhizomatique, changeante et toujours en mouvement de celle-ci.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 143.

²⁹¹ LAFOREST 2016.

²⁹² *Ibid.*, p. 13.

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ *Ibid.*

Avant tout, il faut concevoir la ville dans sa mouvance, dans son éternel changement. Elle est un espace lisse et strié à la fois, nomade et sédentaire, mouvant et statique, c'est pourquoi elle est un espace hétérogène, multifocale et, en tant que sémiosphère, en éternel repositionnement du centre déterminant.

Les méditations sur le paysage, la carte et la cartographie ont déjà évoqué l'un des aspects importants de la pensée spatiale, notamment celui du parcours et du mouvement dans l'espace. La promenade est un moyen de cartographier²⁹⁵, puisque la connaissance de la ville se fait en partie par la marche. Elle peut être également une « marche flâneuse »²⁹⁶ où « les points sont subordonnés au trajet²⁹⁷ », un parcours nomade, sans but, ni objectif qui se définit par le mouvement, et se forme au fur et à mesure de l'avancement dans l'espace. Cette démarche géopoétique du parcours de la ville s'oppose au parcours quotidien de la ville qui va d'un point à un autre, par un trajet prédéterminé.

²⁹⁵ CORNER 1999, p. 229-250.

²⁹⁶ Voir CARPENTIER 2016.

²⁹⁷ DELEUZE – GUATTARI 1980, p. 597.

PARTIE II – L’UNIVERS AUTOBIOGRAPHIQUE DE MICHEL TREMBLAY

II. 1. Vers une écriture autobiographique : le devenir-écrivain de Michel Tremblay

Ecrire, c'est aussi devenir autre chose qu'écrivain.

*Deleuze, Littérature et vie*²⁹⁸

Michel Tremblay est l'un des auteurs les plus connus et les plus étudiés du Québec. Il se trouve à la naissance de la littérature québécoise moderne, figure marquante de la Révolution tranquille, premier à écrire une pièce de théâtre entièrement en joual, le parler de la classe ouvrière de Montréal. Malgré le grand nombre d'ouvrages critiques consacrés à l'étude des œuvres romanesques et théâtrales de Tremblay²⁹⁹, peu se sont occupés jusqu'ici de ses écrits autobiographiques³⁰⁰. On constate également une certaine fatigue envers cet auteur, si bien connu dans le milieu québécois, – fatigue que l'on ressent lorsqu'on semble déjà avoir tout dit à propos d'un sujet ou d'une personne – qu'on oublie l'originalité de son écriture, le réduisant à une simple figure révolutionnaire politique (un « monument³⁰¹ » québécois) marquant la deuxième partie du 20^e siècle. Pourtant, il faut insister autant sur la valeur littéraire de son œuvre que sur son rôle joué dans la prise de conscience de ce peuple colonisé, marginalisé et négligé par l'Histoire. Même si le style de Tremblay ne semble pas avoir considérablement changé depuis les années soixante, nous nous proposons de montrer dans ce travail pourquoi il peut rester toujours « à la mode » pour les lecteurs et les critiques littéraires.

²⁹⁸ DELEUZE 1993, p. 17.

²⁹⁹ Voir la bibliographie à la fin de DAVID – LAVOIE 2005, p. 307-335.

³⁰⁰ Voir les articles BOUCHER-MARCHAND 1997, FILTEAU 2008, JOFFRIN 1993, MARCOUX 2002, LE MINEUR 2003, PRIVÉ 1998 et TREMBLAY 1992-93; et la thèse JOFFRIN 1991.

³⁰¹ « Au début de ma carrière, j'ai eu de très bonnes critiques. [...] Or, après trente ans, je réalise que les journalistes se sont lassés de ma présence ! Au Québec, on me considère comme un "monument" de la littérature. Et des fois, comme des pigeons, on aime bien chier sur les monuments ! » BOULANGER 2001.

II. 1. 1. Contexte culturel

Dans l'histoire de la francophonie, la géographie a toujours joué un rôle important. La colonisation de nouveaux territoires a eu comme conséquence la diffusion de la langue et de la culture françaises aux quatre coins du monde. Une fois répandues, elles se sont également modifiées aux seins de ces nouveaux endroits. Les rencontres avec les nouvelles cultures, mais aussi avec de nouveaux espaces et lieux géographiques, ont donné aux culture et littérature des colonies une certaine particularité, une originalité que certains décrivent comme « exotisme ». Avec le temps, la France a progressivement perdu son importance de centre dominant, et en conséquence, aujourd'hui, on assiste à une décentralisation de la francophonie et à la naissance de nouveaux centres culturels francophones. La prise de conscience des anciens territoires remet en question le délicat équilibre qui subsistait entre la France et ses colonies. À présent, les périphéries vont être différemment conçues, moins par rapport à l'Hexagone, centre historique de la francophonie et exportateur de la culture française, que dans leur propre contexte.

Le Québec notamment, qui est devenu le centre de la culture francophone de l'Amérique du Nord pendant la Révolution tranquille dans les années soixante, représente un de ces territoires réinterprétés. Il se trouve à présent dans une situation similaire à celle de la France il y a encore un siècle. Le fait que la majorité des maisons d'édition et que la grande partie des publications francophones se trouvent à l'intérieur des frontières de la province a un effet néfaste sur le reste de la francophonie nord-américaine. Ces populations francophones se marginalisent de plus en plus et sont dominées par les centres, la France ou le Québec :

Ces groupes se sont peu à peu isolés les uns des autres en raison du recul du français devant l'anglais comme langue de communication quotidienne et de l'émergence d'un État francophone, le Québec. Occupés à se définir eux-mêmes, les Québécois ont graduellement perdu de vue les autres communautés francophones du continent et ils éprouvent aujourd'hui de la difficulté à percevoir l'identité différente de chacune de ces communautés et à comprendre leurs aspirations.³⁰²

³⁰² POIRIER 1994, p. vii.

Ce phénomène apparaît en même temps que le régionalisme littéraire disparaît en France, avec le déclin des langues minoritaires « les écrivains qui les pratiquent s'adressent à un public de plus en plus restreint³⁰³ ». Au Nouveau-Brunswick, en faisant référence à l'Acadie et à son statut qui diffère de province en province (le Nouveau-Brunswick – qui a pris une position de centre indéniable –, la Nouvelle-Écosse et l'Île-du-Prince-Édouard – de plus en plus marginalisées), on dit qu'« on est tous le Montréal à quelqu'un » (Le Nouveau-Brunswick étant le « Montréal » dans cette situation), c'est-à-dire qu'on a tous tendance à oublier les périphéries en faveur du centre. Il faut également souligner la réalité particulière de Montréal qui aujourd'hui, en tant que ville mégapole, se différencie nettement du reste de la province.

La mort de la francophonie

Le manifeste *Pour une « littérature-monde » en français*³⁰⁴, signé par plusieurs écrivains notables français et/ou francophones, dont J. M. G. Le Clézio, Nancy Huston, Jacques Godbout ou Dany Laferrière³⁰⁵, publié dans *Le Monde* le 15 mars 2007, annonce la mort de la francophonie. Il explique son décès par la décentralisation d'une francophonie au sens traditionnel, conçu « comme le dernier avatar du colonialisme³⁰⁶ ». La démarche de cet essai s'inscrit dans le tournant spatial et affirme le retour du référent dans la littérature, résultant dans l'effondrement de la francophonie et de son centre, l'idée d'une France comme « mère des arts, des armes et des lois³⁰⁷ » qui « dispens[e] ses lumières, en bienfaitrice universelle, soucieuse d'apporter la civilisation aux peuples vivant dans les ténèbres³⁰⁸ ». Il affirme ce changement visible par la constatation que les lauréats des prix littéraires de l'automne 2007 sont sans exception des « talents venus de la «périphérie»³⁰⁹ ». En conclusion il déduit ceci :

le centre, ce point depuis lequel était supposée rayonner une littérature franco-française, n'est plus le centre. Le centre jusqu'ici, même si de moins en moins, avait eu cette capacité d'absorption qui contraignait les auteurs venus d'ailleurs à se dépouiller de leurs bagages

³⁰³ COLLOT 2014, p. 61.

³⁰⁴ Pour une « littérature-monde » en français.

³⁰⁵ Voir la liste des signataires à la fin du manifeste in *Ibid.*

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ *Ibid.*

avant de se fondre dans le creuset de la langue et de son histoire national : le centre, nous disent les prix d'automne, est désormais partout, aux quatre coins du monde. Fin de la francophonie. Et naissance d'une littérature-monde en français.³¹⁰

Selon l'essai, c'est le retour du référent, caractéristique de la fiction contemporaine, qui est à l'origine de ce changement, favorisant, dans la même ligne de pensée, la réintroduction des phénomènes de la culture humaine, « du sujet, du sens, de l'Histoire, [...] du monde³¹¹ » dans la littérature. Le manifeste trace un parallèle entre les changements dans la littérature francophone et ceux d'une « littérature en langue anglaise³¹² » où « s'affirmaient [...] des romans bruyants, colorés, métissés, qui disaient, avec une force rare et des mots nouveaux, la rumeur de ces métropoles exponentielles où se heurtaient, se brassaient, se mêlaient les cultures de tous les continents³¹³ ».

Il n'est point étonnant que cette description d'une nouvelle littérature montre des similarités avec le concept de *littérature mineure* développé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans leur fameux ouvrage sur Kafka³¹⁴, qui ne condamne pas cette pratique de création littéraire, mais fait l'éloge de l'écrivain mineur qui fait vibrer, bégayer la langue, et donne une fonction créatrice à la soi-disant « pauvreté » de la langue.

À revenir sur les raisons pour lesquelles l'idéologie de la francophonie et surtout d'une littérature dite « francophone » peut être dénoncée, on constate que le déclin était inévitable, puisque « [c]omment le monde pourrait-il se sentir concerné par la langue d'un pays virtuel³¹⁵ » ? Il faut comprendre que « [p]ersonne ne parle le francophone, ni n'écrit en francophone³¹⁶ », alors comment avoir une littérature dite « francophone » ? Le manifeste met en lumière l'illusion d'un français international, d'une langue et culture « francophone » qui dans son caractère homogène serait le fondement d'une littérature francophone et vante ainsi les mérites d'un français hétérogène avec toutes ses particularités et ses couleurs locales. Désormais le français sera à la base d'une littérature-monde, non pas un français homogène et stérile, mais une langue ancrée dans sa géographie, susceptible de refléter les réalités humaines. Cette décentralisation forme également la littérature de la France qui résonne ces changements et qui « s'est remis en

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ *Ibid.*

³¹² *Ibid.*

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ DELEUZE – GUATTARI 1975.

³¹⁵ Pour une « littérature-monde » en français.

³¹⁶ *Ibid.*

mouvement où la jeune génération, débarrassée de l'ère du soupçon, s'empare sans complexe des ingrédients de la fiction pour ouvrir de nouvelles voies romanesques³¹⁷ ». La littérature québécoise n'est désormais plus marquée par l'exotisme de « son accent savoureux, ses mots gardés aux parfums de vieille France³¹⁸ », mais devient producteur de littérature-monde en langue française.

Les belles-sœurs à travers le monde

Comment concevoir Michel Tremblay compte tenu de cette vision de littérature-monde ? Le succès international *des Belles-sœurs*, pièce écrite en 1965, mais présentée sur scène seulement le 28 août 1968, fut une surprise autant pour son auteur que pour le grand public, habitué à des pièces de théâtre plus traditionnelles, présentées en bon français, dans le bel accent « noble » de la France. On date plus ou moins la naissance du théâtre québécois avec la création de cette pièce, même si cette œuvre est l'aboutissement d'une prise de conscience graduelle, et qu'elle n'est naturellement pas sans précurseur³¹⁹. Il n'empêche que *Les Belles-sœurs*, suivie de *La duchesse de Langeais* et d'*En pièces détachées* en 1969, et d'*À toi pour toujours, ta Marie-Lou* en 1971 ont fait de Tremblay une des figures emblématiques du théâtre québécois. Son succès ne fut cependant pas limité au Québec, son théâtre est traduit en plusieurs langues, et est joué un peu partout dans le monde. Dans *Les Belles-sœurs*, ce qui semblerait être une description détaillée d'une réalité précise et très spécifique de la classe ouvrière de Montréal des années soixante s'avère porteur d'une nature plus générale lorsqu'elle réussit à décrire une condition humaine universelle. Ce qui pourrait la rendre encore plus « exotique » en dehors de son thème est la langue utilisée, donc le *joual*, qui est très typique à ce milieu, qui à première vue pourrait sembler incompréhensible pour d'autres francophones, mais qui réussit tout de même à transmettre le message malgré ses « déformations ». Le message cependant, si on peut vraiment parler de message, est universel, et traverse les limites prétendues de la langue. En se rapprochant le plus possible de son milieu d'origine, par le biais de la langue, entre autres, Tremblay réussit à saisir involontairement quelque chose d'universel. Plus tard, il s'en souviendra ainsi : « Comme les êtres humains sont les mêmes

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ Voir entre autres le *Tit-Coq* (1948) de Gratien Gélinas, *Zone* (1953) ou *Un simple soldat* (1957) de Marcel Dubé.

partout dans le monde, ça sert à rien de travailler sur les ressemblances, il y a toujours quelque chose dans l'humanité d'un texte qui fait qu'on peut se reconnaître à travers la différence des autres.³²⁰ »

Voyons comment cette universalité se manifeste dans les différentes traductions. Nous examinons notamment trois types de traduction *des Belles-sœurs* : la démarche anglaise (*Les Belles-sœurs*), allemande (*Schwesterherzchen*) et polonaise (*Siostrzyczki*) de traduire le contenu sans pour autant essayer de transmettre le style très typique du jocal dans leur propre langue ; la version écossaise (*The Guid Sisters*) ; et la traduction hongroise (*Sógórnők*) qui, afin de pouvoir traduire le jocal, s'est inventé une langue à elle. Il s'agit de trois stratégies distinctes d'adapter ce texte à des réalités géographiques et langagières différentes.

La stratégie des traductions anglaise, allemande et polonaise consiste essentiellement à transposer la pièce de Tremblay dans leur langue respective sans insister sur l'utilisation d'une langue vernaculaire typique d'un quartier ouvrier. Pourtant il existe dans ces langues, surtout dans l'anglais et l'allemand, des variations régionales qui auraient pu servir en tant qu'« équivalent » du jocal. En ce qui concerne le polonais, tout comme le hongrois par ailleurs, il s'agit d'une langue unifiée, dont les différences dialectales ne sont pas considérables. Toutefois, comme l'explique Janusz Przychodzeń dans son article sur la traduction polonaise³²¹, le « traducteur aurait pu s'arrêter, par exemple, sur l'idiome de Varsovie qui, très expressif, est caractérisé par une musicalité frappante³²² ». Il ne l'a pas fait cependant, et a décidé de recourir à une stylisation dialectale sans pour autant « se sentir obligé d'inscrire l'univers de la pièce traduite dans un territoire social et géographique bien déterminé³²³ ». Ce choix est justifié par l'universalité de la pièce, et par le fait que la langue n'est considérée dans ces cas-ci que comme un véhicule de la pensée. Montréal reste néanmoins le décor, et la table de cuisine le centre de la mise en scène. Un tel choix est tout aussi compréhensible que de vouloir reproduire l'effet du jocal sur scène. Puisque, en fin de compte, cette langue, qui au début attira l'attention du grand public et de la critique, n'est qu'un moyen, probablement le plus familier à Tremblay, par lequel l'auteur décrit une réalité tirée de son milieu familial.

³²⁰ WILLS 2006.

³²¹ PRZYCHODZEŃ 2000

³²² *Ibid.*, p. 123.

³²³ *Ibid.*, p. 124.

The Guid Sisters est souvent notée comme une des traductions les plus réussies, transposant autant le style que le contenu de la pièce dans le vernaculaire écossais de Glasgow. Le succès de cette transposition est lié à plusieurs facteurs, dont la langue n'en est qu'un. Par rapport *aux Belles-sœurs* anglaises qui ne s'apprêtent qu'à traduire la pièce dans un anglais standard, la traduction écossaise opte pour une version beaucoup plus proche de la version originale en joul. En ce faisant, elle y ajoute également une nouvelle couche d'interprétation, puisqu'elle y intègre des expressions et tournures typiquement écossaises, ainsi l'ancrage géographique par la langue se transpose à Glasgow. La mise en scène de cette pièce de théâtre en Écosse fut un moment décisif pour le théâtre écossais³²⁴, autant que ce l'a été le cas pour le théâtre québécois en 1968. Ceci s'explique probablement par les similitudes qui se trouvent entre les deux sociétés, ressemblances historiques et sociales. Face à l'anglais standard *des Belles-sœurs*, l'écossais utilisé permet d'évoquer la sonorité poétique du joul ; selon Martin Bowman, traducteur écossais de la pièce à côté de Bill Findlay, il « pouvait transposer l'âme essentielle de ces pièces québécoises³²⁵ ».

Enfin, Lajos Parti Nagy, pour pouvoir reproduire l'effet de style du joul, invente une nouvelle langue, un dialecte littéraire du hongrois dans lequel des expressions de patois se mêlent à des tournures citadines et des faux anglicismes. Ainsi, le public hongrois, en entendant les dialogues, peut avoir un sentiment d'aliénation similaire à celui des parisiens ressenti en 1973³²⁶, lors de la première représentation en France. Un critique remarque que le traducteur « a distordu et déformé notre langue, et inventé plusieurs blasphèmes. Sous le pseudonyme de Michel Tremblay, c'est donc la pièce de Parti Nagy qui a été jouée rue [sic] Váci. Elle est pleine d'inventions intéressantes, d'élégance maladroite, de locutions boiteuses et de poésie au parfum prolétarien³²⁷ ». Cette pratique est tout aussi intéressante que les autres, même si elle ne pourrait pas plaire à tout le monde (comment ne pas craindre l'apparition d'un exotisme involontaire ?), néanmoins, elle accentue la force créatrice, le bégaiement de la langue qui est le propre, selon Deleuze, d'une littérature mineure.

³²⁴ BOWMAN 2000, p. 90-91.

³²⁵ *Ibid.*, p. 94.

³²⁶ ROBITAILLE 1973.

³²⁷ Péter MOLNÁR GÁL cité par KÜRTÖSI 2000, p. 170.

Écrire, mais pour qui ?

Certes, on ne peut nier le rôle important de Tremblay dans la Révolution tranquille, et sa prise de position politique en faveur d'un Québec indépendant, mais cet auteur n'est pas seulement intéressant en tant qu'écrivain *québécois*. Son moteur d'écriture est universel et correspond bien à l'idée d'une littérature comme auto-guérison de l'auteur, développée dans *Critique et clinique*³²⁸ par Gilles Deleuze. Comme le philosophe l'explique : « On n'écrit pas avec ses névroses. La névrose, la psychose ne sont pas des passages de vie, mais des états dans lesquels on tombe quand le processus est interrompu, empêché, colmaté. [...] Aussi l'écrivain comme tel n'est-il pas malade, mais plutôt médecin, médecin de soi-même et du monde.³²⁹ » Tremblay en parlant de son écriture dans une discussion qui a eu lieu lors du festival de théâtre Master Playwright Festival de 2005 à Winnipeg, documenté en annexe d'*Entre les mains de Michel Tremblay* (« TremblayFest Winnipeg »³³⁰), évoque des explications similaires à celles de Deleuze, et dit que lorsqu'on est heureux on n'écrit pas. Au contraire, c'est lorsqu'on est malheureux qu'on ressent le besoin d'écrire, et par l'écriture, et dans l'écriture on trouve un certain bonheur, une « petite santé³³¹ », ce qu'affirme Tremblay dans *Pièces à conviction*³³², recueil d'entretiens entre l'auteur et Luc Boulanger, critique de théâtre :

M. T. Sans l'écriture, la marmite aurait probablement sauté depuis longtemps ! Je serais peut-être aphasique comme Nelligan... Je serais peut-être moine à Saint-Benoît-du-Lac... Car dans ma vie privée, je suis incapable de faire face à mes problèmes. J'ai terriblement de difficulté à exprimer mes émotions. *Le seul moment où je suis vraiment actif devant mes angoisses, c'est lorsque j'écris. Je fais carrément vivre mes douleurs à mes personnages.*³³³

³²⁸ DELEUZE 1993.

³²⁹ *Ibid.*, p. 13-14.

³³⁰ WILLS 2006.

³³¹ DELEUZE 1993, p. 14.

³³² BOULANGER 2001.

³³³ (nous soulignons) *Ibid.*, p. 142.

Le devenir-mineur de Michel Tremblay

« [T]oujours inachevé[e], toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue³³⁴ », l'écriture pour Deleuze participe aux *devenirs* de l'écrivain, elle est décrite comme « un processus, [...] un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu³³⁵ ». Ce processus va dans un sens et non dans l'autre, « en écrivant, on devient-femme, on devient-animal ou végétal, on devient-molécule jusqu'à devenir-imperceptible³³⁶ », en revanche, « on ne devient pas Homme, pour autant que l'homme se présente comme une forme d'expression dominant qui prétend s'imposer à toute matière, tandis que femme, animal ou molécule on toujours une composante de fuite qui se dérobe à leur propre formalisation³³⁷ ». C'est pourquoi, l'écriture d'une autobiographie classique, dans sa forme finie et délimitée semble être impossible, puisqu'il y a toujours de la matière qui déborde à ses limites, à l'image de l'Homme, à cet état d'Homme. On dirait que cette entreprise est vouée à l'échec dès le début, vu que l'écriture n'est pas le devenir-Homme de l'écrivain, face à ce que Jean-Jacques Rousseau et l'idéologie des Lumières prévoient, c'est-à-dire de penser l'homme, d'après une certaine orgueil de la raison, dans des cadres rationnels, finis et intelligibles³³⁸. Au contraire, l'écriture émane d'un certain sentiment de honte : « La honte d'être un homme, y a-t-il une meilleure raison d'écrire ?³³⁹ »

Le rejet des caractéristiques attribué à l'Homme a été plusieurs fois mentionné par Tremblay dans des interviews, et même dans son dernier recueil de récits autobiographique³⁴⁰ : « Probablement que mes parents ont su que j'étais homosexuel parce qu'à l'adolescence j'ai refusé toutes les images d'homme, toutes les images machos, [...] je n'ai jamais fumé une cigarette de ma vie, je [ne] buvais pas de bière, j[e n]'ai jamais appris à conduire [...]³⁴¹. » À 74 ans, Michel Tremblay écrit toujours sur son enfance. Après avoir lu *Peter Pan*, le petit Michel déclare à sa mère dans la dernière conversation

³³⁴ DELEUZE, p. 11.

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ Voir GOLDZINK 1988.

³³⁹ DELEUZE, p. 11.

³⁴⁰ TREMBLAY 2016.

³⁴¹ WILLS 2006.

du livre les *Conversations avec un enfant curieux*³⁴² qu'il voudrait être comme le protagoniste de l'histoire :

- Pour voler dans les airs ?
- Pas juste pour ça. J'aimerais ça pas vieillir, comme lui. Décider de pas vieillir, pis rester un enfant.
- C'est pas plus possible de pas vieillir que de voler dans les airs...
- Je le sais ben. J'aimerais ça pareil.
- Tu veux pas devenir un homme ?
- Non.
- Pourquoi ?
- Tu vois, pour une fois c'est toi qui demandes pourquoi...
- D'habitude les petits gars veulent devenir des hommes trop vite. Y rêvent de conduire des voitures, de fumer, de boire de la bière, de se marier, d'avoir des enfants...
- Y a rien de tout ça qui m'intéresse, maman.
- Non ?
- Non. En tout cas, pas pour le moment.
- Personne reste enfant toute sa vie, Michel, ça se peut pas. Tu peux pas. Tu peux pas rêver ça toute ta vie, ça va passer...
- Pourquoi pas ? J'aimerais ça rester comme chus là, aller à l'école, jouer avec mes amis, aller aux vues, lire, si les aventures de Peter Pan sont pas possibles... Ou ben rester tranquille dans mon coin à écouter le radio.
- Mais... y faut ben que tu grandisses, Michel ! Y faut... y faut que tu deviennes un homme avec des responsabilités, comme tout le monde !³⁴³

Ainsi par l'écriture Tremblay explore les modalités du *devenir*³⁴⁴ : dans son cas, du devenir-femme, devenir-enfant, et puis, devenir-homosexuel et devenir-mineur. La transposition du vécu dans la fiction comme matière malléable participe à l'invention d'une enfance qui a été, mais qui ne cesse en même temps de devenir. Impersonnaliser ce qui fut du plus personnel est le propre de la littérature, selon Deleuze : « la littérature ne

³⁴² TREMBLAY 2016.

³⁴³ *Ibid.*, p. 145-146.

³⁴⁴ Voir DELEUZE – PARNET 1996, p. 8-9.

commence que lorsque naît en nous une troisième personne qui nous dessaisit du pouvoir de dire Je³⁴⁵ ». Comme par exemple la mère de Tremblay qui, dans son écriture, est désignée comme « la grosse femme » avant d'apparaître sous le nom de Nana dans sa fiction et puis dans ses récits autobiographiques. Comme l'auteur l'explique dans une entrevue : « La première fois que j'ai utilisé ma mère, c'était dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*. On est en '77, j'ai écrit *Belles-sœurs* en 1965, donc, j'ai mis 12 ans avant de me permettre de m'attaquer au personnage de ma mère. C'était très important pour moi la première fois que je parlais de ma mère d'avoir déjà au départ une transposition.³⁴⁶ »

³⁴⁵ DELEUZE 1993, p. 13.

³⁴⁶ WILLS 2006.

II. 1. 2. *Une traversée du siècle* – la grande saga familiale

Le puzzle familial

En 2011 Michel Tremblay publie *La grande mêlée : roman intercalaire*³⁴⁷, dernier morceau à l'époque de son *puzzle* familial. À la fin du roman on trouve un petit addenda intitulé *Une traversée du siècle* dans lequel l'auteur regroupe tous ses œuvres écrites qui font partie de la double saga des familles de Rhéauna et de Gabriel, deux personnages créés à partir de ses parents. Il les met dans un ordre chronologique incluant les quatre livres autobiographiques dans lesquels il utilise les vrais noms des personnages. De cette énumération, il exclut quelques-uns de ses premiers écrits relevant du pur fictionnel (des œuvres de science-fiction), mais aussi des pièces de théâtre qui, même si elles se greffent sur son univers familial, ne font pas étroitement partie de l'histoire des trois familles de la rue Fabre. Voici les œuvres qui font partie de sa saga familiale jusqu'à 2011 telles qu'elles figurent dans la liste :

La maison suspendue, pièce, les scènes de 1910 entre Victoire, Josaphat et Gabriel (famille de Gabriel)

La traversée du continent, roman, 1913 (famille de Rhéauna)

La traversée de la ville, roman, 1914 (famille de Rhéauna)

Le passage obligé, roman, 1916 (famille de Rhéauna)

La grande mêlée, roman, 1922 (les deux familles)

Le passé antérieur, pièce, 1930 (famille de Gabriel)

La grosse femme d'à côté est enceinte, roman, 1942 (famille de Gabriel et de Rhéauna)

Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges, roman, 1942 (famille de Gabriel et de Rhéauna)

Albertine, en cinq temps, pièce, 1942, les scènes d'Albertine à 30 ans (famille de Gabriel)

La duchesse et le roturier, roman, 1947 (famille de Gabriel et de Rhéauna)

Des nouvelles d'Édouard, roman, 1947, le voyage d'Édouard à Paris (famille de Gabriel)

La maison suspendue, pièce, 1950, les scènes entre Albertine, la Grosse Femme, Marcel et Édouard (famille de Gabriel et de Rhéauna)

Bonbons assortis, récits et pièce, années cinquante (famille de Gabriel et de Rhéauna)

Les vues animées, récits, années cinquante (famille de Gabriel et de Rhéauna)

³⁴⁷ TREMBLAY 2011.

Un ange cornu avec des ailes de tôle, récits, années cinquante (famille de Gabriel et de Rhéauna)

Douze coups de théâtre, récits, années cinquante (famille de Gabriel et de Rhéauna)

Albertine en cinq temps, pièce, 1952, les scènes d'Albertine à 40 ans (famille de Gabriel)

Le premier quartier de la lune, roman, 1952 (famille de Gabriel et de Rhéauna)

Encore une fois, si vous permettez, pièce, 1952, 1956, 1959, les première, deuxième et troisième scènes (famille de Gabriel et de Rhéauna)

La nuit des princes charmants, roman, 1959 (famille de Gabriel et de Rhéauna)

Encore une fois, si vous permettez, pièce, 1961, la quatrième scène (famille de Gabriel et de Rhéauna)

Marcel poursuivi par les chiens, pièce, 1963 (famille de Gabriel)

Un objet de beauté, roman, 1963 (famille de Gabriel et de Rhéauna)

Encore une fois, si vous permettez, pièce, 1963, la dernière scène (famille de Gabriel et de Rhéauna)

Albertine, en cinq temps, pièce, 1964, les scènes d'Albertine à 50 ans (famille de Gabriel)

En pièces détachées, pièce, 1966 (famille de Gabriel)

Le cahier noir, roman, 1966 (famille de Gabriel, à cause de la présence d'Édouard, la duchesse)

Le cahier rouge, roman, 1967 (même raison)

Le cahier bleu, roman, 1968 (même raison)

La duchesse de Langeais, pièce, 1968 (même raison)

Le vrai monde ?, pièce, 1968 (famille de Gabriel)

Demain matin, Montréal m'attend, comédie musicale, 1968 (famille de Gabriel, à cause de la présence d'Édouard)

Il était une fois dans l'est, scénario de film, 1973 (famille de Gabriel et de Rhéauna)

Albertine, en cinq temps, pièce, 1975, les scènes d'Albertine à 60 ans (famille de Gabriel)

Damnée Manon, sacrée Sandra, pièce, 1976 (famille de Gabriel et de Rhéauna)

Des nouvelles d'Édouard, roman, 1976, le début, la mort de la duchesse (famille de Gabriel)

Les anciennes odeurs, pièce, 1980 (famille de Gabriel et de Rhéauna)

Le cœur découvert, roman, 1981 (famille de Gabriel et de Rhéauna)

Albertine, en cinq temps, pièce, 1985, les scènes d'Albertine à 70 ans (famille de Gabriel)

La maison suspendue, pièce, 1990, les scènes entre Jean-Marc, Mathieu et Sébastien (famille de Gabriel et de Rhéauna)

Le cœur éclaté, roman, 1991 (famille de Gabriel et de Rhéauna)

Hotel Bristol, New York, N. Y., roman, 1998 (famille de Gabriel et de Rhéauna)

À cette liste s'ajoutent sa dernière œuvre, *Conversations avec un enfant curieux : instantanés* (2016), recueil autobiographique, et les quatre romans écrits après la parution de *La grande mêlée* en 2011, faisant partie – en dehors des cinq tomes qui figurent déjà dans la liste (*La traversée du continent* [2007], *La traversée de la ville* [2008], *La traversée des sentiments* [2009], *Le passage obligé* [2010] et *La grande mêlée* [2011]) – de *La diaspora des Desrosiers*, cycle de neuf romans : *Au hasard la chance* (2012), *Les clefs du Paradis* (2013), *Survivre ! Survivre !* (2014) et *La traversée du malheur* (2015).

Rien qu'à suivre cette liste, il est possible de faire une lecture chronologique de cette grande histoire familiale, morcelée et développée à travers tous ses romans et ses pièces de théâtre, de même qu'un scénario de film, traversant le 20^e siècle, et même le continent et la ville. Tremblay établit également le lien, peut-être même pour la première fois, entre son univers fictionnel et son univers autobiographique en évoquant dans le roman (qui, n'oublions pas, « est une œuvre de fiction³⁴⁹ ») le nom de famille des nouveaux mariés, ainsi faisant une claire allusion à ses propres parents : « Je vous déclare mari et femme. Vous pouvez vous embrasser, madame et monsieur Tremblay³⁵⁰ ». Pendant longtemps, la critique n'a pas eu de cesse d'insister sur l'aspect autobiographique de ses œuvres de fiction, des effets du réel et des événements qui ont inspiré son écriture. Il est temps à présent de voir l'autre côté de la médaille et de voir comment ses récits autobiographiques se rapprochent de la fiction et s'intègrent dans son œuvre et son écriture.

Michel Tremblay, l'écrivain du Plateau Mont-Royal

Certes, l'univers textuel de Tremblay est vaste et comprend toute sorte d'œuvres de différents domaines artistiques. C'est pourquoi, on a tendance à ne se concentrer que sur un de ces domaines, souvent sur ses pièces de théâtre qui lui ont apporté le succès au début de sa carrière d'écrivain, et qui n'ont pas cessé d'émouvoir le grand public et de recevoir l'appréciation des critiques ; ou sur les *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, cycle de romans dont l'écriture, à l'exception de son dernier tome, précède son triptyque

³⁴⁸ TREMBLAY 2011, p. 277-279.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 7.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 260.

autobiographique ; ou encore, dernièrement, sur le cycle de *La diaspora des Desrosiers*, dont font parties ses derniers romans publiés. La première édition *Du monde de Michel Tremblay*³⁵¹ en 1993, par exemple, se proposant de donner une vue générale sur l'ensemble de l'œuvre de Tremblay, ignore volontairement les récits et les romans, et consacre la majorité de ses analyses aux pièces de théâtre, leur projet, qui consiste à vouloir « pour moteur la volonté de traverser une [sic] œuvre d'envergure en cherchant à lui rendre justice et à lui donner sens, à même un outillage analytique qui emprunte à divers savoir³⁵² », n'étant pas en mesure, à l'époque, de concevoir l'importance que les écrits narratifs auront dans l'œuvre de Tremblay. Ce déséquilibre paraît plus ou moins nivelé dans la deuxième édition de 2003 et 2005, parue en format de poche et en deux tomes³⁵³, le premier portant sur le théâtre tandis que le deuxième sur les romans et les récits, et sur l'écriture de Tremblay en général. Dans celui-ci les éditeurs de l'ouvrage ne pouvaient ne pas reconnaître la portée de sa prose, et même des recueils autobiographiques. Toujours dans l'esprit de donner un aperçu de l'œuvre de Tremblay et en privilégiant ce qu'ils nomment le « noyau dur », ils ajoutent une étude concernant le triptyque autobiographique tout en demandant aux auteurs de la première édition d'élargir leur champ de recherche et de prendre en compte les romans depuis parus dans leurs analyses. Cependant, le fil conducteur de l'ouvrage reste axé sur ce « “noyau dur” de l'univers fictionnel de l'auteur, constitué par les personnages des trois familles qui ont partagé le logement de la rue Fabre, au cœur du Plateau Mont-Royal, dans les années quarante³⁵⁴ » qu'ils décrivent comme un

[v]éritable « chronotope » (Mikhaïl Bakhtine), associant un lieu et un temps des origines, d'où a surgi l'univers dramaturgique et romanesque de l'auteur, le microcosme de l'appartement de la rue Fabre [qui] permet en effet d'isoler le fil conducteur d'un roman familial en expansion, auquel se rattachent aisément les recueils de récits autobiographiques de l'auteur et même une bonne partie de ses romans axés sur la condition homosexuelle³⁵⁵.

³⁵¹ DAVID – LAVOIE 1993.

³⁵² *Ibid.*, p. 14.

³⁵³ DAVID – LAVOIE 2003 (Tome 1) ; DAVID – LAVOIE 2005 (Tome 2)

³⁵⁴ DAVID – LAVOIE 2003, p. 7.

³⁵⁵ *Ibid.*

Les images de la première édition se voient remplacées par une bibliographie exhaustive des ouvrages publiés sur l'œuvre ou sur une partie de l'œuvre de Tremblay. Malgré les quelques lacunes d'une telle entreprise, il faut saluer l'objectif des éditeurs qui cherchent à dresser un tableau plus ou moins complet de l'univers textuel de Tremblay.

Michel Tremblay, l'autobiographe

Or, comment adopter une approche intégrée des écrits autobiographiques de Michel Tremblay ? Dans une perspective pragmatique traditionnelle, l'autobiographie, comme on le sait, se définit avant tout par un contrat, le pacte autobiographique, établi entre l'auteur et le lecteur, déterminé par l'interrelation d'éléments extra- et intratextuels, les entrevues, les critiques, le nom propre sur la page de couverture et son apparition dans le texte, et parfois même le genre donné qui figure sous le titre. Souvent l'auteur choisit-il de décrire son œuvre par la formule probablement la plus générale de « récits ». Comme le fait Tremblay aussi, par ailleurs. Cette démarche est liée à une plus grande conscience de la part de l'écrivain de l'impossibilité de pouvoir écrire une autobiographie avec toutes ses contraintes. C'est pourquoi il opte sans doute pour une dénomination moins restrictive. Ainsi, les récits de Tremblay constituent-ils les éléments de son *puzzle*. Par exemple, les pièces de théâtre du « Cycle des *Belles-sœurs* » permettent de remplir des lacunes laissées par les romans des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*. La question qui s'impose serait donc de savoir si on peut aborder les récits autobiographiques sans leur contexte intertextuel. Bien sûr, on le peut. Il n'empêche que l'on a tendance à regarder en dehors du texte et s'intéresser vers la vie réelle de l'auteur, autant que vers ses autres textes. Ceci n'est pas un phénomène nouveau, le lecteur et le critique aiment souvent faire la comparaison, à travers un travail de détective minutieux, entre les faits réels et les événements dépeints dans les œuvres romanesques, à la limite autofictionnelles. Rien de plus facile que d'identifier la grosse femme des *Chroniques* par la mère de l'auteur et l'enfant de la grosse femme par l'auteur lui-même. Qui plus est, cette identification est renforcée, dans plusieurs entrevues, par l'auteur lui-même.

Cependant, une telle entreprise ne nous préoccupe point, car elle a déjà fait l'objet de *L'univers de Michel Tremblay : dictionnaire des personnages*³⁵⁶, travail exhaustif qui recense les figures du vaste univers de Tremblay à partir d'un corpus suffisamment large et

³⁵⁶ BARRETTE 1996 et BARRETTE – BERGERON 2014.

propose, dans sa deuxième édition, de regrouper les personnages fictifs et les personnages référentiels mentionnés dans les œuvres parues avant 2014.

Nous nous proposons plutôt de mener à bien une lecture géocritique et géophilosophique des textes. Une telle approche pourrait – nous semble-t-il – aller au-delà d’une simple lecture référentielle, proposant ainsi un aperçu général de l’œuvre. Aussi l’univers textuel, soit l’univers autobiographique de Tremblay, s’étend-t-il avant tout dans l’espace plutôt que dans le temps. L’enfance de l’auteur, telle que décrite dans les textes, est intimement liée à Montréal. Ainsi, plutôt que d’être un simple arrière-plan historique et géographique, cette ville se transforme en un espace dans lequel se déploie son écriture et son identité.

Tremblay décrit les lieux de ses souvenirs dans ses récits autobiographiques. Il nous fait découvrir le Montréal de son enfance. Celui-ci est tout aussi fragmenté que ses souvenirs. C’est un Montréal morcelé, plein de frontières fictives et réelles à même de former des mondes parallèles. Cet espace réapproprié, cette « ville-personnage³⁵⁷ » au visage éclaté devient le cadre et le protagoniste de plusieurs de ses œuvres, entre autres de son cycle romanesque les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* qui contient six titres : *La grosse femme d’à côté est enceinte* (1978), *Thérèse et Pierette à l’école des Saints-Anges* (1980), *La duchesse et le roturier* (1982), *Des nouvelles d’Édouard* (1984), *Le premier quartier de la lune* (1989) et *Un objet de beauté* (1997) ; et de ses écrits autobiographiques qu’il publie au début des années 1990 : *Les vues animées* (1990), *Douze coups de théâtre* (1992) et *Un ange cornu avec des ailes de tôle* (1994). En même temps, Tremblay ne cesse d’évoquer des univers fictifs dans ces derniers : les histoires fictives rencontrées dans le cinéma, le théâtre et les livres. Il faut comprendre que les histoires de Tremblay, fictives ou réelles, passent souvent d’un support à l’autre, traversant divers médias, ce qui est thématiquement exploité dans son triptyque autobiographique. Longtemps on a mis de côté les premiers écrits de Tremblay³⁵⁸, que l’auteur lui-même qualifie de moins réussis, les mettant ainsi hors du corpus étudié. Or, ceux-ci participent bel et bien au cheminement de l’auteur en voie de devenir écrivain. Alors, tout ce qui est négligé par une approche générique prendra de l’importance dans une approche géophilosophique. L’écriture autobiographique, souvent pénible et pleine de contraintes, se situe désormais dans un espace, élaboré et décrit dans ses écrits fictionnels, dans un Montréal imaginaire. Cet

³⁵⁷ Ce terme est utilisé par Lise Gauvin dans le chapitre « “Comment peut-on être Montréalais ?” : une ville et ses fictions » in GAUVIN 2014, p. 133-159.

³⁵⁸ Voir *Le train* (1964), *Contes pour buveurs attardés* (1966) et *La cité dans l’œuf* (1969).

espace, participant à la fois du réel et du fictionnel, permet à l'auteur de trouver sa voix, et à la fois, en se débarrassant de la contrainte si pénible de l'autobiographie de dire la vérité à tout prix, de raconter, voire « fabuler » sa vie. On est loin *Des confessions*³⁵⁹ de Jean-Jacques Rousseau, et de celles exigées par l'église catholique, pratique par ailleurs ridiculisées dans *Thérèse et Pierrette à l'école des Saint-Anges*³⁶⁰.

La particularité de son triptyque autobiographique réside dans le fait que les tomes regroupent les souvenirs de son enfance et de son adolescence autour de différentes œuvres d'art. Le premier livre aborde le sujet à travers ses premières rencontres avec le cinéma (*Les vues animés*³⁶¹) ; le deuxième, à partir de ses expériences avec le théâtre (*Douze coups de théâtre*³⁶²) ; tandis que le troisième raconte ses souvenirs par rapport à ses lectures marquantes (*Un ange cornu avec des ailes de tôle*³⁶³).

Les histoires présentées dans les recueils autobiographiques de Tremblay ne suivent pas un ordre strictement chronologique, loin de là. Il ne s'agit pas non plus d'une structure aléatoire dans laquelle les différents chapitres se trouveraient pêle-mêle, l'un après l'autre, sans principe organisationnel. Se trouve-t-il une téléologie derrière l'ordre établi ? Est-ce par ordre de souvenir ou plutôt par importance que sont disposés les chapitres ? Tremblay, dans son ordre simili-aléatoire, prétend-il donner l'illusion du fonctionnement de la mémoire ? Mais aussi, si l'on regarde l'ordre des trois tomes, on peut se demander s'il s'agit d'une hiérarchie des médias évoqués (cinéma, théâtre, littérature), ou bien tout simplement de l'ordre d'écriture de ceux-ci ? Il n'est pas nécessaire de lire les trois tomes dans l'ordre de parution, ou même de les lire ensemble pour pouvoir les apprécier et les comprendre. Chaque tome, mais aussi chaque chapitre se lit en soi, petites anecdotes sous forme de récit, devenant ainsi éléments constitutifs de son univers autobiographique et de l'histoire de son enfance.

À ce triptyque autobiographique s'ajoute les *Bonbons assortis*³⁶⁴ en 2002 (qui, fictionnalisé, sera adapté pour le théâtre en 2004 : *Bonbons assortis au théâtre*³⁶⁵) et les *Conversations avec un enfant curieux : instantanés*³⁶⁶ en 2016. On le voit bien, le travail

³⁵⁹ ROUSSEAU 2002.

³⁶⁰ TREMBLAY 1980.

³⁶¹ TREMBLAY 1990.

³⁶² TREMBLAY 1992.

³⁶³ TREMBLAY 1994.

³⁶⁴ TREMBLAY 2002.

³⁶⁵ TREMBLAY 2004.

³⁶⁶ TREMBLAY 2016.

de l'autobiographe ne semble jamais achevé, et l'enfance reste une source inépuisable à l'écriture autobiographique.

Il est intéressant d'observer le grand écart entre la rédaction des trois tomes du triptyque qui se suivent relativement vite au début des années 1990 et les deux recueils de récits, *Bonbons assortis* de 2002 et *Conversations avec un enfant curieux* de 2016, qui explorent les souvenirs de la petite enfance. Ces deux derniers qui viennent compléter l'univers établi dans le triptyque diffèrent dans leur style également, la contrainte intergénérationnelle est abandonnée en faveur de la forme anecdotique, plus concise de la nouvelle. Comme si la fiction aurait ouvert le chemin devant l'écriture autobiographique qui ne cesse depuis à proliférer.

II. 2. Double trame du triptyque autobiographique : l'écriture et la sexualité

Tremblay commence à écrire ses souvenirs au début des années quatre-vingt-dix dans lesquels il raconte comment le petit Michel découvre l'univers des films et de la télévision avec *Les Vues animées* (1990) et celui du théâtre avec *Douze coups de théâtre* (1992). Le troisième tome du triptyque, *Un ange cornu avec des ailes de tôle* (1994), exploitant l'univers des livres esquisse un nouvel avatar autobiographique. À ces trois tomes s'ajoute les *Bonbons assortis* en 2002 et *Conversations avec un enfant curieux : instantanés* en 2016, que nous ne traiterons pas dans cette étude, étant donné leur caractère supplémentaire leur permettant d'occuper une place à part. Le triptyque autobiographique de Tremblay regroupe donc les souvenirs de l'auteur autour du cinéma, du théâtre et des livres. Grâce à ces différents types de support se dévoile le double secret de l'auteur, l'un lié à l'écriture, l'autre à l'homosexualité: « je pense à maman qui n'a jamais su que j'écrivais, qui est partie doublement trop tôt : parce que je l'aimais et parce que je n'ai jamais pu lui confier les deux secrets de ma vie, mon orientation sexuelle et ...³⁶⁷ ». Cette double transgression de norme est pour l'autobiographe un thème central qui revient obsessionnellement sous différentes formes tout au long des trois tomes. Elle annonce le besoin de l'aveu et le désir de confier ces deux secrets au lecteur, puisque la mort prématurée de la mère ne permet plus de le faire à elle-même. (La mère de Tremblay est morte lorsqu'il avait 21 ans.)

Lui viennent en aide dans cette démarche, comme autant de points de repère, les différentes œuvres d'art, objectivées dans le temps et l'espace, détenteurs d'autant de signifiants, de textes à interpréter. Les médias évoqués permettent aussi de divers types de cheminement, de promenade dans l'espace littéraire, puisqu'ils sont porteurs de différentes propriétés. La question se pose de savoir comment ces techniques narratives proposées par les médias ci-mentionnés influencent-elles la disposition narrative du texte produit. De plus, les livres, les pièces de théâtre, les films et les émissions vus et regardés, ainsi que les « radio-romans » et les pièces de musiques écoutées constituent chacun à leur tour un pilier sur lequel s'établit l'ensemble des récits autobiographiques. Ils se positionnent tous en dans cette carte imaginaire de Montréal comme autant de lieux, de paysages que Tremblay découvre et décrit, autour desquels il circule et raconte ses histoires d'enfance. Des fois, l'auteur s'arrête pour un moment afin de donner une minutieuse description d'un lieu,

³⁶⁷ TREMBLAY 1994, p. 239.

d'autres fois, il lui suffira de lui jeter un seul coup d'œil pour savoir qu'il est là, pour après, tout aussi vite, continuer son trajet. Parfois il lui arrivera même de raconter l'histoire d'un « lieu » (un livre, un spectacle) qu'il ne réussira jamais à retrouver et qui prendra ainsi un espace supposé, vide. Ces mondes fictifs peuplent l'univers réel de son enfance situé à Montréal. Nous reviendrons sur la ville un peu plus tard dans notre travail.

Toutefois ces lieux, ces piliers considérés comme supports de la mémoire véhiculant la mise en forme de celle-ci sont en même temps autant de signes à interpréter. Ces différents supports (le film interprété, le théâtre vécu et l'histoire racontée) renfermant chacun un univers fictif fonctionnent comme autant de stratégies obliques soulageant l'auteur de la contrainte de l'autobiographie qui est « l'engagement de *dire la vérité*³⁶⁸ ». Cette contrainte est plus forte que toutes autres restrictions, face à laquelle, ironiquement, « la contrainte littéraire est un puissant instrument de libération³⁶⁹ » – constate Philippe Lejeune dans son article *Une autobiographie sous contrainte* :

La formule semble paradoxale. Dans l'imagination commune, en effet, l'autobiographie suppose la liberté. L'idée d'un travail formel, de contraintes de production relativement arbitraires, entre en contradiction avec l'idéologie spontanéiste et référentielle propre au genre : la forme du texte doit être dictée par celle de la vie à représenter. De là, d'ailleurs, le discrédit de l'autobiographie auprès de ceux qui se piquent d'écrire : ce serait une écriture lâche, facile, complaisante. On lui oppose les vertus tonifiantes, productives, de l'art.³⁷⁰

³⁶⁸ (souligné par l'auteur) LEJEUNE 1993, p. 18.

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ *Ibid.*

II. 2. 1. Le joul – bégaiement de la langue

« nous sommes un peuple inculte et bègue
mais ne sommes pas sourds au génie d'une langue »

Michèle Lalonde, *Speak white* (1968)

Avant même de rentrer dans l'étude du triptyque autobiographique de Michel Tremblay, il nous semble important de reprendre la question de la langue, notamment celle du *joul*³⁷¹ (cette fois-ci examinant l'aspect personnel et non son statut socio-culturel) en ce qu'elle a partie liée avec la naissance d'une identité culturelle ainsi qu'avec les spécificités de l'écriture de Tremblay. Il ne s'agit pas pour autant de soulever la totalité de la question, nous nous contentons seulement de souligner quelques points problématiques, puisque l'analyse profonde du joul dans les pièces de théâtre de Tremblay a déjà été faite par Mathilde Dagnat dans sa thèse de doctorat *L'oral comme fiction : stylistique de l'oralité populaire dans le théâtre de Michel Tremblay (1968-1998)*, défendue en 2006³⁷².

Michel Tremblay et la langue

En 1968, au Théâtre du Rideau Vert, « théâtre subventionné et bourgeois³⁷³ », on présente *les Belles-Sœurs*³⁷⁴ de Michel Tremblay, première pièce de théâtre écrite entièrement en joul. Cette pièce d'une réussite théâtrale incontestable – mélangeant au réalisme du milieu la théâtralité de la structure scénique par l'utilisation des chœurs, entre autres – était en même temps scandalisant³⁷⁵.

Les changements dans la littérature du 20^e siècle³⁷⁶ nous montrent que désormais l'avenir de la langue et de la culture françaises se trouve dans les anciennes colonies de la

³⁷¹ Selon Le Petit Robert le joul est, dans un sens péjoratif, une « [v]ariété populaire du français québécois, caractérisé par certains traits, notamment phonétiques et lexicaux [anglicismes], considérés comme incorrects ». in PETIT ROBERT 2008, p. 1394. Ce mot vient de la déformation du mot « cheval » en langue populaire québécoise. La langue « jouale » peut être à la fois comprise dans un sens péjoratif ou dans un sens mélioratif pour en faire un élément de l'identité québécoise.

³⁷² DARGNAT 2006.

³⁷³ GAUVIN 2014, p. 33.

³⁷⁴ TREMBLAY 1972.

³⁷⁵ « c'est la première fois de ma vie que j'entends en une seule soirée autant de sacres, de jurons, de mots orduriers de toilette » cité in LE BLANC, Alonzo « *Les Belles-sœurs* » in LEMIRE 1984.

³⁷⁶ Voir le chapitre « Contexte culturel ».

France. Cette décentralisation met en valeur la diversité propre aux territoires francophones du monde. Lise Gauvin remarque que « la chose littéraire n'est plus pensée comme un système clos mais comme une institution greffée [sic] sur les autres systèmes symboliques³⁷⁷ ». C'est dans ce cadre que s'inscrivent les mouvements révolutionnaires des années 1960 au Québec qui auront comme résultat de sérieuses réformes langagières et culturelles s'exprimant sous la loi 101, qui déclare en 1977 le français comme seule langue officielle du Québec, face à l'anglais dominant dans le reste du Canada. L'exemple québécois nous montre bien que la France ne se conçoit plus sans ses périphéries, et pour envisager la littérature québécoise, il est indispensable de tenir compte de la francophonie, donc d'un français multiculturel. Michel Tremblay traite la question d'une culture indépendante du Québec dans son triptyque autobiographique, d'une culture qui au début se définira par rapport à la France et à la dominance anglophone du pays, mais qui éventuellement disposera d'une certaine autonomie ; mais ce qui est peut-être encore plus important c'est l'usage qu'il fait des différents registres de la langue dans son écriture. La diglossie du Québec « entre le langage littéraire et la langue de tous³⁷⁸ » se manifeste dans ses œuvres comme la différence entre narration (langue du narrateur) et discours (langue des personnages)³⁷⁹, de manière simpliste, « la narration est en français et les dialogues en québécois³⁸⁰ ». Pour comprendre l'importance que Tremblay attache à cette « langue » il suffit de lire l'épigraphe d'*Un ange cornu avec des ailes de tôle* :

Rêvez-vous, comme moi, dans le style de l'auteur que vous lisiez avant de vous endormir ?
Si oui, enfourchez mon joual le plus tard possible, le soir, partez avec dans votre sommeil, il est plus fringant que jamais malgré les bien-pensants et les baise-le-bon-parler-français, il piaffe d'impatience en vous attendant et, je vous le promets, il galope comme un dieu !
Voyez-vous, j'aimerais pouvoir penser que j'ai la faculté de faire rêver, moi aussi.³⁸¹

Pour lui, le joual est un effet de style qui introduit la question d'oralité et d'identité culturelle, mais aussi un élément très personnel de sa propre identité. Cet effet de style est ce qui met son écriture en mouvement ; il n'y a qu'à comparer ses premiers écrits (*Le Train*, *Contes pour buveurs attardés* ou *La cité dans l'œuf*) où Tremblay écrit encore dans

³⁷⁷ GAUVIN 1989, p. 44.

³⁷⁸ GAUVIN 1989, p. 43.

³⁷⁹ Sur cette diglossie voir DARGNAT 2006.

³⁸⁰ SAUTEL 2002, p. 73.

³⁸¹ TREMBLAY 1994, p. 13.

un style « neutre »³⁸² avec le reste de son œuvre dans lequel son joul « piaffe d'impatience » et « galope comme un dieu » pour voir la différence entre une écriture qu'on pourrait désigner comme *sédentaire* et une écriture dite *nomade*. Gilles Deleuze³⁸³, dans « Littérature et vie », premier chapitre de *Clinique et critique*³⁸⁴, décrit la pratique d'écriture nomade comme élément de la création littéraire :

Création syntaxique, style, tel est ce devenir de la langue : il n'y a pas de création de mots, il n'y a pas de néologismes qui vaillent en dehors des effets de syntaxe dans lesquels ils se développent. Si bien que la littérature présente déjà deux aspects, dans la mesure où elle opère une décomposition ou une destruction de la langue maternelle, mais aussi l'inversion d'une nouvelle langue dans la langue, par création de syntaxe.³⁸⁵

Dans ce qui suit, nous exposons le cheminement d'un auteur vers une création langagière pour mettre en valeur l'apport du joul et son rôle dans la création littéraire de Tremblay. Le corpus autobiographique³⁸⁶ fournit le point de départ de ces réflexions, lesquelles vont adopter une perspective deleuzo-guattarienne en vue de montrer l'intérêt qui habite Tremblay pour la minorisation de la langue. Ce mot, on le verra, ne se comprend pas dans un sens péjoratif chez Gilles Deleuze et Félix Guattari ; au contraire, il traduit le caractère radicalement créatif de la langue. Ainsi, une littérature dite « mineure » n'est décidément pas moins intéressante que les littératures « majeures », puisqu'elle travaille la langue de l'intérieur d'une façon non-conforme à celle-là.

Le thème du Québec et la position de ce peuple par rapport à d'autres cultures dominantes, comme celle de la France et l'entourage anglophone, apparaît sous plusieurs formes dans le triptyque autobiographique. Tremblay décrit, d'une part, la vie quotidienne des années 1950 et début 1960 avec ses difficultés de tous les jours : par exemple, la vendeuse francophone obligée à parler en anglais³⁸⁷, la diversité des différents quartiers de

³⁸² Comme Jean-Marc, l'alter ego de Tremblay, le remarque de son propre roman dans la pièce *Les anciennes odeurs* : « C'est propre, c'est bien écrit, [...] c'est relativement bien construit mais c'est irrémédiablement plate. » TREMBLAY 1981, p. 71.

³⁸³ Voir sur les différentes conceptions de littérature dans la philosophie de Gilles Deleuze l'article de Tímea Gyimesi « I mint irodalom (Deleuze és az irodalom) »

³⁸⁴ DELEUZE 1993.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 16.

³⁸⁶ Plus précisément les trois tomes de son triptyque autobiographique: *Les vues animées* (1990), *Douze coups de théâtre* (1992), et *Un ange cornu avec des ailes de tôle* (1994).

³⁸⁷ « *The King and I* » in TREMBLAY 1990, p. 165-177.

la ville, bref, la « situation de majoritaire traité en minoritaire dans sa propre ville³⁸⁸ » ; d'autre part, les produits culturels des différentes nations : l'opposition des films américains regardés en majorité par les hommes de la famille de Tremblay et des films français dévorés par les femmes, la mère et la tante, en y ajoutant les cas rare de films « canadiens »³⁸⁹ ; enfin la question de la langue. Mais peu importe le domaine que nous traitons, à chaque fois nous nous heurtons aux mêmes problèmes de définition d'identité, car les Québécois se trouvent dans un double statut mineur : minorité face à une majorité anglophone dans le reste du pays, et minorité face à une majorité française de France. Tremblay se révolte contre une représentation anglaise (avec les chansons en allemand) de *L'enlèvement au sérail* de Mozart dans sa propre ville, représentation avec des acteurs québécois à l'exception d'un seul anglophone pour qui les dialogues de l'opéra se joueraient en anglais, qui semble tout à fait normal pour le reste de la famille³⁹⁰. Aussi formule-t-il ses idées sur le statut d'opprimé de la littérature québécoise dans quelques chapitres d'*Un ange cornu avec des ailes de tôle* : « *Un poulet pour Noël*, Jo Hatcher³⁹¹ » (une fille anglaise de treize ans, le même âge que Tremblay à l'époque, qui réussit à publier un livre en Angleterre, tandis qu'au Québec, au pays du papier, même les auteurs reconnus ont de la difficulté à le faire) ; « *Bonheur d'occasion*, Gabrielle Roy³⁹² » ; enfin son propre recueil « *Contes pour buveurs attardés*, Michel Tremblay³⁹³ ». Pour continuer, nous nous concentrons sur la problématique de la langue et plus précisément sur celle du joual de Tremblay.

³⁸⁸ TREMBLAY 1992, p. 232.

³⁸⁹ « *Cœur de maman* » in TREMBLAY 1990, p. 111-123.

³⁹⁰ « *L'Enlèvement au sérail*, Wolfgang Amadeus Mozart » in TREMBLAY 1992, p. 219-233.

³⁹¹ TREMBLAY 1994, p. 99-109.

³⁹² *Ibid.*, p. 149-164.

³⁹³ *Ibid.*, 215-241.

Définition du joul

Le joul dispose de plusieurs définitions. Souvent associé à la « langue québécoise » dans l’imaginaire québécois, il s’agit d’un phénomène linguistique et littéraire un peu plus complexe. Mathilde Dagnat reprend la définition de Gérald Godin dans son article intitulé *La tentation du corpus : du théâtre au roman, de la parole à l’écriture chez Michel Tremblay* :

Le joul est la langue du peuple québécois. Cette langue est le fruit et le reflet de l’histoire nationale. Par ses archaïsmes, elle montre la date d’implantation de la France en Amérique. Par ses anglicismes, elle montre la domination de la majorité anglaise sur la minorité française dans les domaines industriel et économique. Par sa richesse, elle montre le pouvoir d’invention de la nation québécoise.³⁹⁴

Le joul, dans les années 1960, est devenu un symbole de la langue et de l’identité québécoise. Il ne faut pas oublier cependant que celui-ci ne désigne pas la langue québécoise en tant que telle, mais plutôt une variante de celle-ci dans un moment historique, tout comme le joul de Tremblay ne sera que la « transcription » de la langue parlée dans le Plateau Mont-Royal dans les années 1950 et 1960. Il s’agit donc d’une définition spatio-temporelle restreinte de ce phénomène langagier. On peut tout de même relever trois éléments pertinents dans cette définition qui caractérisent cette « langue » : les origines françaises, la présence anglophone, et son caractère créateur.

Voici une autre description, donnée par Laurent Mailhot dans son ouvrage *La littérature québécoise depuis ses origines*³⁹⁵ : « Le joul parlé à Montréal est un niveau de la langue, pas une langue, ni un dialecte, ni un patois, ni même un argot. En littérature, il est un langage, un style, une écriture (phonétique ou non), une idéologie parmi d’autres.³⁹⁶ » Cette définition semble décrire le joul non pas en tant que phénomène langagier social, mais plutôt comme un élément de style qui introduit la langue parlée dans le langage littéraire par divers moyens textuels, qui varient d’une transcription d’un prétendu dialogue oral à la simple insertion de mots et d’expressions typiques au milieu décrit. Tremblay semble aller à l’extrême lorsqu’il utilise la langue de son milieu, le joul,

³⁹⁴ DARGNAT 2002, p. 53.

³⁹⁵ MAILHOT 1997

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 14.

dans ses pièces de théâtre et dans les dialogues de ses romans. Mais cette transcription de l'oral varie dans le corpus littéraire de Tremblay, puisque, comme le constate Lise Gauvin, son « langage littéraire [...] est un système ouvert en constante évolution³⁹⁷ ». Elle est toujours changeante, d'une œuvre à l'autre, mais relève aussi des paradoxes dans une seule et même œuvre. Ceci résulte de son caractère non défini, mais aussi du fait que cette « langue », cet effet de style est en mouvement constant :

Aussi bien dans son théâtre que dans ses romans, Tremblay a en effet « normalisé » le joul, et cela dans les deux sens : en le légitimant d'une part et aussi, d'autre part, en atténuant peu à peu, dans les romans tout particulièrement, les effets de contrastes [sic] et de provocation causés par l'accumulation des particularismes. L'effet Tremblay est un effet complexe, fortement appuyé sur un système de représentations, dans l'écrit, de l'oralité des langages sociaux, mais un système plus voisin du traitement poétique que de l'imitation dite réaliste.³⁹⁸

Lise Gauvin et l' « effet joul »

Lise Gauvin, dans *Le théâtre de la langue*³⁹⁹, affirme cette impasse de définition en disant que « quant au mot “joul” lui-même, devenu quasi mythique, il résiste aux définitions. Il me paraît assez juste, ajoute-t-elle, de dire qu'il matérialise, dans l'œuvre de Tremblay, “l'imaginaire” de l'oralité québécoise.⁴⁰⁰ » Elle donne quelques exemples concernant les paradoxes de cette « transcription phonétique » qu'est le joul dans la partition théâtrale des *Belles-Sœurs*. Selon elle, cette transcription est un « *transcodage* complexe⁴⁰¹ » relevant des deux domaines de l'écrit et de l'oral. Ainsi le texte écrit devient-il « un dialogue constant entre le recours à *l'orthographe classique* et *la transcription phonétique*⁴⁰² ». Gauvin désigne cette pratique comme « l'effet joul⁴⁰³ » de l'écriture de Tremblay, ou « l'effet Tremblay ».

³⁹⁷ GAUVIN 2000, p. 137.

³⁹⁸ GAUVIN 2005, p. 172.

³⁹⁹ Nous utilisons la version publiée dans la nouvelle édition *du Monde de Michel Tremblay, Tome 2*. DAVID – LAVOIE 2005.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 157-158.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 160.

⁴⁰² (nous soulignons) *Ibid.*

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 158.

Voici quelques exemples qu'elle cite⁴⁰⁴ :

- (1) « Pis l'autre gars m'a faite un espèce de discours » – conformisme : « l'autre gars » et description phonétique : « m'a faite »
- (2) « On n'est même pas capable de rien faire, icitte ! » – hyper-correction (pourquoi écrire « n'est » quand le 'n' se prononce déjà dans « on » ?)
- (3) « énarvée » – le « a » transcription phonétique, le « e » accord grammatical du féminin à l'écrit
- (4) « y m'dit » et « j'dis » ; « tu v'nais » mais « les cheveux »

Ces exemples montrent que ce langage utilisé par Tremblay n'est pas une transcription fidèle de la langue parlée, de la parole, qu'il participe également du domaine de l'écrit, ainsi nous assistons à une certaine « hybridation », mais encore, une minorisation de la langue. Aussi faut-il mentionner la « diglossie » de la narration et du discours dans les écrits (dans les romans, dans les récits autobiographiques, et même dans les pièces de théâtre) de Tremblay. La langue de la narration est plus élaborée, plus proche du français dit « correct », elle reste tout de même contaminée par des expressions québécoises⁴⁰⁵, donc, elle ne peut être strictement discernée de la langue des discours. Les deux langues s'entremêlent l'une à l'autre.

Devenu l'un des traits caractéristique du style de Tremblay, le joul n'est plus mis en valeur dans ses écrits autobiographiques⁴⁰⁶, à part l'épigraphe cité d'*Un ange cornu avec des ailes de tôle*. Ce petit message en exergue sur le joul renvoie au style des récits qui suivent et fonde l'univers onirique de la langue. À part ce petit bout de texte, il parle plutôt de l'opposition entre l'anglais et le français, la position mineure du français face à un anglais utilisé dans les domaines du pouvoir, et d'autres aspects de la langue française comme l'influence du style d'Antoine de Saint-Exupéry dans *Vol de nuit*⁴⁰⁷ sur son écriture jusque-là dominée par les contraintes de l'école :

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 160.

⁴⁰⁵ Voir *Ibid.*, p. 166-167.

⁴⁰⁶ Peut-être pense-t-il avoir déjà tout dit à propos de ce sujet ? « C'est la dernière fois que j'accorde une entrevue sur ce sujet. On n'a plus besoin de défendre le joul, il se défend tout seul. » – déclare-t-il déjà en 1973. citation in TRAIT 1973.

⁴⁰⁷ SAINT-EXUPÉRY 1931.

J'avais envie, moi aussi, de tout revirer à l'envers, de brasser la cage, de trouver une façon qui deviendrait la mienne de détourner tout en les utilisant les lois qu'on m'inculquait depuis dix ans ! Et donc je respectais la grande utilité sans toutefois avoir envie de les appliquer à la lettre dans un incessant ronron de phrases bien faites mais plates comme un dimanche après-midi pluvieux !⁴⁰⁸

Il ne s'agit donc pas de créer une « nouvelle » langue, une langue indépendante du français de la France, mais plutôt d'un travail créatrice sur/avec/dans/de celle-ci.

Pour une écriture mineure

Pour éclaircir le rôle dominant qu'occupe le joual dans la création littéraire de Tremblay on recourt aux concepts de *littérature mineure* et de *langue mineure* élaborés par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Kafka : pour une littérature mineure*⁴⁰⁹. Dans le « chapitre 3, qu'est-ce qu'une littérature mineure ?⁴¹⁰ », en prenant l'exemple de Franz Kafka (écrivain juif tchèque d'expression allemande), Deleuze et Guattari mettent en scène l'idée non conventionnelle d'une littérature mineure qui « n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure⁴¹¹ ». Vu de cette perspective deleuzienne et guattarienne, le cas de Tremblay est qu'il adopte le devenir de la langue française – cette créativité littéraire – et la travaille de l'intérieur. Deleuze et Guattari donnent trois traits de cette littérature dite mineure : 1) la déterritorialisation de la langue ; 2) l'acte politique de l'individu d'une littérature mineure ; 3) et finalement, la valeur collective de cette écriture. Enfin, l'adjectif « mineure » n'est pas le propre de telle ou telle littérature, mais dénomme « les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie)⁴¹² », à savoir, dans notre cas, la littérature française canonisée.

L'usage mineure de la langue consiste à faire vibrer, faire bégayer la langue, donner une fonction créatrice à la « pauvreté » de la langue. C'est ce qu'on appelle « l'usage intensif » de celle-ci qui la déterritorialise, face à « l'usage extensif ou représentatif »,

⁴⁰⁸ TREMBLAY 1994, p. 212-213.

⁴⁰⁹ DELEUZE – GUATTARI 1975.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 29-50

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 29.

⁴¹² *Ibid.*, p. 33.

fonction reterritorialisante de la langue⁴¹³. Lise Gauvin parle d'une vraie « *littérisation* du joual⁴¹⁴ » dans *les Belles-sœurs* par l'accumulation et la concentration des éléments de la langue populaire qui donne « l'impression de se trouver devant un véritable "répertoire" du joual⁴¹⁵ »; mais aussi par « le rythme même des répliques, la dynamique de l'enchaînement et une prosodie très calculée qui passe de la répétition litannique à l'orchestration chorale ou à l'énumération poétique⁴¹⁶ »; ou encore, par l'énumération des noms propres comme effet poétique⁴¹⁷. Tous ces éléments font partie d'une déterritorialisation de la langue française, d'un bégaiement créateur. Gilles Deleuze, en 1993, dans le chapitre « Bégaya-t-il » de *Critique et clinique*⁴¹⁸, dit le suivant sur ce phénomène : « Le bégaiement créateur est ce qui fait pousser la langue par le milieu, comme de l'herbe, ce qui fait de la langue un rhizome au lieu d'un arbre, ce qui met la langue en perpétuel déséquilibre⁴¹⁹ ». L'arbre est la représentation binaire, rationnelle, fondée sur la logique du « Un qui devient deux, puis deux qui deviennent quatre...⁴²⁰ ». Le rhizome, en revanche, est un système-radicelle où « la racine principale a avorté, ou se détruit vers son extrémité ; vient se greffer sur elle une multiplicité immédiate et quelconque de racines secondaires qui prennent un grand développement⁴²¹ ». Dans cette structure, « n'importe quel point [...] peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être⁴²² ». C'est un système de multiplicités, de lignes de fuite, de strates et de segmentarités. Ainsi compris, le joual serait le devenir-nomade de la langue française, ce serait creuser dans la langue pour la retravailler, « écrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier⁴²³ ». Le joual est un français minorisé, afin de l'utiliser dans la création littéraire. Mais il ne faut surtout pas le concevoir d'une façon négative, malgré sa « pauvreté » linguistique. Ce bégaiement n'est pas le bégaiement quotidien, car « [c]'est l'écrivain qui devient bègue de la langue : il fait bégayer la langue en tant que telle⁴²⁴ », et non pas la parole⁴²⁵.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 34-37.

⁴¹⁴ (souligné par l'auteur) GAUVIN 2005, p. 161.

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ *Ibid.*

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ DELEUZE 1993

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 140.

⁴²⁰ DELEUZE-GUATTARI 1980, p. 11.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 12.

⁴²² *Ibid.*, p. 13.

⁴²³ DELEUZE-GUATTARI 1975, p. 33.

⁴²⁴ DELEUZE 1993, p. 135.

⁴²⁵ Voir sur la différence entre *langue* et *parole* SAUSSURE 1971.

Avoir une langue à soi

Octave Crémazie, dans une lettre du 29 janvier 1867, adressée à l'abbé Henri-Raymond Casgrain, décrit le manque de littérature « canadienne » comme étant celle liée à un peuple dépourvu de sa propre langue à lui :

Plus je réfléchis sur les destinées de la littérature canadienne, moins je lui trouve de chances de laisser une trace dans l'histoire. Ce qui manque au Canada, c'est d'avoir une langue à lui. Si nous parlions iroquois et hurons, notre littérature vivrait. Malheureusement nous parlons et nous écrivons d'une assez piteuse façon, il est vrai, la langue de Bossuet et de Racine. Nous aurons beau dire et beau faire, nous serons toujours, au point de vue littéraire, qu'une simple colonie, et quand bien même le Canada deviendrait un pays indépendant et ferait briller son drapeau au soleil des nations, nous n'en demeurerions pas moins de simples colons littéraires.

[...]

Je le répète : si nous parlions huron ou iroquois les travaux de nos écrivains attireraient l'attention du vieux monde. Cette langue mâle et nerveuse, nées dans les forêts de l'Amérique, aurait cette poésie du cru qui fait le délice de l'étranger. On se pâmerait devant un roman ou un poème traduit de l'iroquois tandis que l'on ne prend pas la peine de lire un volume écrit en français par un colon de Québec ou de Montréal.⁴²⁶

Crémazie, à son époque, pense que le manque d'intérêt envers la littérature canadienne-française se trouve dans le fait que les écrivains canadiens-français ne parlent pas leur propre langue mais utilisent « d'une assez piteuse façon » la langue des autres, notamment celle des Français, en conséquence, le Canada⁴²⁷ ne peut pas sortir du statut d'une simple colonie. Tremblay en revanche trouve sa propre langue au sein même de cette langue majeure quand il recourt à son usage mineur. Le joual, minorisation du français, occupe ainsi la place du huron ou de l'iroquois, langues mineures dans la logique de Crémazie. C'est cette reconnaissance qui fera avancer la littérature « canadienne-française », aujourd'hui appelée québécoise et qui lui rend sa valeur créatrice.

⁴²⁶ CRÉMAZIE 1976, p. 90-91.

⁴²⁷ Ici le Canada désigne une des colonies de la Nouvelle-France. Ne pas le confondre avec le Canada d'aujourd'hui, pays existant depuis 1867.

La structure rhizomatique de la langue française ne s'arrête pas aux frontières, loin de là, par ces lignes de fuite, par ces bégaiements, elle ne cesse de pousser, d'apparaître comme un élément créateur, çà et là, dans les littératures mineures ou plutôt minorisées. Le joual n'est qu'un de ces lignes en perpétuel changement qui se rattachent à d'autre langue. On voit l'effet qu'il a pu avoir dans les multiples traductions *des Belles-sœurs* dans différentes langues. Le joual fait partie du paysage littéraire de Tremblay, il est un des éléments les plus expressifs de son écriture qui se rattache, par multiples liens, à son enfance, à sa famille, à son peuple.

Aussi, ce cadre théorique nous permet-il de considérer les premières œuvres de Tremblay écrites encore en français standard comme partie intégrante de son œuvre et non pas comme des œuvres à part à cause de leur différence de style. Il s'agit donc d'une même structure rhizomatique dans laquelle nous pouvons comprendre l'œuvre de Tremblay, chaque œuvre faisant partie de cette structure, se rattachant l'un à l'autre par de multiples liens. Par exemple, après une période romanesque et théâtrale abondante on revient dans le triptyque autobiographique sur les débuts de sa démarche littéraire. En effet, les derniers chapitres de chaque tome sont liés respectivement à l'une des premières œuvres de Tremblay : *Les loups se mangent entre eux*⁴²⁸, son premier « roman » écrit en 1959 ; *Le Train*⁴²⁹, sa première pièce de théâtre, gagnant du Concours des jeunes auteurs organisé par Radio-Canada en 1964 ; et la création et la publication des *Contes pour buveurs attardés*⁴³⁰, son premier livre publié en 1966.

⁴²⁸ TREMBLAY 1990, p. 187-230.

⁴²⁹ TREMBLAY 1992, p. 251-291. La pièce a été publiée en 1990 par Leméac Éditeur.

⁴³⁰ TREMBLAY 1994, p. 215-241.

II. 2. 2. L'ineffable et l'aveu sexuel

Pour ce qui est de l'écriture autobiographique de Michel Tremblay, elle fait partie d'une démarche de fabulation, elle ne s'est jamais vanté être une « autobiographie » au sens traditionnel du terme, sous la contrainte d'une vérité absolue, c'est-à-dire de confier sous forme d'un aveu sa vie. Pourtant, elle ne peut se discerner de la forme plutôt traditionnelle des confessions, puisqu'elle reste un témoignage textuelle de ce qui a été, ou du moins, de ce qui aurait pu être, et ainsi fait-elle partie de la grande famille des récits de vie. L'écriture de Tremblay gravite souvent autour de la problématique du « non-dit », non pas nécessairement de l'*indicible*, mais de ce quelque chose qui, même s'il a été caché ou gardé en secret, reste le moteur des événements. Cet élément est explicité dans l'écriture, ce qui est le cas de Claude de la pièce *Le vrai monde* ?⁴³¹, qui écrit une pièce de théâtre sur sa famille (mise en abyme), dans laquelle il utilise les vrais noms des membres de la famille, et dévoile plusieurs secrets prétendant se cacher sous la surface⁴³². Tremblay recourt souvent à la fabulation, au style anecdotique pour conter les histoires vraies (ou fictives) de sa vie, ainsi réussit-il à circuler autour de l'*ineffable*, de ce qui ne peut être raconté, et même des fois s'y attaquer par le biais de la fiction.

Ce qui ne peut être raconté

L'*ineffable* et l'*indicible* font partie du champ lexical de l'*inexprimable*, ainsi sont-ils des quasi-synonymes. Nous les distinguons pourtant selon leur connotation : tandis que le mot « indicible » vient du mot latin *dicere* (en français : « dire ») et signifie ce « qu'on ne peut caractériser par le langage⁴³³ », ce qui est indescriptible, et représente plutôt quelque chose de désagréable ; le mot « ineffable » vient du mot latin *fari* (en français : « parler ») signifiant « qui ne peut être exprimé par des paroles [des mots]⁴³⁴ » et se dit de choses plutôt agréables. Cette différence subtile entre les deux termes peut être caractérisée par le suivant : tandis que l'indicible ne peut être *décrit*, l'ineffable, lui ne peut être *raconté*.

⁴³¹ TREMBLAY 1989.

⁴³² « CLAUDE – C'est pas des mensonges, maman. C'est ma façon à moi de voir les choses... C'est une... version de la réalité. » *Ibid.*, p. 43.

⁴³³ PETIT ROBERT 2008, p. 1313.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 1320.

Dans ce chapitre, nous parcourons les modalités du non-dit, de l'inexprimable, nous ne parlerons pas seulement de ce qui ne peut être exprimé, mais aussi de ce qui, pour une raison ou une autre, n'a pas été mentionné dans un texte, donc, de ce qui n'est pas raconté. Aussi visiterons-nous la problématique de lecture, intimement lié aux données meta-textuelles d'un livre. Donc, sous la notion d' « ineffable » nous observerons tout ce qui est, d'une manière ou d'une autre, au-delà de ce qui est strictement raconté dans le texte. Voyons maintenant comment ce questionnement apparaît dans *Un ange cornu avec des ailes de tôle*.

Première rencontre avec la lecture

Le premier trauma de lecture de Michel Tremblay vient de la désignation quasi théâtrale des personnages parlants qu'il rencontre dans son premier livre « avec très peu d'illustration et *beaucoup* de texte⁴³⁵ », l'*Auberge de l'ange gardien* de la Comtesse de Ségur :

Page neuf, après quelques courts dialogues entre guillemets que je compris bien, la comtesse de Ségur écrivait ceci :

L'ENFANT. – Moi, ça ne fait rien ; je suis grand, je suis fort ; mais lui, il est petit ; il pleure quand il fait froid, quand il a faim.

L'HOMME. – Pourquoi êtes-vous ici tous les deux ?

Qu'est-ce que le mot « homme » et le mot « enfant » faisaient là, suivis d'un point et d'un tiret ? Est-ce que ça voulait dire qu'ils parlaient ? Est-ce qu'il fallait dire les noms des personnages à voix haute dans sa tête avant de lire le reste ?⁴³⁶

Ce qui le bouleverse n'est pas le contenu de ce qu'il lit mais plutôt sa forme. L'auteur-enfant ne sait pas comment gérer les désignations « homme » et « enfant ». Il est inquiet que tous les livres soient écrits de cette façon, et qu'en conséquence il n'aimerait pas lire. Sa mère le soulage en lui expliquant que la plupart des livres ne sont pas écrits de cette manière. Par contre, cela ne l'aide pas à lire ce livre particulier qu'il reçoit pour Noël. Il ne surmonte cet « obstacle » qu'à l'aide du conseil de sa grand-mère :

⁴³⁵ (souligné par l'auteur) TREMBLAY 1994, p. 30.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 32.

Veux-tu que j't'aide ?

– Quand j'veux lire avec vous, dans votre chambre, vous me dites toujours qu'on peut pas lire à deux...

– J'veux juste te donner un p'tit conseil, cher, pis après j'vas te laisser tranquille... Quand t'arriveras aux noms des personnages, passe par-dessus, fais comme si tu les voyais pas, lis-les pas dans ta tête, pis ça va ben aller...

– On est pas obligé de tout lire, dans un livre ?

– On lit c'qu'on veut ben lire, cher...⁴³⁷

La moustache de King

Cette tactique ne l'aidera pas, cependant, lorsqu'il lit un des romans aventuriers du Captain W. E. Johns et qu'il est surprit par la moustache de King, cet élément qui, en fin de compte, n'avait aucun droit d'être sur le visage de King, du moins selon Tremblay: « Au moment où King entrait dans la pièce [...] il était fait mention de sa *moustache*. Sa moustache ! King n'avait jamais porté de moustache ! [...] J'étais amoureux depuis des mois de quelqu'un dont j'ignorais qu'il portait la moustache !⁴³⁸ » Malheureusement, le portrait du King de son imagination ne correspond pas avec celui de Captain W.E. Johns, qui pendant longtemps néglige de mentionner ce petit détail physique de King lors de ses descriptions pour le vêtir brusquement d'une moustache à un moment inattendu. Quoi faire ? « Et si je faisais l'effort d'oublier le petit bout de phrase qui venait de péter ma balloune, si je faisais comme si elle n'avait jamais été pensée, écrite, imprimée ? Rien n'y fit. Ce qui était lu était lu [...].⁴³⁹ » Le petit bout de phrase le traumatise, et tout effort d'oublier ce qui a été lu pour pouvoir continuer sa lecture est en vain. Apparemment on ne peut rien faire avec ce qui a été lu, mais que faire avec ce qui n'a pas été lu ? On l'invente.

L'enfant Tremblay consulte toutes les versions de *Blanche-Neige et les sept nains* parce qu'il n'est pas satisfait avec la fin qu'il lit :

Les livres avaient beau différer sur certains aspects du déroulement de l'histoire, la fin restait désespérément la même : à peine les nains s'étaient-ils habitués à la présence de Blanche-Neige dans leur maison pourtant conçue pour de petites personnes, à l'importance que la princesse prenait dans leur vie [...], que la méchante sorcière se présentait avec sa

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁴³⁸ (souligné par l'auteur) *Ibid.*, p. 129.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 130.

maudite pomme et, Blanche-Neige assommée, le grand insignifiant de Prince Charmant arrivait pour l'embrasser à peu près sur la bouche, [...]. Éveil de la princesse, pâmoison devant le damoiseau, ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants, fin de l'histoire. Et les pauvres nains, eux ?⁴⁴⁰

Leur histoire ne fait pas partie du conte. Il n'a « jamais trouvé la fin qu'[il] voulais[t]⁴⁴¹ », alors il s'en est « inventé sept⁴⁴² », qu'il raconte en essayant « d'imiter les *seriels* américaines [...] et de laisser chaque jour un de [s]es héros en danger de mort ou sur le point de découvrir un indice important sur les allées et venues de Blanche-Neige et de son insignifiant de mari⁴⁴³ ». Car les sept nains, dans son interprétation, sont allés à la recherche de Blanche-Neige, sans savoir où elle habitait, pour rendre le jonc de mariage au Prince Charmant. Ce n'est pas la seule fois qu'il essaye « d'imaginer ce qui se produisait après que le roman était fini⁴⁴⁴ », démarche qu'il appelle ironiquement « [s]on syndrome *Blanche-Neige*⁴⁴⁵ ». Un des exemples pertinents est celui *des Enfants du capitaine Grand* de Jules Verne, où, s'identifiant au personnage principal, il imagine les trois jours non racontés de celui-ci lors de sa disparition.

Écrivain à treize ans

Tremblay s'interroge également sur la question de publication des auteurs québécois lors de la lecture d'un roman anglais qui a été écrit par une jeune fille de treize ans (« Un poulet pour Noël, Jo Hatcher⁴⁴⁶. Il trouve injuste qu'en Angleterre on puisse publier un livre aussi insignifiant, tandis qu'au Québec « même les grands écrivains [...] ont de la difficulté à se faire publier parce que ça coûte trop cher !⁴⁴⁷ ». Nous voyons à travers cet exemple que dans ce cas non plus ce n'est pas le contenu du livre qui l'excite mais ce qui est au-delà du texte : les problèmes de publication, ou même, de l'écriture en générale ; l'histoire de cette fille qui, aussi jeune, réussit à publier un livre. Il lui est d'importance, car il rêve lui-même de devenir écrivain. Tremblay se pose la question : les

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 98.

⁴⁴² *Ibid.*

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 126.

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 99-109.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 103.

autres, eux, qui ont tant lu, « ont-ils jamais rêvé d'écrire ?⁴⁴⁸ » ; « [...] ont-ils jamais rêvé [...] qu'ils étaient l'écrivain, qu'ils vivaient à l'intérieur de Balzac ou de George Sand, installés devant un grand cahier de beau papier blanc et écrivant avec une passion qui frisait la folie l'histoire qu'ils lisaient⁴⁴⁹ ». La simultanéité de l'acte de lecture et de l'écriture (le livre naissant à la lecture) se réalise dans le « roman québécois homosexuel⁴⁵⁰ » qu'il ne réussit pas à lire, mais qu'il finit par écrire⁴⁵¹.

« *C't'un roman, Michel* »

Dans « *Patira, Raoul de Navery*⁴⁵² », chapitre écrit entièrement en dialogue, Tremblay discute avec sa mère les détails qui manquent de ce roman un peu trop romantique à son goût : tous ces petits détails qui rendent l'histoire invraisemblable. Par exemple, pourquoi personne n'entend les cris de cette femme emprisonnée, Blanche de Coëtquen, dans le château ? Ou comment survit-elle malgré les conditions dans lesquelles elle vit ?

Moman ! Blanche de Coëtquen passe *tout* l'hiver enfermée dans des oubliettes tellement humides que l'eau coule sur les murs, a' dort sur une paillasse étendue sur une tablette de bois, a' mange juste du pain noir avec de l'eau, y'a des inondations au printemps, l'eau froide y monte jusqu'au menton, a'l' a pas de linge de rechange, a'l' a pas d'éclairage a' met un enfant au monde couchée sur sa tablette sans docteur pour l'aider, a' lime les barreaux de sa prison avec une petit lime de rien, a' s'arrache les mains, a' saigne, a'l' a même pas de mercurochrome à mettre sur ses blessures, *pis a' meurt pas !*⁴⁵³

La discussion s'amorce vers des terrains plus délicats :

- Pis à part de ça, a' va pas aux toilettes, c'te femme-là ?
- Comment ça, a' va pas aux toilettes ?

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁴⁴⁹ (souligné par l'auteur) *Ibid.*, p. 106.

⁴⁵⁰ (souligné par l'auteur) *Ibid.*, p. 198.

⁴⁵¹ Voir TREMBLAY 1986, mais aussi la série *Du gay savoir*, TREMBLAY 2005 : *La nuit des princes charmants* (1995), *Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes* (1997), *Le cœur découvert* (1986), *Le cœur éclaté* (1993), *Hotel Bristol New York, N.Y.* (1999).

⁴⁵² *Ibid.*, p. 133-147.

⁴⁵³ (souligné par l'auteur) *Ibid.*, p. 138.

- Simon, son geôlier, y y’apporte une cruche d’eau par jour, a’ fait quand même pas pipi là-dedans ! Pis où est-ce qu’a fait caca ?
- Voyons donc, Michel ! Sont quand même pas pour nous dire où est-ce que le monde font caca dans les livres !⁴⁵⁴

Sa mère ajoute un peu plus tard : « C’t’un roman, Michel, on n’a pas besoin de tout savoir ça !⁴⁵⁵ ».

Ces méditations sur l’écriture et sur la lecture – ce qui doit, ou peut, être lu et écrit, et ce qui ne doit pas, ou ne peut pas, l’être – démontrent la problématique de la langue et le fait qu’il y ait toujours quelque chose qui lui échappe, qui ne peut être raconté. Les cas évoqué constitue l’ensemble d’une métaphore qui est également valable pour l’écriture autobiographique où l’auteur veut raconter son histoire mais se heurte tout le temps dans l’indicible ou l’ineffable, dans les domaines irracontables de sa vie.

Entre fiction et réalité

La contrainte de Tremblay, contrainte intergénérique qui associe « un texte autobiographique à des textes de fiction⁴⁵⁶ » est de regrouper les chapitres d’*Un ange cornu avec des ailes de tôle* autour des livres qui l’ont influencé d’une manière ou d’une autre dans la formation de sa personnalité, et qui finalement ont contribué à son devenir-écrivain. Ces histoires rencontrées et racontées dans les livres l’aide à interpréter sa propre histoire. Nous constatons que la contrainte littéraire aide Tremblay à organiser ses récits de vie.

Les raisons qui ont amené l’auteur à écrire sont en rapport avec l’ineffable, les secrets de sa vie qu’il transmettra dans la littérature. Dans l’interview accordée à Nadine Sautel *Michel Tremblay : une enfance au Québec*⁴⁵⁷, parue dans le *Magazine Littéraire*, Tremblay affirme que l’une des raisons pour lesquelles il a commencé à écrire est le fait qu’il a dû garder pour soi-même la vraie raison qui l’a fait renoncer à la chance de faire des études gratuites parmi des élèves riches⁴⁵⁸. Cette raison était le mépris ressentis de la part de l’école envers sa famille : « Je ne pouvais pas dire à mon père : “Je refuse parce qu’on

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 140.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 141.

⁴⁵⁶ LEJEUNE 1998, p. 136.

⁴⁵⁷ SAUTEL 2002

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 72.

te méprise.»⁴⁵⁹ ». Tremblay, dans *Un ange cornu avec des ailes de tôle* ne s'efforce pas de donner à tout prix le goût d'un récit véridique. Il sait très bien qu'il ne peut pas le faire. Il veut plutôt raconter son histoire comme lui, il s'en souvient, et donc, il ne veut pas nécessairement vérifier à toute occasion les faits dont il n'est pas sûr. Des fois il oublie (« Appelons-le le frère Léon, parce que j'ai oublié son nom ou que j'ai choisi de l'oublier.⁴⁶⁰ »), des fois il ne connaît pas les détails d'une histoire, ou si cette histoire est vraie ou pas : « Papa, m'avait-il menti ? Avait-il inventé cette histoire devant le mépris que je commençais à lui témoigner ou, tout simplement, pour faire cesser cette crise provoquée par la lecture des *Enfants du capitaine Grant* ? Je n'ai jamais voulu le savoir. J'ai choisi de le croire et je le crois encore.⁴⁶¹ » Les incertitudes concernant les origines de sa mère n'ont pas non plus d'importance :

Comment ma mère s'est-elle retrouvée à Montréal au début des années vingt pour épouser mon père ? Je l'ignore. Je pourrais téléphoner à l'un de mes frères pour le lui demander, mais je préfère penser appel du destin, fatalité incontournable et aventures rocambolesques à travers l'Amérique traversée deux fois à la recherche de l'amour et du bonheur... Je suis un enfant de Jules Verne, de Victor Malo et de Raoul de Navery, et j'ai toujours supposé avoir une mère de roman d'aventures.⁴⁶²

D'ailleurs l'histoire de ce voyage sera le sujet de son roman *La traversée du continent*⁴⁶³, « œuvre de fiction [où] les noms de certains personnages sont vrais, mais tout le reste est inventé⁴⁶⁴ ». Donc, il préfère une fabulation des aventures de sa mère, de celles qu'elle a pu vivre, à l'histoire réelle de la rencontre de ses parents. Car finalement cela ne change rien à l'image qu'il a de sa mère. Elle ne deviendra pas plus réelle en la ramenant du monde de l'imagination au monde réel.

D'où les exergues d'*Un ange cornu avec des ailes de tôle*. Le premier est de Dany Laferrière sur le rapport entre l'histoire racontée et la vérité :

⁴⁵⁹ *Ibid.*

⁴⁶⁰ TREMBLAY 1994, p. 181.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 82.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 15.

⁴⁶³ TREMBLAY 2007.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 5.

... – *Personne n'est capable de raconter une histoire exactement comme ça s'est passé. On arrange. On essaie de retrouver l'émotion première. Finalement, on tombe à coup sûr dans la nostalgie. Et s'il y a une chose qui est loin de la vérité, c'est la nostalgie.*

– Donc, ce n'est pas votre histoire.⁴⁶⁵

Michel Tremblay, dans l'interview avec Nadine Sautel, nous esquisse l'objectif de sa nouvelle autobiographie, *Bonbons assortis* faisant allusion à ses autobiographies précédentes : « J'ai essayé de retrouver dans ce livre des *vrais* souvenirs d'enfance, sans sirop de nostalgie.⁴⁶⁶ » L'autre citation de John Keats affirme encore plus explicitement l'impossibilité d'un récit entièrement véridique : « Je ne suis certain de rien, sauf de la sainteté des sentiments du Cœur et de la vérité de l'Imagination.⁴⁶⁷ » C'est pourquoi Tremblay choisit de raconter son histoire à travers le monde imaginé des livres.

Les récits d'*Un ange cornu avec des ailes de tôle* sont soit en rapport direct avec l'expérience de la lecture, soit entourent cette lecture. Les souvenirs sont racontés à travers la narration de ces histoires. La relation de l'auteur avec sa mère nous est présentée par les discussions qu'ils ont sur les livres. La seule apparition majeure de son père est quand l'auteur doute l'autorité de celui-ci, son rôle comparé à celui du Capitaine Grant, et donc son père lui explique que c'est lui qui est responsable comme linotypiste pour la couleur rouge des conserves Campbell. (Histoire que l'auteur n'a jamais voulu vérifiée et qu'il a décidé de croire sans préjugé.) L'auteur raconte ses aventures qu'il a lors de ses visites au Household Finance, en les alternant avec les aventures de Worrals, Biggles et King, les protagonistes des romans d'aventure du Captain W.E. Johns. Son homosexualité se développe également à travers ses récits sans pour autant mettre trop d'accent sur lui.

⁴⁶⁵ TREMBLAY 1994, p. 9.

⁴⁶⁶ (nous soulignons) SAUTEL 2002, p. 72.

⁴⁶⁷ TREMBLAY 1994, p. 9.

L'aveu sexuel dans l'autobiographie

L'aveu apparaît comme l'une des formes confessionnelles de l'autobiographie. Comme acte performatif, elle implique en même temps le fait d'avoir quelque chose à avouer et la reconnaissance de cette même chose. On se demande tout de même si tout énoncé ayant comme thème ou implication cette information « haineuse » qu'est la sexualité peut être nécessairement considéré comme un aveu, si dans le cas délicat de celle-ci il existe d'autres voies, obliques si l'on veut, pour arriver à cette vérité sur le sexe.

Nous récupérerons à présent les diverses formes d'apparition de la sexualité et surtout de l'aveu sexuel dans le triptyque autobiographique de Michel Tremblay en plaçant cette recherche dans le cadre théorique établi par Michel Foucault dans *l'Histoire de la sexualité*⁴⁶⁸ (1976) et par Philippe Lejeune dans son article écrit en 1973, publié en 2008, intitulé *L'autobiographie et l'aveu sexuel*⁴⁶⁹ afin de pouvoir montrer que l'aveu ne vient à l'auteur qu'après coup, et qu'en tant que tel est privé de performativité.

Dans son étude *L'autobiographie et l'aveu sexuel*, Philippe Lejeune esquisse une approche plutôt traditionnelle de l'apparition et du rôle qu'occupe l'aveu sexuel dans les autobiographies. Comme il lie les débuts de l'autobiographie moderne à la naissance d'une nouvelle couche sociale de la bourgeoisie, l'acte d'avouer sera lié au phénomène de répression bourgeoise intériorisée par l'éducation. Cette répression, qui a comme objectif de maîtriser la sexualité et l'agressivité, provoque un désir d'expression de la part de l'individu. C'est ainsi que l'aveu, le désir de confirmer sa sexualité, s'intègre dans le système social de la bourgeoisie, ce système de pouvoir s'exerçant à la cacher. Cette répression se manifeste dans l'interdit par rapport auquel s'interprète l'aveu, non pas en tant qu'acte de confession qui favorise le renoncement à la chose interdite, ni en tant qu'acte de libération permettant de dépasser définitivement cet interdit, mais comme un acte de transgression. Ce besoin d'avouer est donc une conséquence directe de la répression de la parole. En fin de compte, cette tension entre l'interdit et le désir se manifeste en aveu dans l'écriture intime.

Michel Foucault, en revanche, semble dire le contraire. Il traite cette question dans le chapitre intitulé « Scientia sexualis » du premier tome de *l'Histoire de la sexualité*, *La*

⁴⁶⁸ FOUCAULT 1992.

⁴⁶⁹ LEJEUNE 2008.

*volonté de savoir*⁴⁷⁰, qui décrit les deux grandes procédures de production de vérité du sexe : l'une étant l'*ars erotica*, l'art érotique à l'aide duquel dans un rituel d'initiation le maître, détenteur des secrets, transmet un savoir qui doit demeurer secret au disciple ; et l'autre, la science occidentale de la sexualité, la *scientia sexualis*. Dans ce chapitre, Foucault va à l'encontre de cette approche plutôt traditionnelle de l'aveu sexuel esquissée entre autres par Lejeune, et affirme que notre société occidentale utilise essentiellement la *scientia sexualis* dans sa démarche vers une vérité sur le sexe. Selon lui, malgré toutes apparences, l'aveu n'est pas quelque chose qui vient de l'individu, un besoin intérieur d'avouer face à l'interdit de la société, mais est plutôt ordonné par un pouvoir qui vient d'en haut, qui est soit un pouvoir civil soit un pouvoir religieux. L'aveu est donc devenu sous l'égide du *pouvoir* « une des techniques les plus hautement valorisées pour produire le vrai⁴⁷¹ ». Bref, la *scientia sexualis* est une science qui se fonde sur l'aveu, science qui n'arrive jamais à une vérité sur le sexe, précisément à cause de l'impossibilité de celui-ci. Ce qui semble tout de même réconcilier ces deux théories différentes est la manière dont elles approchent cette problématique. Les deux sont d'accord sur le fait que l'aveu est positionné dans un mécanisme complexe du pouvoir, dans une tendance de production de vérité. La différence réside dans cette position, dans ce motif d'avouer : ou bien celui-ci vient de l'individu qui se trouve face à une répression du pouvoir, ou bien il est forcé sur l'individu par le pouvoir. Voyons maintenant comment cet aveu se fait dans le cas de Tremblay qui fut obligé de découvrir et de vivre son homosexualité dans le Montréal des années cinquante.

Au cinéma

L'interprétation des signes visuels du cinéma amène Tremblay à la reconnaissance de sa propre sexualité, son penchant homosexuel vécu dans le monde du théâtre, se formant enfin comme aveu dans l'écriture autobiographique. Les trois tomes du triptyque autobiographique n'abordent pas la problématique de la même manière. Le premier tome, les récits décrivant l'expérience cinématographique, se concentre plutôt sur l'effet individuel de la rencontre avec la sexualité, et de la reconnaissance d'un penchant homosexuel, tandis que les deux autres, celui relaté au monde du théâtre et celui au monde

⁴⁷⁰ FOUCAULT 1992.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 79.

fictionnel des livres, iront au-delà de la simple forme de l'aveu. Les épisodes cités dans les *Douze coups de théâtre* seront plutôt l'histoire de l'aveu manqué et celle de l'expérience homosexuelle vécue, puis la culpabilité ressentie après coup. Enfin dans le chapitre « *Orage sur mon corps*, André Béland⁴⁷² » du dernier tome, on connaît l'histoire du livre non lu, à savoir le modèle absent de roman homosexuel.

Dans *Les vues animées*⁴⁷³ (titre venant du québécois qui est la traduction libre des *motion pictures*), l'auteur décrit sa première rencontre avec la sexualité, qui se fait dans le cinéma à l'âge de 10 ans lors de la vision d'un film italien, *La fille des marais* (*Cielo sulla palude*, 1949). Il évoque son expérience de la façon suivante :

Mon premier contact avec la sexualité à travers le cinéma, était monstrueux. Mais je ne savais pas qu'il était question de sexualité. Je ne savais même pas que la sexualité existait. J'étais plus que troublé, je crois que je ressentais quelque chose qui ressemblait à l'angoisse. L'angoisse de ne pas comprendre mais celle, aussi, d'avoir peur de trouver la réponse à mon questionnement, d'y trouver des choses encore plus incompréhensibles, encore plus mystérieuses, encore plus terrifiantes.⁴⁷⁴

L'enfant ne comprend pas encore cette relation entre hommes et femmes qui puisse résulter, dans le film, la mort de la pauvre Maria Goretti qui, à l'âge de 11 ans (13, dans la version française) refuse l'approche du jeune homme de 20 ans qui habite avec elle et sa famille, et pour cette raison est tuée par lui. Tremblay se doute tout de même de l'origine du secret, qu'il y a quelque chose en dessous de la jupe qu'il ne comprend pas encore. Ce média, le film, lui apparaît comme « un mur infranchissable⁴⁷⁵ » qui est « figé dans l'espace et dans le temps⁴⁷⁶ » devant lequel il n'arrive pas à parvenir à une explication. Des images vues, il déduit le suivant : « Un jeu de vie et de mort que je ne connaissais pas encore existait donc entre les hommes et les femmes, un jeu de pouvoir où l'homme tenait un couteau et que la femme refusait... Et quand la femme refusait...⁴⁷⁷ ». Il finit par regarder le film quatre fois, il n'arrive pourtant pas à une réponse : « Je n'ai pas percé le secret de Maria Goretti avant un bon bout de temps et, plus tard, à l'école, lorsque j'ai

⁴⁷² TREMBLAY 1994, p. 193-203.

⁴⁷³ TREMBLAY 1990

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁷⁶ *Ibid.*

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 86.

entendu pour la première fois la farce plate à son sujet : “Celle qui a dit non parce qu’elle n’avait pas compris la question”, je me suis senti personnellement visé !⁴⁷⁸ »

Après cette première rencontre avec la sexualité, vient le choc suivant, encore une fois dans la salle de cinéma, comme si l’investissement libidinal de la pulsion scopique allait obligatoirement de pair avec la découverte de la sexualité. On est en 1955, Tremblay a 13 ans. Il s’agit dans le chapitre « *La parade des soldats de bois* » d’un aveu de son « premier vrai fantasme sexuel cinématographique⁴⁷⁹ », dont il a un peu honte trente-cinq ans plus tard, non pas du fait même, mais plutôt de l’objet de son affection. Il s’interroge même sur l’importance de ce personnage : « N’importe qui d’autre n’aurait-il pas aussi fait l’affaire tout simplement parce que moi, à cet instant de mon existence, à l’orée de l’adolescence, j’étais prêt pour la passion ?⁴⁸⁰ ». La scène qui apprend à Tremblay la réalité de son désir est celle où Little Bo-Peep et Tom-Tom se rapproche l’un de l’autre pour s’embrasser. C’est à ce moment même qu’il accède à cette vérité sur soi-même qu’il ne recherchait pourtant pas :

[J]e savais que s’ils s’embrassaient mon existence allait changer pour toujours. Ils se regardaient, leurs têtes se rapprochaient lentement, leurs lèvres se frôlaient à peine, mais on pouvait quand même appeler ça un baiser... et pour la première fois de ma vie j’ai pleinement pris conscience que j’aurais voulu être à sa place à elle !⁴⁸¹

Cette identification avec le personnage féminin n’est tout de même pas unique dans le parcours de Tremblay, car plusieurs exemples nous montrent qu’il a tendance à s’identifier à un personnage fictif afin de mieux rentrer dans l’histoire. Une fois de plus, cette crise liée à l’identification avec un personnage, et donc indirectement à une histoire, le conduira à un questionnement sur sa propre identité. (L’autre exemple pertinent est quand il s’identifie avec Robert Grand, le personnage de Jules Verne, qui le confronte avec l’« insignifiance » du père, lui n’étant pas un grand aventurier comme le père du roman, le Capitaine Grant.) L’accent n’est pas tellement mis sur le film ou le personnage semblable à celui de Peter Pan, mais sur ce moment décisif dans la vie de Tremblay. Cette reconnaissance de son homosexualité, même si elle lui vient comme un choc, ne lui arrive

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 91-92.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 102.

pourtant pas comme une surprise. L'événement s'est déjà annoncé lors de la vision des publicités du dentifrice Ipana dissimulant un secret encore non dévoilé devant l'auteur. Donc, les racines de cette révélation se trouvent déjà là, quelque part dans l'inconscient :

Je ne sais pas si je pourrais dire que j'étais étonné ; ce n'était pas tant de l'étonnement que quelque chose qui ressemblait à du fatalisme : je savais que cela allait arriver, je l'avais toujours su, je ne voulais pas le savoir, je me le cachais pour ne pas avoir à y faire face... Mais voilà, ça y était, c'était officiel et il fallait l'affronter !⁴⁸²

Et une deuxième fois, l'auteur se trouve devant un mur qui n'est cette fois-ci pas le mur infranchissable du film, mais celui que l'on éprouve devant un monde incompréhensible. Comment résoudre cette crise d'identité ? Ou plutôt, comment accepter cette nouvelle identité ? Un détournement brusque de la « normalité » s'éprouve :

[J]e me suis très sérieusement demandé ce qui n'avait pas marché ce jour-là, dans cette chambre-là, pour faire de moi ce que j'étais. C'est-à-dire que je ne savais pas encore tout à fait ce que j'étais. Je savais que j'aurais voulu être à la place de Little Bo-Peep et à celle des madames dans les annonces de dentifrices Ipana quand elles embrassaient leur cavalier mais ce que ça faisait vraiment de moi, je l'ignorais. Et le reste, comment on vit ça, comment on *pratique* ça, où et avec qui, je n'en avais aucune idée non plus et je me doutais que l'apprentissage serait plutôt difficile, sinon impossible.⁴⁸³

Avec ce sentiment du monde inconnu vient celui du « monstre »⁴⁸⁴, qui explique son goût particulier pour les films d'horreur des années 1950 où l'identification se fait avec ces créatures incomprises « qui venaient de tellement loin qu'on n'avait pas de points de comparaison et qu'il était plus facile de prendre pour des méchants qui veulent nous détruire que pour des créatures perdues dans la galaxie à la recherche d'une aide hypothétique⁴⁸⁵ ». Ce monstre, ce « maudit⁴⁸⁶ » est encore devant un long chemin vers une identité retrouvée, une identité acceptée par soi et par le monde qui l'entoure. Ces deux

⁴⁸² *Ibid.*, p. 106.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 107-108.

⁴⁸⁴ « Devant ce silence de la littérature, l'adolescent qui se découvrait homosexuel se croyait d'abord un monstre. » LEJEUNE 2008, p 46.

⁴⁸⁵ TREMBLAY 1990, p. 159.

⁴⁸⁶ « ça je savais que je le serais si la chose arrivait à s'ébruiter, et par tout le monde, et probablement avec raison ! » *Ibid.*, p 108.

descriptions sur les premières rencontres avec la sexualité et l'homosexualité rentrent bien dans la catégorie d'aveu sexuel. En même temps de décrire l'expérience vécue elles sont au lecteur, et indirectement à la mère, un aveu. Il s'agit de deux expériences bien différentes, l'une introduit à Tremblay un nouveau phénomène incompréhensible : la sexualité ; tandis que l'autre est plutôt une expérience révélatrice.

Dans le monde du théâtre

Il lui reste à avouer ceci à sa mère, à l'être le plus proche susceptible de le comprendre. Mais la mère ne veut pas que son fils soit un « fifi⁴⁸⁷ ». Son inquiétude pour son fils trop passionné pour le théâtre n'est pas sans raison, car en effet celui-ci sait déjà depuis longtemps qu'il n'est pas comme les autres et qu'il voudrait entrer à terme dans le monde artistique de la littérature et du théâtre. Le conditionnel utilisé dans l'aveu de Tremblay à sa mère témoigne d'un manque d'actualisation de celui-ci. Cet aveu manqué le hante et le culpabilise :

J'aurais voulu la prendre dans mes bras, lui expliquer qu'il était trop tard, que j'allais peut-être devenir un artiste et que j'étais effectivement un fifi depuis quelques heures ; lui dire que ce n'était pas grave, même si je n'en comprenais pas encore toutes les implications, que j'étais capable de l'assumer, que j'essaierais pour le reste de mes jours de tout vivre ça sans que ça lui fasse mal, à elle, que je préférerais le savoir tout de suite que de vivre toute mon adolescence dans l'incertitude...

Mais je suis resté assis, immobile, les yeux sur les restes du gâteau. Je crois, maintenant que j'y repense, qu'elle attendait une réponse parce qu'elle est restée assez longtemps debout à côté de la table, elle aussi immobile les poings posés sur la nappe de plastique où dansaient des bergers et des bergères dans un affreux camaïeu de bleus.⁴⁸⁸

Après cette occasion ratée, la tactique de Tremblay est de faire comprendre ce secret sans l'aveu, de le faire découvrir à sa mère par des indices et des petits mensonges dévoilés. C'est à la fin de cette démarche qu'a lieu l'échange de regard⁴⁸⁹ dans lequel, sans

⁴⁸⁷ Expression québécoise pour désigner un homosexuel.

⁴⁸⁸ TREMBLAY 1992, p. 62.

⁴⁸⁹ « Le regard que nous échangeâmes alors faillit me tuer sur place. Il fut très court, peut-être cinq ou six secondes, mais une onde électrique d'une très grande intensité eut le temps de passer entre nous. Ce fut l'un des regards de reproche les plus intenses que j'eus à subir de toute ma vie. » *Ibid.*, p. 194.

mots, la mère arrive à comprendre le secret délicat de son fils, tout ça en 1958, lorsque Tremblay a 16 ans et lorsqu'une telle chose ne pouvait pas encore se dire.

L'abandon de l'aveu

Cette tactique oblique s'applique également dans le dernier tome du triptyque *Un ange cornu avec des ailes de tôle*⁴⁹⁰, qui n'essaye plus d'être conforme avec la forme traditionnelle de l'aveu, même pas en racontant comment celui-ci a été impossible à faire du vivant de la mère. Il n'a plus d'utilité pour l'auteur, il faut trouver de nouvelles formes. Les lectures (et bien entendu les films, les pièces de théâtre et la musique) influencent Tremblay dans sa propre forme d'expression qu'est l'écriture. Tous ces médias ont un rôle important dans la recherche de ces nouvelles formes, dans le style d'expression de Tremblay. L'auteur trouve souvent que les univers fictionnels transmis par ces formes diverses l'aident à raconter sa propre histoire. Adolescent, il entend parler du roman *Orage sur mon corps* et veut le connaître : « curieux de voir ce que ça pouvait donner, je décidai de l'emprunter à la Bibliothèque municipale s'il s'y trouvait un exemplaire. Je trouvais le titre plutôt pompeux et ridicule, mais un roman québécois *homosexuel*, il fallait que je lise ça !⁴⁹¹ ». Sauf que là, il manque le « modèle », car ce chapitre est en effet l'histoire du roman homosexuel québécois non lu à cause de plusieurs obstacles, entre autres, le regard dédaigneux de la bibliothécaire qui exprime « le dégoût, le mépris et même, oui, la haine⁴⁹² ». Faute de mieux, il doit s'inventer de nouvelles voies d'écriture et arriver à travers plusieurs œuvres fictionnelles traitant cette problématique à une description quasi-neutre, anecdotique de son côté sexuel.

Lejeune décrit l'aveu sexuel comme tel qui ne peut se produire que venant de l'individu, original et personnel, et qui ne signifie pas seulement de « remplir consciencieusement les cases d'un questionnaire préexistant⁴⁹³ ». Foucault, de sa part, éclaircit la situation délicate et problématique qui entoure l'aveu à notre époque quand il le

⁴⁹⁰ TREMBLAY 1994

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 198.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 199.

⁴⁹³ LEJEUNE 2008, p. 49.

décrit comme un outil du pouvoir, une méthode de la *scientia sexualis*. Dans cette situation, l'aveu n'est plus capable de remplir sa fonction de découverte, car le *pouvoir*, celui qui à l'origine est dépourvu du savoir, sait tout de même ce qu'il veut entendre de celui qui avoue, et donc prescrit les formes et le contenu de l'aveu. C'est donc pour cette raison même qu'il faut trouver une nouvelle forme à la place de celle de l'aveu forcé, pénible et sans vérité pertinente.

Nous avons pris comme point de départ deux approches opposées de l'aveu sexuel afin de montrer comment cet aveu, loin d'être un besoin individuel, ou au moins pas dans le sens utilisé par Lejeune, est une étape (forcée sur l'individu) de la compréhension de soi, de la compréhension médiatisée par les signes du cinéma, du théâtre et de la littérature. Il s'agit donc d'un simple élément de la démarche herméneutique de l'auteur qui vise à reconnaître, vivre et accepter sa propre (homo)sexualité, et non pas l'élément-clé de cette démarche. Les stratégies obliques utilisées par Tremblay dans ses œuvres fictionnelles (par exemple, *Les loups se mangent entre eux*⁴⁹⁴, récit fictionnel écrit en 1959 lorsque l'auteur a 16 ans, publié en appendice de son premier ouvrage autobiographique, *Les vues animées*) sont les précurseurs de l'aveu des recueils autobiographiques. Pourtant, puisqu'ils n'éprouvent pas la contrainte de « dire la vérité » de l'aveu, ils réalisent en quelque sorte l'idée répandue « que la fiction est plus vraie que l'autobiographie⁴⁹⁵ ».

⁴⁹⁴ TREMBLAY 1990, p. 187-230.

⁴⁹⁵ LEJEUNE 1998, p. 129.

II. 3. À la découverte de la ville et de soi-même

II. 3. 1. Le devenir-montréalais de Michel Tremblay

Aujourd'hui il n'y a pas de doute que lorsqu'on mentionne Michel Tremblay, on pense au Plateau Mont-Royal, et à Montréal. Tremblay est l'un des écrivains montréalais les plus connus. Mais comment l'enfant du quartier ouvrier du Plateau Mont-Royal est-il devenu ce « grand montréalais⁴⁹⁶ » qu'on connaît aujourd'hui ?

Afin d'illustrer le rapport de complémentarité entre paysage et carte nous faisons l'analyse de deux textes : *Des nouvelles d'Édouard*⁴⁹⁷, quatrième tome des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, dans lequel nous assistons au voyage d'Édouard et à sa brève expérience à Paris ; et « *Bonheur d'occasion*, Gabrielle Roy⁴⁹⁸ », chapitre d'*Un ange cornu avec des ailes de tôle*, dans lequel Michel Tremblay raconte comment il a découvert sa propre ville, Montréal, à travers la lecture de ce roman.

Le voyage d'Édouard

À la fin de *La duchesse et le roturier*⁴⁹⁹, on est témoin de la transformation d'Édouard en la Duchesse de Langeais. Celui-ci, arrivant à une soirée, déguisé en femme, se regarde toutefois dans le miroir et constate que cette transformation n'est qu'encore superficiel. Il se sent alors déplacé, un imposteur, un *nobody* qui n'appartient pas à ce milieu. Suite à ces événements il entreprend un voyage, une fugue de Montréal, qu'on connaîtra dans *Des nouvelles d'Édouard*. Ce roman décrit les multiples péripéties du protagoniste à la recherche de son identité, à la fin duquel nous assistons à la réalisation du personnage principal que, malgré toutes ses intentions et ses efforts, il ne pourra désormais rester à Paris, et qu'en conséquence il doit rentrer chez lui à Montréal. La solitude, première dans sa vie, ne lui permet pas une vraie découverte de la ville de Paris car il a besoin de parler de ses aventures et même de les vivre avec quelqu'un. Ce fait ne peut malheureusement être substitué par le journal qu'il tient, adressé à la grosse femme.

⁴⁹⁶ Voir la liste des honorés de l'« Hommage des Grands Montréalais » de la Chambre de commerce du Montréal métropolitain. [En ligne.] <http://grandsmontrealais.cmm.qc.ca/fr/>

⁴⁹⁷ TREMBLAY 1984.

⁴⁹⁸ TREMBLAY 1994, p. 149-164.

⁴⁹⁹ TREMBLAY 1982.

Mais avant d'entreprendre la décision de rentrer, il parcourt tout de même une grande partie de Paris. Cependant la découverte de la ville ne se fait qu'à travers l'intermédiaire de la littérature, qui est autant la raison du voyage, que sa résolution. Édouard, comme il l'explique dans son journal, décide de ne pas s'informer sur les lieux à visiter avant son arrivée à Paris, mais de faire la découverte sans carte et sans plans. Il n'est pas toutefois dépourvu de toutes connaissances préalables qui lui viennent de ses lectures et ses expériences au cinéma :

Comme je vous l'ai expliqué avant mon départ, j'ai choisi de partir pour Paris sans me documenter ; tout ce que j'en sais me vient des films en noir et blanc que j'ai vus et des romans en couleurs que j'ai lus. Très naïvement, je l'avoue, je m'attends à croiser Simone Signoret déguisée en Casque d'or ou Arletty dans son personnage de Garance... Les Français, quand y débarquent chez nous, cherchent bien les Indiens et Maria Chapdelaine, pourquoi je partirais pas, moi, à la recherche de Gervaise ou de Lucien de Rubempré ! Paris, pour moi, est un fabuleux trésor folklorique dans lequel je vais pouvoir puiser à deux mains.⁵⁰⁰

Et c'est en effet ce Paris même qu'il découvrira au cours des 36 heures passées dans la ville, le Paris d'Émile Zola et de Georges Simenon, celui de Gervaise et du commissaire Maigret, et non pas la vraie ville. Sur le bateau, il achève la lecture de *Signé Picpus* de Simenon en s'exclamant : « Si c'est pas ces personnages-là que je rencontre à Paris, je fais une crise !⁵⁰¹ ». Et c'est bel et bien ce qu'il fait.

On reçoit une description minutieuse du parcours d'Édouard, les rues qu'il emprunte, les places qu'il visite et les gens qu'il rencontre, cependant la vraie découverte vient à la fin de sa promenade, quand Édouard réalise qu'il parcourait le Paris de Simenon et les lieux de *L'Assommoir* de Zola⁵⁰². Lorsqu'il se fatigue il regagne force grâce à des personnages qu'il connaît de ses lectures et qui habitent le même lieu qu'il est en train de parcourir :

Maigret ! J'étais sûr de le voir déboucher du Quai des Orfèvres, me faire un signe de la main et entrer dans un café pour boire son éternelle bière en mouchant son éternel rhume,

⁵⁰⁰ TREMBLAY 1984, p. 88.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 148.

⁵⁰² ZOLA 2008.

un de ses adjoints sur les talons, Janvier ou Lapointe, ou le médecin légiste, le docteur Paul, lui lisant dans un dossier cartonné les résultats d'une autopsie.⁵⁰³

Mais cet émoi ne dure pas longtemps, la réalité est trop encombrante, et devant les vrais paysages de Paris, la « Notre-Dame de Paris, la vraie, pas une image⁵⁰⁴ » il ne peut retrouver les mêmes émotions qu'un peu plus tôt. Ce trop-plein de sensations non médiatisé de la ville le bloque et ne le laisse apprécier ce qu'il voit :

J'ouvrais mes yeux bien grands, je voyais tout, mais on aurait dit que la signification de ce qui se déroulait devant moi ne se rendait pas jusqu'à mon cerveau. Encore une fois j'avais l'impression d'être le spectateur de ce qui m'arrivait parce que je n'avais jamais été préparé à en être l'acteur. J'étais écrasé dans l'arrondi du balcon, un bras passé par-dessus la rambarde et j'essayais d'être ému sans y parvenir parce que ce que je voyais était trop beau pour moi. Comme si je n'en avais pas été digne. J'étais toujours au fin bord de l'émotion mais je n'arrivais pas à y plonger.⁵⁰⁵

En fin de compte, Édouard réalise que tout ce qui lui arrive est trop pour lui ; la solitude et le dépaysement de son voyage à travers l'Atlantique lui fait perdre tout point de repère, à la suite de quoi, au lieu de s'immerger dans la ville, il ressent un certain isolement de ce qui l'entoure. Les instants où il se sent un peu plus à l'aise sont les moments où il retrouve le Paris de son imaginaire, créé à travers ses lectures et ses expériences de cinéma. Enfin, il conclut :

Si j'avais eu devant moi une carte postale représentant le même paysage j'aurais probablement pleuré de frustration ; devant la chose elle-même je restais interdit, impuissant. J'avais été ému, plus tôt, en imaginant Maigret, je n'arrivais plus à l'être devant le vrai paysage de Paris s'illuminant dans la nuit naissante.⁵⁰⁶

Édouard décide enfin de s'acheter une carte de la ville chez un kiosque de journaux. Il s'assoit à une terrasse et il la déplie. En regardant la carte il se situe dans cet espace exploré, et il constate qu'il a réussi à parcourir un bon bout de chemin, partant « du fin

⁵⁰³ TREMBLAY 1984, p. 276.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 277.

⁵⁰⁵ *Ibid.*

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 277-278.

nord [...] droit vers le sud en passant par le noyau du fruit, l'Île de la Cité⁵⁰⁷ ». Ce parcours nomade, qu'Édouard décrit lui-même « comme [celui d']un ver qui s'introduit dans une pomme, de la pelure au cœur⁵⁰⁸ », lui fait traverser la ville, non pas dans une ligne droite, mais en la transgressant dans un zigzag. Il creuse le tissu de la ville, pour se tortiller comme un ver lorsqu'il éprouve des difficultés et qu'il se heurte dans des lieux qu'il ne peut appréhender. Et en tant que ver dans ce tissu il se sent « déplacé⁵⁰⁹ » et « indigne [...] juste d'être là⁵¹⁰ ». Et même s'il essaye de se convaincre qu'un « [v]er dans une pomme, ça se sent pas coupable ! Ça s'installe pis ça se bourre ! », il ne réussit pas à échapper à ce sentiment de culpabilité qui « est imprimée dans [s]on âme au fer rouge⁵¹¹ ».

Il laisse alors la carte sur la table et la compagnie à la table d'à côté, Boris Vian, Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre⁵¹² qu'il ne reconnaît pas, continuer leur discussion. En sortant du métro il regarde sur le grand panneau dressé où aller pour se rendre chez lui. C'est là que l'impression du déjà-vu le reprend en reconnaissant les noms des rues, pour enfin réaliser que tout ce temps-là il se trouvait dans le quartier de *L'Assommoir* d'Émile Zola.

Elles étaient toutes là, à deux pas : la rue des Poissonniers, la rue Myrha, la rue de la Goutte-d'Or, la rue Polonceau, la rue Labat. J'habite au cœur même du quartier de *L'Assommoir*, entre la rue Marcadet et le boulevard Rochechouart !⁵¹³

[...]

J'ai couru à travers tout le quartier à la recherche de Gervaise ! Je savais qu'elle n'avait jamais existé et que tout ça, de toute façon, se passait au dix-neuvième siècle mais, comme pour Maigret, plus tôt, j'étais sûr de la trouver ! Les descriptions de Zola étaient tellement précises que je croyais reconnaître les vieilles maisons : la blanchisserie de la rue de la Goutte-d'Or, l'assommoir de la rue des Poissonniers, le lavoir où Gervaise et la grande Virginie s'étaient battues...⁵¹⁴

Il se promène alors pendant une heure sur les pas de Gervaise. Suite à cette découverte, non de la vraie ville, mais de celle de son imaginaire, et épuisé de sa journée, il

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 292.

⁵⁰⁸ *Ibid.*

⁵⁰⁹ (souligné par l'auteur) *Ibid.*

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ *Ibid.*

⁵¹² POULIN 1985, p. 19.

⁵¹³ TREMBLAY 1984, p. 297

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 298.

décide de finir son voyage. En rentrant à Montréal, dans la suite, Édouard s'invente un séjour de plusieurs mois passé à Paris⁵¹⁵, plein de rencontres et d'aventures qu'il racontera le reste de sa vie, étoffant ce texte, cette texture d'année en année, en avouant seul dans son journal, adressé à la grosse femme, que ce séjour n'avait duré que 36 heures.

Édouard réfléchit sur l'effet que la découverte a eu sur lui, et le met en comparaison avec l'expérience qu'il a eu lors de la lecture de *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy. Dans ces réflexions, il compare les deux villes, Paris et Montréal, l'étranger et le familier, *L'Assommoir* et *Bonheur d'occasion*, en se questionnant sur les raisons qui puissent expliquer la différence entre les deux :

J'ai aimé avec autant de passion *Bonheur d'occasion*, de Gabrielle Roy, il y a quelques mois, et pourtant je n'ai jamais eu l'idée d'aller courir dans les rues de Saint-Henri, à la recherche de la famille Lacasse ! Alors pourquoi le quartier de la Goutte-d'Or m'a-t-il fait tant vibrer ? Parce qu'il est ailleurs ? Parce que je croise Florentine Lacasse tous les jours alors que Gervaise, même si elle nous ressemble, fait partie de la culture de quelqu'un d'autre et que je peux m'apitoyer sur son sort sans me sentir coupable de son existence ? Parce que Montréal m'appartient alors que Paris, jusqu'ici, n'était qu'un rêve décrit dans des dizaines de livres qui me faisaient rêver ? Parce que vous et moi nous aimons mieux rêver que vivre ?⁵¹⁶

Le voyage de Michel

Le récit sur *Bonheur d'occasion*, qui figure dans *Un ange cornu avec des ailes de tôle*⁵¹⁷, présente une réponse à ce dilemme posé. Dans ce récit, Tremblay raconte comment il découvre sa propre ville grâce au roman de Gabrielle Roy, qui se fait lors d'un des rares voyages de la famille Tremblay en dehors de la ville, le tour de la Gaspésie. Ce roman parle de Montréal, plus précisément du quartier de Saint-Henri et de la famille Lacasse : « *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy. Je l'avais vu traîner partout dans la maison depuis une semaine, j'avais entendu maman chanter ses louanges avec une voix mouillée ; elle

⁵¹⁵ Voir POULIN 1985.

⁵¹⁶ TREMBLAY 1984, p. 299.

⁵¹⁷ « *Bonheur d'occasion* », Gabrielle Roy » in TREMBLAY 1994, p. 149-164.

parlait d'une famille Lacasse, de Saint-Henri, un quartier éloigné du nôtre et que je ne connaissais pas du tout.⁵¹⁸ »

Tremblay reçoit ce livre de sa mère avant leur départ pour la Gaspésie, comme une sorte de consolation puisqu'elle sait que le voyage ne lui tente pas trop. L'auteur prend donc le livre pour le voyage et commence à le lire aussitôt embarqué dans la voiture :

Évidemment, je n'ai rien vu de la Gaspésie ou à peu près.

[...]

De l'ancienne route de la rive sud qui ceinture la Gaspésie, celle qu'on évite maintenant parce qu'on est trop pressés mais qui est si belle, si impressionnante avec ses fjords et ses collines écroulées dans la mer – Rimouski, Kamouraska, Saint-Pacôme, Cacouna, Rivière-du-Loup –, je ne revois, si je lève les yeux de *Bonheur d'occasion*, que mes pieds posés entre les deux sièges avant de la voiture, le profil de mon frère concentré sur la route devant lui et, derrière, un coin de ciel irrémédiablement bleu.⁵¹⁹

Tremblay ne perçoit rien, ou à peu près rien, de la Gaspésie, des lieux visités lors de son voyage, en revanche il découvre sa propre ville, Montréal, où il a vécu toute sa vie. C'est grâce à cette prise de distance, géographique et littéraire qu'il réussit à réaliser cette découverte. Une face cachée de Montréal se déploie dans le paysage littéraire de Gabrielle Roy. Tremblay se décrit en tant que lecteur, il décrit son émoi, et la découverte de la ville qui résulte de la lecture du roman : « j'ouvrais discrètement mon livre, me replongeais dans la tragédie de la famille Lacasse, dans Saint-Henri que je me proposais d'aller visiter le plus tôt possible, mon âme revenait à Montréal que je n'aurais jamais dû quitter.⁵²⁰ » Certes, *Bonheur d'occasion* n'est pas le premier roman canadien français qu'il lit, mais c'est le premier qui lui est proche et qui représente sa réalité à lui. Contrairement à ses lectures précédentes d'un caractère édifiant, *Bonheur d'occasion* n'a pas de logique derrière les événements, ni de morale évidente. Elle représente plutôt une réalité chaotique où, bien que les malheurs éprouvés des protagonistes résultent de leurs actions, leur sort semble toutefois être inévitable :

⁵¹⁸ TREMBLAY 1994, p. 153.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 155-156.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 157.

Le chaos existait donc à Montréal ailleurs que dans mon âme ? Je n'étais pas tout seul dans mon coin à commencer à soupçonner qu'on nous mentait, qu'on nous trompait depuis toujours ?

[...]

Je trouvais dans *Bonheur d'occasion* des réponses aux questions que je commençais à me poser, je côtoyais des êtres qui me ressemblaient, qui s'exprimaient comme moi, qui se débattaient comme mes parents, qui subissaient l'injustice sans trouver d'issue et qui, parfois, payaient de leur vie les erreurs des autres.⁵²¹

Et tous ces histoires se passent chez lui, et non dans des pays lointains, ou dans le Paris du dix-neuvième siècle. Il fait la découverte du « sort collectif de petit peuple perdu d'avance, abandonné, oublié dans l'indifférence générale, noyé dans la Grande Histoire des autres et dont on ne se rappelait que lorsqu'on avait besoin de chair à canon⁵²² ».

La lecture du roman est en même temps une prise de distance de son objet, de la ville de Montréal, mais également une immersion dans le paysage de Gabrielle Roy. Tremblay réussit à sortir d'une vision purement haptique et à intégrer l'optique dans sa perception. C'est ainsi qu'il réussit à faire la découverte non pas des rues et des lieux de la ville, mais de ses paysages, ou du moins des paysages propre à lui. Le quartier décrit dans *Bonheur d'occasion* n'est pas le sien, néanmoins il est assez proche de lui pour qu'il puisse la réapproprier. Tremblay réussit même à faire allusion à ce lien invisible entre Saint-Henri et le Plateau de Mont-Royal dans *La grosse femme d'à côté est enceinte* lors d'une description d'une rencontre entre deux personnages, Béatrice et Mercedes, « dans le tramway 52 qui partait du petit terminus au coin de Mont-Royal et Fullum pour descendre jusqu'à Atwater et Saint-Catherine, en passant par la rue Saint-Laurent⁵²³ ». En effet, les femmes du Plateau Mont-Royal qui voyagent sur le tram rencontrent celles de Saint-Henri au milieu, dans un quartier anglophone, au centre Eaton :

Les dernières [femmes venant du Plateau Mont-Royal] descendaient chez Eaton, au coin d'University. Jamais personne du groupe n'allait plus loin que chez Eaton. À l'ouest de ce grand magasin c'était le grand inconnu : l'anglais, l'argent, Simpson's, Ogilvy's, la rue Peel, la rue Guy, jusqu'après Atwater, là où l'on recommençait à se sentir chez soi à cause du quartier Saint-Henri, tout proche, et de l'odeur du port. Mais jamais personne n'allait

⁵²¹ *Ibid.*, p. 158.

⁵²² *Ibid.*, p. 163.

⁵²³ TREMBLAY 1978, p. 22

jusqu'à Saint-Henri et jamais personne de Saint-Henri ne venait jusqu'au Plateau-Mont-Royal. On se rencontrait à mi-chemin, dans les allées d'Eaton, et on fraternisait au-dessus d'un sundae au chocolat ou d'un ice cream soda. Les femmes de Saint-Henri parlaient fièrement de la place Georges-Étienne-Cartier et celles du Plateau-Mont-Royal du boulevard Saint-Joseph.⁵²⁴

Voyager n'implique pas toujours un déplacement physique dans l'espace, ni un trajet d'un point à un autre, puisqu'il y a différentes façons de voyager. Par les deux exemples cités nous avons examiné le rapport subtil entre le voyage et la connaissance des lieux. Ce que l'on a appris à travers l'aventure ratée d'Édouard est qu'on ne connaît pas nécessairement une ville à travers le voyage, mais qu'en revanche la littérature avec ses paysages offre une découverte de la ville. En effet, Pierre Bayard dans *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*⁵²⁵ parle des différentes modalités du non-voyage (« lieux que l'on ne connaît pas », « lieux que l'on a parcourus », « lieux dont on a entendu parler » et « lieux qu'on a oublié ») qui aboutissent toutefois à une certaine connaissance du monde : « Rien ne dit, en réalité, que voyager soit le meilleur moyen de découvrir une ville ou un pays que l'on ne connaît pas. Tout porte à penser au contraire – et l'expérience de nombreux écrivains est là pour conforter ce sentiment – que le meilleur moyen de parler d'un lieu est de rester chez soi.⁵²⁶ » Tremblay, même en faisant le tour de la Gaspésie, participe toutefois à un voyage casanier en découvrant Montréal à travers la lecture de *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy. De ce voyage à la fois réel et imaginaire, il met en avant la valeur de la découverte de Montréal en tant qu'élément participant à son devenir-montréalais. Pourtant, ce voyage aurait pu lui faire découvrir la Gaspésie, un des plus beaux endroits du Québec, mais l'auteur reste planté dans sa ville natale. Édouard et Tremblay ressentent à la fin de leur voyage le même sentiment de vouloir retourner à Montréal, puisqu'au fond ils ne peuvent supporter d'être ailleurs.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵²⁵ BAYARD 2012.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 14.

II. 3. 2. Médiation du vécu

Le tissu d'histoire

Marie-Lyne Piccione dans son ouvrage intitulé *Michel Tremblay, l'enfant multiple*⁵²⁷ décrit la création littéraire de Tremblay par la coexistence de deux poétiques « irréductibles et pourtant inséparables⁵²⁸ » : celle de la toile d'araignée et celle du tricot. Et en effet, Tremblay commence le premier roman des *Chroniques du Plateau Mont-Royal, La grosse femme d'à côté est enceinte*⁵²⁹, une autofiction du genre par ces quelques phrases symboliques :

Rose, Violette et Mauve tricotaient. Parfois Rose (ou Violette, ou Mauve) posait son tricot sur ses genoux, jetait un coup d'œil mi-amusé mi-sévère sur le travail de ses sœurs et disait : « Tu tricotes trop lousse. » ou bien « Si moman avait donné d'la laine de c'te couleur-là, j'aurais été ben désappointée ! » ou bien encore elle ne disait rien.⁵³⁰

L'écriture de Tremblay, mais aussi ses fils d'histoires se croisent, s'entremêle pour créer une immense toile textuelle, son œuvre. Ces deux poétiques, la toile et le tricot, forment ensemble une sorte de *patchwork* textuel, un énorme *quilt* d'histoires.

Roland Barthes dans sa définition du texte écrite pour l'*Encyclopædia Universalis* en 1974 met en opposition l'approche classique du texte liée à la métaphysique du vrai et celle déclenchée par la crise de cette métaphysique même et développée par ce qu'il appelle « la théorie du texte⁵³¹ ». Dans cette approche qui apparaît à la fin des années 1960, le texte n'est plus juste une entité objective, « la surface phénoménale de l'œuvre littéraire⁵³² », c'est-à-dire le livre, les lettres, détenteur d'un seul sens, mais en effet devient une multitude de signifiants, sujet à autant d'interprétation du « sens » qu'il y a de lecteurs, d'interprètes. Dans cet article, Barthes explique que le mot « texte » voulait dire auparavant « tissu », mais que ce sens étymologique, selon lui, ne fait pas juste référence à un tissu fini, donc l'entrelacement des lettres et des mots qui font partie de la forme du

⁵²⁷ PICCIONE 1999

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁵²⁹ TREMBLAY 1978

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁵³¹ BARTHES 1974.

⁵³² *Ibid.*

texte, mais qu'en effet cette nouvelle théorie « cherche à percevoir le tissu dans sa texture, dans l'entrelacs des codes, des formules, des signifiants, au sein duquel le sujet se place et se défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans sa toile⁵³³ ».

Barthes oppose l'œuvre au texte⁵³⁴ et constat que le texte n'est pas une entité statique, mais est en éternel mouvement, non pas dans sa forme, mais dans sa démarche de signifiante. Dans ce sens le texte n'est pas un produit, mais une productivité : il est

le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur : le texte « travaille », à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne ; même écrit (fixé), il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production. Le texte travaille quoi ? La langue. Il déconstruit la langue de communication, de représentation ou d'expression [...] et de la vraisemblance narrative ou discursive.⁵³⁵

Le texte est une toile infinie de signifiants, un intertexte qui s'entremêle avec d'autres textes, emprunte à eux, les rapproche, les croise, les traverse. Il transgresse les limites des supports physiques, les médias qui le « contiennent ».

Entre « Pinocchio » et « Batman »

Michel Tremblay écrit autour de sa famille, de la table de cuisine, de la rue Fabre, mais encore, autour de la figure de sa mère, la grosse femme. Longtemps, il a évité de parler d'elle dans ses écrits, jusqu'à la parution du roman *La grosse femme d'à côté est enceinte* en 1978. Et même là, elle est encore sous la forme de la grosse femme, et ne deviendra Nana que dans les écrits des années 1990.

Son écriture est fortement médiatisée ; à part d'être un auteur qui s'est prouvé dans plusieurs domaines créatifs, il ne cesse d'évoquer différents médias dans ses écrits⁵³⁶. Or, en ce qui concerne son triptyque autobiographique, il est structuré par ses maintes rencontres avec les différentes histoires de différents médias artistiques, dont le théâtre, le cinéma, l'écriture et la musique. Ainsi retrouve-t-on constamment la présence des

⁵³³ *Ibid.*

⁵³⁴ « Le texte ne doit pas être confondu avec l'œuvre. Une œuvre est un objet fini, computable, qui peut occuper un espace physique (prendre place par exemple sur les rayons d'une bibliothèque) ; le texte est un champ méthodologique ; on ne peut donc dénombrer (du moins régulièrement) des textes ; tout ce qu'on peut dire, c'est que dans telle ou telle œuvre, il y a (ou il n'y a pas) du texte : "L'œuvre se tient dans la main, le texte dans le langage." » *Ibid.*

⁵³⁵ *Ibid.*

⁵³⁶ Voir MAILHOT 1992.

différentes pratiques artistiques dans l'écriture de Tremblay, inspiré par le *Gesamtkunstwerk*, l'« œuvre d'art total » du romantisme.

Dans l'avant-propos des *Héros de mon enfance*, il résume ces rencontres et ces influences en les regroupant dans les deux champs de culture de l'« ailleurs » et d'« ici », la culture européenne (principalement française) et la culture nord-américaine :

Mon enfance fut tiraillée entre « Pinocchio » et « Batman », entre la Comtesse de Ségur et « Philomène », entre « Yvan l'intrépide » et « Brick Bradford », entre « Blanche Neige et les sept nains » et « Soucoupes volantes S-54 », entre « Le lièvre et la tortue » et Laurel et Hardy, entre « Le Journal de Tintin » et « Amazing Stories », entre « Cendrillon » de Perrault et « Cinderella » de Walt Disney, entre « Miroir, miroir, dis-moi qui est la plus belle... » et « Panpan est toujours vainqueur ! », entre le Marsupilami et le Martien, entre le « pan » des revolvers français et le « bang » des guns américains, entre Bernadette Soubirous et « Aurore, l'enfant martyr », entre la très bretonne « Bécassine » et la très québécoise « Zézette », bref, entre la lointaine et illusoire Europe et la tangible et terre-à-terre Amérique.⁵³⁷

La ville – médiatrice de la pensée

La ville en tant que sémiosphère peut également avoir une dimension textuelle qui se différencie de la ville physique. Peut-on considérer la ville aussi comme médiatrice de la pensée et de l'écriture ? Gilles Deleuze et Félix Guattari décrivent la ville comme l'espace strié par excellence qui toutefois peut être parcouru comme un nomade : ce parcours nomade en cet espace lisse « fait en sorte que la ville dégorge un patchwork, des différentielles de vitesse, des retards et des accélérations, des changements d'orientations, des variations continues...⁵³⁸ ». Ce modèle musical des espaces se retrouve aussi dans l'écriture de Tremblay qui module différentes voix et différentes vitesses narratives. C'est le discours indirect libre dans lequel on assiste à la polyphonie des voix narratives, à l'entrelacement des discours direct et indirect.

Dans ce qui suit, on cherche à montrer cette modulation de l'espace de la ville, mise en valeur par l'intrusion d'autres plans narratifs dans le texte, ainsi que par des vitesses

⁵³⁷ TREMBLAY 1976, p. 7-8.

⁵³⁸ DELEUZE-GUATTARI, p. 602.

narratives, dans l'analyse d'un des chapitres d'*Un ange cornu avec des ailes de tôle* intitulé « *Worrals, Biggles, King, Captain W. E. Johns*⁵³⁹ ».

Une aventure en ville

Le chapitre tourne autour des romans du Captain W. E. Johns, les séries *Worrals*, *Biggles* et *King*, romans d'aventures et d'espionnages, où Michel Tremblay décrit ses visites à la Household Finance à laquelle sa mère avait emprunté de l'argent en cachette pour la première communion de son fils. L'anecdote de ce secret dévoile au fur et à mesure un autre secret, encore plus personnel et intime, lié à la sexualité de l'auteur : « En fait, comme tous les adolescents, j'avais des tas de choses à cacher à ma mère, la moins importante n'étant pas que j'avais commencé à me tripoter en lisant les romans du Captain W. E. Johns.⁵⁴⁰ » Cette structure thématique centrée sur le topos du secret s'inscrit dans celle plus élargie du roman d'aventure, teintée d'éléments de roman d'espionnages.

Ce chapitre est influencé non pas par la forme narrative du roman d'aventure – qui met l'accent d'avantage sur l'action extérieure que sur les descriptions des événements intérieurs, psychologiques des personnages – mais par sa structure profonde : son schéma actantiel de base (le héros, l'objectif et la quête) ; mais aussi sa structure spatiale, c'est-à-dire la façon dont le héros parcourt l'espace pour arriver à la fin de sa quête à son objectif. La structure du roman d'aventure peut être résumée par le simple aller-retour du héros dans l'espace, à la fin duquel il revient enrichi par l'objet de sa mission. Ce parcours n'est pas sans conséquence : le changement dans la vie du héros est irréversible, même si dans l'espace on revient au point de départ, et dans l'histoire on rétablit l'équilibre initial.

Les deux protagonistes sont la mère et l'auteur adolescent, âgé de 13 ans qui partagent un secret, caché de la famille (le père et les deux frères : Jacques et Bernard), celui de l'emprunt à la Household Finance. Les autres membres de la famille restent dans l'arrière-plan, tout comme monsieur Migneault, le chambreur et madame Pillozzi, la propriétaire qui aura toutefois un rôle minime, plutôt symbolique dans le déroulement de l'histoire. Celle-ci commence dans la grande chambre de l'auteur, qu'il partage avec ses deux frères, et qui donne sur le coin des rues Cartier et Mont-Royal, quand soudain sa mère rentre dans la pièce double. Le début de la première phrase représente bien ce changement

⁵³⁹ TREMBLAY 1994, p. 111-132.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 114.

brusque dans l'état d'équilibre décrit un peu plus tard dans le texte : « Elle était entrée en coup de vent [...] »⁵⁴¹ ». Ce début de phrase est mis en contraste avec la description paisible du quotidien du troisième paragraphe : « Comme d'habitude, je lisais. »⁵⁴² » Après une brève discussion, l'on comprend la raison de l'arrivée de la mère, elle est l'élément déclencheur qui servira à définir la mission de l'auteur : « Pis lève-toi de là, faut que t'aïlles à la Household Finance ! »⁵⁴³ »

L'importance des lieux parcourus n'est pas une importance inhérente, mais celle reçue dans la structure spatiale. L'aventure, les nouveaux lieux à découvrir doivent sortir le protagoniste de son milieu habituel, de son quotidien ; c'est ce que vient faire la petite mission reçue de la mère. La quête toutefois n'est pas sans dangers, puisque l'adolescent ne peut se faire voir entrer dans le bâtiment par personne. Il doit le faire en sachant que tout le quartier le connaît en tant que le livreur du Ty-Coq barbecue. Michel est déjà en train de partir de la Household Finance, pensant qu'il a réussi à ne pas se faire voir, lorsqu'il croise leur propriétaire, madame Pillozzi.

La lecture aussi, à son tour, présente des dangers, puisque lire c'est s'aventurer dans des mondes inconnus, des mondes possibles d'où on peut retourner, comme d'une aventure, transformé. Dans ce cas précis, présenté dans le chapitre, l'auteur rencontre une moustache, élément surprenant, jusqu'ici absent de l'espace textuel. Au moins, ne l'était pas dans l'imaginaire de l'auteur. « Mais j'étais convaincu, *absolument convaincu*, que mon héros préféré n'avait jamais porté la moustache ! »⁵⁴⁴ – s'écrie-t-il. Après cette mauvaise surprise, il essaye, de toutes ses forces, d'oublier ce qu'il a lu pour ne pas gâcher sa lecture des romans King : « Et si je faisais l'effort d'oublier le petit bout de phrase qui venait de péter ma balloune, si je faisais comme si elle n'avait jamais été pensée, écrite, imprimée ? »⁵⁴⁵ ». Mais rien n'y fait, « [c]e qui était lu était lu »⁵⁴⁶ – constate-t-il avec désolation. Le moment est très émotionnel, on le sent, puisque l'expression du parler québécois « péter ma balloune », souvent restreint aux dialogues, se glisse dans la narration, qui, pour la plupart du temps, relève d'un style soutenu du français standard.

Les aventures apportent des changements irréversibles dans la vie de l'auteur : la propriétaire qui prend connaissance de l'emprunt secret de ses locataires ; la moustache qui

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 113.

⁵⁴² *Ibid.*

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 114.

⁵⁴⁴ (souligné par l'auteur) *Ibid.*, p. 129.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 130.

⁵⁴⁶ *Ibid.*

ne peut être non lu. Les événements extérieurs sont le miroir des changements intérieurs. Le double fil d'histoire du chapitre raconte deux événements parallèles. Celui de la première petite aventure, caché de la mère, de la rencontre avec la propriétaire, et puis, celui de sa crise personnelle. La toute dernière partie du chapitre, petit dialogue avec la mère, agit en tant qu'épilogue ; elle apporte le dénouement qui est lié au regard de la mère : « Je regarde ma mère un long moment. J'espère qu'elle ne voit pas les rigoles sous mes yeux et ma chemise trempée. Mais, je l'ai déjà dit, elle voit toujours tout.⁵⁴⁷ » L'auteur ne lui admet pas son double échec : de ne pas avoir pu passer inaperçu à la Household Finance et de ne pas avoir pu terminer son livre. Il fait toutefois allusion à celui-ci en lui avouant finalement par rapport au roman qu'il « le sai[t] pas si ça finit bien...⁵⁴⁸ ». Ainsi, l'aventure devient un événement significatif dans la vie de l'auteur.

Si l'on regarde sur une carte de Montréal, la distance parcourue entre la maison et la Household Finance est minime, le trajet est à peine quelques centaines de mètres. L'auteur descend de chez lui, du 4505 de la rue Cartier pour aller à la Household Finance « sur Mont-Royal entre Papineau et Cartier, en haut du Woolworth⁵⁴⁹ ». Ce parcours est plutôt symbolique, c'est là qu'on entre dans l'espace des aventures où l'espace parcouru n'a pas de valeur quantitative mais qualitative, puisque le trajet se fait d'un lieu significatif à un autre. Le lieu de Montréal délimité par la carte se transforme en espace à parcourir, l'espace des aventures du petit Michel, en même temps que cette carte devient mouvement. Elle devient la carte personnelle de l'auteur, sa propre vision de la ville. En tant que lecteur ou critique on se heurte souvent aux obstacles de nos propres points de vue, de nos propres interprétations lorsqu'on entreprend de reconstituer le point de vue de l'auteur. L'approche géophilosophique ne tente plus à reconstruire les intentions de l'auteur mais regarde ce qui se déploie à travers son écriture.

Tremblay emprunte la structure spatiale des romans d'aventure pour démontrer ses propres petites aventures qui ont marqué sa vie. Les quelques centaines de mètres parcourues dans Montréal ne peuvent nous donner une image réelle de la ville des années cinquante, seulement sa vision personnelle de son vécu. C'est le paysage qui se déploie dans la carte des souvenirs de Tremblay. La lecture de ses autofictions et ses autobiographies ne peut nous donner une image exacte de la ville, tout de même elle nous fait découvrir la ville de son enfance telle qu'il l'a vécue. L'écriture devient carte, la

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 132.

⁵⁴⁸ *Ibid.*

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 119.

cartographie de son univers autobiographique. Dans un cadre structurel c'est la catégorie de mensonge qui est censé représenter l'inexactitude de l'écriture autobiographique, cependant il est difficile de savoir ce que l'on doit entendre exactement sous ce terme, puisqu'il exige des références pour le vérifier. L'auteur peut recourir à des documents de l'époque pour l'aider dans ses remémorations. En effet, Tremblay le fait souvent, il se réfère à des œuvres qui ont existé dans un temps et espace précis, et aussi à des lieux réels qui existent ou qui ont déjà existés à un moment donné. Ce qu'il faut savoir cependant c'est que l'espace littéraire de son écriture est une modulation des faits réels tels qu'ils sont arrivés dans la vraie vie. La réalité n'est plus importante, on ne peut jamais vraiment y accéder. L'exactitude scientifique est un mythe, le mythe des autobiographies qui promettent de rapporter les faits d'une vie telle que vécue.

Blanche-Neige et les sept fins

C'est ici qu'on revient à notre histoire du début, celle de *Blanche-Neige et les sept nains* afin de pouvoir illustrer les mouvements narratifs dans les textes étudiés, le cheminement de l'écriture de l'auteur à travers les univers fictifs rencontrés dans les divers médias et les souvenirs réels de son enfance racontés grâce à toutes ces histoires qui ont marquées son enfance. Nous avons déjà mentionné la contrainte angoissante de l'autobiographe qui est celle de dire la vérité. Tremblay en ayant recours à des stratégies obliques, notamment d'aborder les histoires réels de son enfance à travers les mondes fictifs, adoptant les diverses techniques narratives proposées par ces médias, réussie à surmonter cette contrainte tout en restant dans les cadres théoriques de l'autobiographie. Ses écrits – ses textes strictement autobiographiques, tel que les trois tomes de son triptyque autobiographique ou les récits de *Bonbons assorties* et de *Conversations avec un enfant curieux* recueillant ses souvenirs de sa petite enfance – montrent l'aisance particulière du conteur. Les histoires apparaissent sous différentes formes : prenons le texte de *Blanche-neige et les sept nains* qui est jouée plusieurs fois par l'enfant-auteur et sa cousine avant d'être vue au cinéma, pour qu'enfin, insatisfait avec la fin de toutes les versions consultées, l'auteur s'en invente sept qu'il racontera en essayant « d'imiter les *serials* américaines⁵⁵⁰ » :

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 97.

Je n'inventais pas tout, loin de là. Je m'inspirais de ce que je lisais, de tous les films que j'avais vus dans ma vie, des radio-romans que nous écoutions à la maison [...], des contes de fées que mes cousines m'avaient racontés, de ceux que lisait tante Lucille à la radio, le samedi matin, des *comics* de *La Presse*, de ceux que j'achetais chez monsieur Guimond, sur la rue Gilford ; je puisais mes effets comiques dans *Zézette* et mes effets dramatiques dans Charles Perrault ou Hans Christian Andersen ; je mélangeais tout ça n'importe comment, je passais d'un nain à l'autre quand je manquais d'inspiration, je faisais intervenir la bonne fée de *Pinocchio*, la marâtre d'*Aurore*, *l'enfant martyr*, la baleine de *Moby Dick*, le Chat botté et Yvan l'intrépide, Peter Pan et Mickey Mouse, Hitler et Rintintin ; j'utilisais ce que j'avais retenu des descriptions de Jules Verne que je venais de découvrir, je mimais, je prenais des voix, je pleurais quand quelqu'un était sur le point de mourir et je sautais d'excitation quand deux ennemis se réconciliaient enfin après dix mille ans de chicanes compliquées et de guerres sanglantes...⁵⁵¹

Ce conte folklorique, dont à l'origine on trouve plusieurs mythes européens, rendu connu par les frères Grimm fait des va-et-vient entre l'oralité et l'écriture (d'une textualité au sens élargi). Cette histoire qui vient de traditions orales, du folklore, connaît sa popularité grâce à la version écrite publiée dans le recueil des frères Grimm. Il existe des variantes déjà à ses origines, c'est ce qui arrive avec toutes histoires qui voyage du bouche-à-oreille. Une fois transcrite, elle est adaptée en divers média : théâtre, opéra, cinéma, télé, animation, bd, etc. C'est à ce tissu textuel que se rattache par plusieurs liens les multiples fins de *Blanche-Neige et les sept nains* de Tremblay, et aussi toutes les histoires, toutes les anecdotes qui les entourent. Elle est racontée dans les petites ruelles de Montréal, et se situe dans l'espace intertextuel de l'imagination de Tremblay.

On retrouve l'histoire de Blanche-Neige dans *Un ange cornu avec des ailes de tôle*. Dans ce chapitre, l'auteur va mettre l'accent sur sa frustration avec l'histoire des frères Grimm, et le fait qu'une fois Blanche-Neige partie avec son Prince les nains restent seuls dans leur petite maison. Il se demande ce qu'il arrive avec les sept nains après que Blanche-Neige n'a plus besoin d'eux et qu'elle les abandonne. Tremblay ne veut pas laisser finir cette histoire de cette façon, donc il invente sept fins possibles pour les sept nains : sept aventures dans sept pays, sur sept continents. Il raconte cette histoire à ses amis de rue, dans la petite ruelle de sa maison :

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 96.

Mon histoire captiva tellement mon auditoire que pendant les semaines qui suivirent, quinze minutes par jour furent consacrées, beau temps mauvais temps, aux aventures des sept nains à travers sept pays sur sept continents (Ginette, championne en géographie, contesta bien un peu le nombre de continents, mais je lui répondis que le monde des contes de fées en comprenait que nous ne connaissons pas, ce qui, à mon grand soulagement, sembla la satisfaire).⁵⁵²

Nous constatons que l'histoire de *Blanche-Neige et les sept nains* ne voyage pas qu'à travers les différents médias, mais également dans les différents espaces de l'imaginaire, elle dégage ainsi une structure rhizomatique qui la permet de s'étendre dans l'espace.

Voyage « à l'autre bout du monde »

Le petit Michel, à peine 9 ans, voit une annonce dans le journal annonçant un nouveau film de Walt Disney, *Cendrillon*. Il entend déjà parlé de ses frères et de ses cousines des autres films de Disney paru avant sa naissance (*Blanche-Neige, Pinocchio, Dumbo, Bambi*), donc il veut absolument aller le voir. Il convainc sa mère, et s'arrange pour que deux de ses amis le rejoignent pour la projection. Mais comme la séance du film est au Théâtre Outremont, le fait d'aller au cinéma devient d'un simple trajet toute une aventure. D'abord, il faut prendre trois tramways pour y arriver. Ensuite, il s'agit d'un lieu inconnu, à l'autre bord du boulevard Saint-Laurent, dans un quartier anglophone: « Pas de problème sur la rue Mont-Royal, le tramway numéro 7 était pour ma mère une sorte de résidence secondaire ; elle connaissait tous les conducteurs, certains même par leur nom, et s'installait d'office sur le premier banc de paille tressée en leur demandant des nouvelles de leur femme et de leurs enfants.⁵⁵³ » Jusqu'ici c'est le chez-soi. Descendu du tramway à l'avenue Parc, il commence à pleuvoir, et pour échapper cette pluie abondante la mère et les enfants courent vers le tramway en direction de Bernard qui, malheureusement, ne les attend pas. Donc, ils prennent un taxi pour aller au Théâtre Outremont. Ils finissent par regarder le dessin animé trois fois, tellement il leur plaît, à Michel et à ses amies, Ginette et Louise. L'histoire du récit se divise sur plusieurs plans : le prélude du trajet (comment Tremblay réussit à convaincre sa mère de l'amener avec ses amis pour voir *Cendrillon*) ; le

⁵⁵² TREMBLAY 1994, p. 96.

⁵⁵³ TREMBLAY 1990, p. 30.

trajet sur le tramway, dans la pluie et dans le taxi ; et les discussions sur l'histoire de *Cendrillon* et du film, et de ses impression.

La deuxième fois que Tremblay se rend au Théâtre Outremont c'est pour voir *Blanche-Neige et les sept nains*. Michel a déjà 10 ans, il sait se rendre tout seul au cinéma. Comme il l'explique à un de ses amis de rue :

J'm'en vas voir *Blanche-Neige et les sept nains* en anglais, tu sauras, Jean-Paul Jodoin! C'est au théâtre Outremont, c'est à l'autre bout du monde mais chus capable d'y aller tu-seul pareil, même si ça prend trois p'tits chars pour se rendre! Pis quand j'vas revenir après-midi j'vas toute te le conter, tu vas ben être obligé de me croire!⁵⁵⁴

La structure de ce récit est similaire à celle de *Cendrillon* : le prélude (encore une fois, convaincre la mère de le laisser partir) ; le trajet (cette fois-ci tout va bien dans les tramways, mais il arrive une heure et demie en avance, et doit passer son temps au petit parc d'à côté) ; et son rapport avec l'histoire (les jeux familiaux avec Lise, ses frère et ses cousines qui le gardait, et sa déception lors du visionnement du film). Le lieu est commun (le Théâtre Outremont), le trajet également, mais l'aventure qu'il vit est différente, et donc le souvenir y sera différent aussi.

On l'a vu, la découverte de la ville pour Tremblay se fait principalement à travers la littérature, et grâce à cet espace formé dans la fiction, l'auteur réussit enfin de parler de sa mère et de son enfance.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 59.

CONCLUSION

Nous nous sommes proposé dans notre travail de donner une analyse géocritique du triptyque autobiographique de Michel Tremblay (*Les vues animées, Douze coups de théâtre, Un ange cornu avec des ailes de tôle*), dans le sillage théorique de Bertrand Westphal, Michel Collot, Gilles Deleuze et Félix Guattari. Cet agencement théorique nous a permis de comprendre comment et pourquoi la cartographie spatiale implique une écriture autobiographique. Aussi faut-il constater que ce geste corporel qu'est la promenade, ainsi que son pendant cognitif, la lecture finissent par résoudre le conflit majeur d'ordre générique que l'écriture de soi ne cesse de reconduire si on cherche à l'enfermer dans des considérations génériques. Ces quelques promenades, dans cet univers développé dans la littérature, nous ont permis de cartographier différents domaines de cette écriture intime qui figurent à présent dans les chapitres de la deuxième partie.

Faire appel aux notions de *paysage, carte et ville* et aux modulations de perception de l'auteur et du lecteur, c'est comprendre que marcher, lire et écrire sont chacun soumis à des changements de vitesse, d'attention et de perception. Ce paradigme géocritique nous a rendus donc sensible aussi à notre propre travail de lecture et d'écriture, aux sens des interruptions, d'arrêts et de pauses. D'une part, l'auteur parcourt dans son écriture, à travers les changements de vitesse et de distance, les modalités de perception. D'autre part, le lecteur y ajoute son propre cheminement lors de la lecture des récits, il se plonge dans les paysages dépeints tout en traçant sa propre carte de ses expériences de lecture.

Pourquoi la géocritique ?

On l'a vu, adopter une approche purement générique en examinant les différentes modalités de l'autobiographie (autobiographie traditionnelle, autofiction, roman à la première personne), ne nous amène pas trop loin, d'autant plus qu'il n'est point question d'étudier un seul « récit rétrospectif en prose », mais plusieurs récits, autant d'anecdotes qui ne se trouvent pas dans un ordre chronologique. L'hétérogénéité de la *géocritique* de Bertrand Westphal⁵⁵⁵ se traduit dans les multiples points de vue que cette théorie adopte. Ceci ne veut pas dire que nous ne recourons pas aux apports des théories littéraire et structuraliste, mais que ceux-ci ne représentent qu'un des multiples points de vue possibles.

⁵⁵⁵ Voir WESTPHAL 2000 et WESTPHAL 2007.

Nous espérons avoir pu profiter de cette hétérogénéité, même si cette position peut s'avérer plutôt inconfortable, par rapport aux théories poétiques, narratologiques qui cherchent au contraire à éradiquer l'hétérogène au profit d'une analyse à partir des acquis homogènes. Elle nous permet également de cartographier en tant que critique littéraire les différents domaines de la littérature, et en même temps de rendre compte de l'expérience personnelle de la lecture des livres et des lieux.

Les paysages littéraires se donnent à voir dans une lecture proche, celle que nous avons appelée avec Deleuze et Guattari « haptique ». C'est lorsqu'on se plonge dans l'univers de la lecture et que la différence entre le moi et le monde se dissout dans l'horizon de la lecture. Ce type de lecture que l'on nomme avec Schaeffer « immersive⁵⁵⁶ » fait appel à l'idée quotidienne qu'on a de la lecture, ainsi qu'à son lecteur qui ne se rend pas compte de ce qui se passe autour de lui, tellement il est absorbé par la lecture. Bref, c'est l'idée romantique de la lecture. En revanche, la carte nous permet d'effectuer une lecture de loin⁵⁵⁷, donc de pouvoir sortir des paysages et de les cartographier selon des critères bien définis. Chaque carte est différente en ce qu'elle représente une différente approche du même phénomène, ainsi elle garde les caractéristiques propres à celui qui l'a créée et au contexte culturel dans lequel elle a été créée.

Le Montréal de Michel Tremblay

Le Montréal qu'on découvre à travers la lecture des œuvres de Tremblay se situe dans un espace qui se trouve entre le réel et l'imaginaire. Il est le résultat des interactions entre espace et littérature, et se forme à travers le dialogue constant entre texte et lieu. Le Plateau Mont-Royal vit dans l'imaginaire québécois comme le lieu de Tremblay, et même si, après avoir passé son enfance dans ce quartier, l'auteur choisit de vivre dans d'autres parties de Montréal, et même de passer ses hivers en Floride, à Key West, Tremblay restera pour toujours l'écrivain du Plateau.

Or l'attention que nous avons portée sur la perception ou la saisie de l'espace dans le cas du triptyque de Tremblay doit son efficacité à la perspective ouverte par la géocritique en ce que cette dernière permet d'envisager la relation que l'écriture entretient avec le réel sous un jour nouveau, non plus sur le mode de représentation (*mimesis*), mais

⁵⁵⁶ Voir SCHAEFFER 2011.

⁵⁵⁷ Voir MORETTI 2008.

sur un mode qui relève de la participation. Non seulement le réel participe ou affecte l'imaginaire, mais l'imaginaire aussi opère une intrusion dans le réel. Ceci pour souligner le rôle épistémologique que l'on a tendance à assigner avec Deleuze et Guattari à la littérature. C'est par là-même que l'on peut établir une différence majeure entre l'approche de Collot et celle de la géophilosophie deleuzo-guattarienne ou de la géocritique à la Westphal.

Il n'est pas un hasard que Tremblay ne réussisse à aborder ses histoires personnelles dont il est le protagoniste qu'après avoir créé l'espace de la ville de Montréal dans ses pièces de théâtre et ses romans. L'aveu sous toutes ses formes (l'aveu sexuel, entre autres) se voit dévier par les multiples histoires rencontrées au cinéma, au théâtre et dans la littérature. Le Montréal qu'il trace n'est pas seulement celui qui figure sur les cartes, la ville structurée par les entrecroisements des rues, mais celui peuplé par les habitants de son enfance, dépeint avec ses bruits, ses odeurs et ses sensations. Lorsqu'on se plonge dans son univers, on se voit emporté par les cheminements des histoires, les descriptions des lieux et des œuvres consultées, jusqu'à un tel point que toute tentative de rapporter cet univers dans la réalité, le « vrai » Montréal devient futile. Ce monde qu'il a créé dépasse les limites de sa création artistique, il se situe dans un espace à la fois réel et imaginaire, dans un *tiers-espace (thirdspace)*⁵⁵⁸. Le documentaire *Théâtre de fond de cours*⁵⁵⁹ présente une « improvisation de fond de cour » : la rencontre réelle des personnages imaginaires, venus des deux mondes fondamentalement différents des pièces *Les belles-sœurs* (des femmes du Plateau) et *Demain matin Montréal m'attend* (des travestis de la Main⁵⁶⁰) en présence de l'auteur Michel Tremblay et du metteur en scène André Brassard⁵⁶¹. Au début, cette rencontre semble bien aller jusqu'au moment où les belles-sœurs, offusquées par le spectacle de *striptease* d'une des travestis sur la table à manger, ne chassent les travestis en dehors du fond de cour ; déroulement qui n'est pas scénarisé d'avance mais qui vient des caractères inhérents des personnages. Cette scène choque Tremblay qui ne s'attendait pas à un tel événement⁵⁶². Un autre exemple pertinent est le film de Michel Moreau qui, dans *Les trois Montréal de Michel Tremblay ou*

⁵⁵⁸ Voir SOJA 1996.

⁵⁵⁹ DUFRESNE – MCLAREN 1973.

⁵⁶⁰ Le boulevard Saint-Laurent, la « Main street ».

⁵⁶¹ « Jusqu'à la fin du film, les comédiens de ces deux pièces vont jouer leurs personnages et les deux univers vont se confronter. » *Ibid.*

⁵⁶² « Je pense qu'André et moi quand nous avons vu ça, c'est une des choses les plus puissantes que j'aie vécues. Ce n'était pas « émouvant », c'était l'enfer. Les comédiennes ne savaient pas ce qui allait se passer non plus. » – résume Michel Tremblay son expérience. *Ibid.*

*Promenades dans l'imaginaire d'un écrivain*⁵⁶³, fait alterner des scènes relevées de l'univers géo-littéraires de Tremblay avec des images du Montréal de la fin des années 1980.

L'écologie de l'attention et de la lecture

Situable dans la lignée de ses dernières publications⁵⁶⁴, autour de ce qu'il appelle « économie » ou « écologie » de l'attention, Yves Citton explore, dans une conférence donnée à l'UQAM⁵⁶⁵, Université du Québec à Montréal, ce qu'on appelle aujourd'hui « la crise de l'attention » et constate que ce phénomène n'est pas aussi présent qu'on l'imaginerait. Au lieu de penser l'attention dans des termes traditionnels (l'attention est ou elle n'est pas), il revendique non pas une *économie* de l'attention, celle-ci étant le produit du capitalisme devenu exacerbé, mais une *écologie*, en ce qu'elle désigne un système relationnel dans lequel toutes sortes d'attention (même celle qui est à l'apparence absente) trouvent leur place.

Cette pensée d'une écologie comme système relationnel est à la base des réflexions de Jean-Marie Schaeffer sur l'état des études littéraires aujourd'hui, présentées dans *Petite écologie des études littéraires : pourquoi et comment étudier la littérature*⁵⁶⁶. Autant qu'il n'y ait pas de crise d'attention aujourd'hui, il n'y a pas de crise de lecture non plus : « Que l'avenir de la littérature ne soit *pas* menacé actuellement, contrairement à ce que veut une légende tenace, est une hypothèse qui peut se prévaloir d'un constat banal : jamais dans l'histoire de l'humanité on n'a lu autant qu'aujourd'hui. La raison première en est que jamais il n'y a eu une aussi grande proportion de l'humanité sachant lire et écrire.⁵⁶⁷ » – déclare Schaeffer au début de son essai. Ce que l'on perçoit comme une période de crise qui impliquerait l'inévitable déclin de l'attention et de la lecture, est plutôt l'expérience d'un changement dans notre façon de percevoir le monde ; ce que doit suivre les études littéraires. En effet, « [l]a lecture n'a pas besoin d'être "mise en relation avec la vie", elle est un moment de la vie, une expérience vécue aussi réelle que n'importe quelle autre⁵⁶⁸ »,

⁵⁶³ MOREAU 1989.

⁵⁶⁴ Voir CITTON 2010, CITTON 2014a et CITTON 2014b.

⁵⁶⁵ CITTON 2016.

⁵⁶⁶ SCHAEFFER 2011

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 107.

ainsi doit-on comprendre que la lecture, sous ses différentes formes, fait partie d'une expérience existentielle, de la vie.

La lecture non plus n'est pas homogène, autant que même les différentes manières de ne pas lire font partie de son domaine. En effet, Pierre Bayard dans *Comment parler des livres qu'on n'a pas lus ?*⁵⁶⁹ donne l'éventail des différentes modalités de non-lecture qui ne veulent toutefois pas dire que l'un ne pourrait acquérir des connaissances des livres qu'il « n'a pas lu », et ainsi parler d'eux. La lecture entrelace notre existence, s'infiltré dans notre vie, ainsi est-il possible de parler d'un livre qu'en théorie on n'a pas lu.

C'est en gardant à l'esprit cette pensée d'une écologie de l'attention et de la lecture qu'il faut concevoir la place de l'autobiographie aujourd'hui dans la littérature. Ainsi les écrits autobiographiques de Michel Tremblay se trouvent-ils dans un système relationnel, un système rhizomatique qui comprend son œuvre, la littérature et l'espace géographique.

Ce qui fut au début la découverte de l'univers littéraire de Michel Tremblay à travers l'histoire de Blanche-Neige et les sept nains, devint au fur et à mesure la redécouverte du Montréal de ma propre enfance, passée dans cette ville aux années 1990. Par le lien intime et personnel de la lecture d'Un ange cornu avec des ailes de tôle, un aspect jusque-là ignoré et tombé dans l'oubli de ma propre histoire personnelle a émergé. Aujourd'hui, je me promène dans un Montréal qui m'est à la fois familier et étranger, qui est celui de mon enfance, celui de Michel Tremblay, mais aussi celui de la mégapole multicolore qu'il me faut encore découvrir et apprivoiser.

⁵⁶⁹ BAYARD 2007.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres littéraires consultées

- BORGES, Jorge Luis 1994. *Histoire universelle de l'infamie. : histoire de l'éternité*, Paris, Éditions 10/18.
- CARROLL, Lewis 1990. *Sylvie et Bruno (suite et fin)* in *Œuvres*, Paris, Gallimard.
- CRÉMAZIE, Octave 1976. *Œuvres II : prose*, texte établi par Odette Condemine, Ottawa, Éditions de l'Université de l'Ottawa.
- DANTE ALIGHIERI 2012. *La comédie : poème sacré : Enfer, Purgatoire, Paradis*, Paris, Gallimard.
- DOUBROVSKY, Serge 1977. *Fils*, Paris, Galilée.
- DURAS, Marguerite 1984. *L'amant*, Paris, Éditions de Minuit.
- PROUST, Marcel 1919. *À la recherche du temps perdu I. Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard.
- RADNÓTI Miklós 1975. *Marche forcée : poèmes ; suivis de Le mois des gémeaux* (trad. Jean-Luc Moreau), Paris, P.J. Oswald.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques 2011. *Les confessions*, Paris, Classiques Garnier.
- ROY, Gabrielle 1945. *Bonheur d'occasion*, Paris, Flammarion.
- SARTRE, Jean-Paul 1964. *Les mots*, Paris, Gallimard.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de 1931. *Vol de nuit*, Paris, Gallimard.
- TREMBLAY, Michel 1966. *Contes pour buveurs attardés*, Montréal, Éditions du Jour.
- TREMBLAY, Michel 1972. *Les Belles-Sœurs*, Ottawa, Leméac.
- TREMBLAY, Michel 1976. *Les héros de mon enfance*, Ottawa, Leméac.
- TREMBLAY, Michel 1978. *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Ottawa, Leméac.
- TREMBLAY, Michel 1980. *Thérèse et Pierrette à l'école des Saint-Anges*, Montréal, Leméac.
- TREMBLAY, Michel 1981. *Les anciennes odeurs*, Ottawa, Leméac.
- TREMBLAY, Michel 1982. *La duchesse et le roturier*, Ottawa, Leméac.
- TREMBLAY, Michel 1984. *Des nouvelles d'Édouard*, Ottawa, Leméac.
- TREMBLAY, Michel 1986. *Le cœur découvert : roman d'amours*, Montréal, Leméac.
- TREMBLAY, Michel 1989. *Le vrai monde ?*, Ottawa, Leméac.
- TREMBLAY, Michel 1990. *Les vues animées*, Montréal, Leméac.

- TREMBLAY, Michel 1992. *Douze coups de théâtre*, Montréal, Leméac.
- TREMBLAY, Michel 1994. *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, Montréal, Leméac.
- TREMBLAY, Michel 2002. *Bonbons assortis*, Montréal, Leméac.
- TREMBLAY, Michel 2004. *Bonbons assortis au théâtre* in TREMBLAY 2006, p. 503-571.
- TREMBLAY, Michel 2005. *Le gay savoir*, Montréal, Leméac.
- TREMBLAY, Michel 2006. *Théâtre II*, Montréal, Leméac.
- TREMBLAY, Michel 2007. *La traversée du continent*, Montréal, Leméac.
- TREMBLAY, Michel 2011. *La grande mêlée : roman intercalaire*, Montréal, Leméac.
- TREMBLAY, Michel 2016. *Conversations avec un enfant curieux : instantanés*, Montréal, Leméac.
- ZOLA, Émile 2008. *L'assommoir*, Paris, Flammarion.

Œuvres critiques consultées

Sur l'œuvre de Michel Tremblay

- BARRETTE, Jean-Marc 1996. *L'univers de Michel Tremblay : dictionnaire des personnages*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- BARRETTE, Jean-Marc et Serge BERGERON 2014. *L'univers de Michel Tremblay : dictionnaire des personnages*, Montréal, Leméac.
- BOUCHER-MARCHAND, Monique 1997. « Michel Tremblay et l'autobiographie du "Nous" » in DVORAK 1997, p. 195-201.
- BOULANGER, Luc 2001. *Pièces à conviction : entretiens avec Michel Tremblay*, Ottawa, Leméac.
- BOWMAN, Martin 2000. « Traduire le théâtre de Michel Tremblay en écossais » in *L'Annuaire théâtrale : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 27, p. 90-99.
- BROCHU, André 2002. *Rêver la lune : l'imaginaire de Michel Tremblay dans les Chroniques du Plateau Mont-Royal*, Montréal, Hurtubise.
- CARDINAL, Jacques 2010. *Filiations : folie, masque et rédemption dans l'œuvre de Michel Tremblay*, Montréal, Lévesque.
- CARRIÈRE, Louise 2003. *Michel Tremblay, du cinéphile au scénariste*, Montréal, Les 400 coups.

- DARGNAT, Mathilde 2002. « La tentation du corpus : du théâtre au roman, de la parole à l'écriture chez Michel Tremblay » in *Canadian Studies in Europe / Études Canadiennes en Europe*, n° 2, Brno (République Tchèque), Presses de l'Université de Masaryk, p. 51-61.
- DARGNAT, Mathilde 2006. *L'oral comme fiction*, thèse de doctorat [En ligne].
http://mathilde.dargnat.free.fr/index_fichiers/pageaccueilthese.html
- DAVID, Gilbert et Pierre LAVOIE (dir.) 1993. *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal/Carnières, Cahier de Théâtre Jeu/ Éditions Lansman.
- DAVID, Gilbert et Pierre LAVOIE (dir.) 2003. *Le Monde de Michel Tremblay, tome 1 : théâtre*, (Édition revue et augmentée), Carnières, Éditions Lansman.
- DAVID, Gilbert et Pierre LAVOIE (dir.) 2005. *Le Monde de Michel Tremblay, tome 2 : romans et récits*, (Édition revue et augmentée), Carnières, Éditions Lansman.
- DUFRESNE, Jean-V. – Ian MCLAREN. 1973. *Théâtre de fond de cour* (film), Montréal, Office National du Film Canada.
- FILTEAU, Claude 2008. « *Un ange cornu avec des ailes de tôle* de Michel Tremblay : les paradoxes de la fiction » in *Voix et image*, vol. 33, n° 3, (99) 2008, p. 97-110.
- GAUVIN, Lise 2005. « Le théâtre de la langue » in DAVID – LAVOIE 2005, p. 153-176.
- JOFFRIN, Laurence 1991. *Les vues animées de Michel Tremblay, une autre vision de l'autobiographie*, mémoire de maîtrise, Université de Provence, Aix-Marseille.
- JOFFRIN, Laurence 1993. « *Les vues animées* de Michel Tremblay : une autre vision de l'autobiographie » in *Études française*, vol. 29, n°1, 1993, p. 193-212.
- KÜRTÖSI Katalin 2000. « *Les Belles-Sœurs* en Hongrie », in *Jeu*, n° 94, p. 169-173.
- LAVOIE, Bernard 1992. « “The Guid Sisters” », in *Jeu*, n° 65, p. 214-217.
- LE MINEUR, Marie-Amélie 2003. « L'écriture et la découverte de soi » in PICCIONE 2002, p. 59-67.
- MAILHOT, Laurent 1992. « Michel Tremblay ou le roman-spectacle » in *idem, Ouvrir le livre : essais*, Montréal, L'Hexagone, p. 163-173.
- MARCOUX, Nathalie 2002. « Le triptyque autobiographique de Michel Tremblay : un peu de soi et des autres » in *Culture française d'Amérique*, 2002, p. 91-106 [En ligne].
<http://retro.erudit.org/livre/CEFAN/2002-1/000597co.pdf> (consulté le 28 mars 2017)
- MOREAU, Michel 1989. *Les trois Montréal de Michel Tremblay ou Promenades dans l'imaginaire d'un écrivain* (film), Montréal, Crépuscule Vidéo.

- PICCIONE, Marie-Lyne 1999. *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.
- PICCIONE, Marie-Lyne (dir.) 2002. *Fragments discursifs autour de l'œuvre de Michel Tremblay*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.
- POULIN, Gabrielle 1985. « Des menteries bien organisées : Des nouvelles d'Édouard de Michel Tremblay » in *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 37, 1985, p. 17-19.
- PRIVÉ, Stéphane 1998. Un ange cornu avec des ailes de tôle de Michel Tremblay : *l'autobiographie revisitée*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- PRZYCHODZENÍ, Janusz 2000. « Les belles-sœurs en Pologne et au Québec : enjeux sociocritiques de la traduction et de la théâtralité » in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 27, p. 120-133.
- ROBITAILLE, Louis-Bernard 1973. « “Les Belles-Sœurs” à Paris : c'est la fin du “folklore” » in *La Presse*, 8 décembre 1973.
- SAUTEL, Nadine 2002. « Michel Tremblay : une enfance au Québec » in *Magazine Littéraire*, n° 415, décembre 2002, p. 72-73.
- TRAIT, Jean-Claude 1973. « Tremblay : le joual se défend tout seul », in *La Presse*, 16 juin 1973.
- TREMBLAY, Roseline 1992-93. *Da Michel a Jean-Marc : l'autobiografia nell'opera narrativa di Michel Tremblay*, thèse, Università Degli Studi di Urbino.
- WILLS, Adrian 2006. *Entre les mains de Michel Tremblay* (film), Toronto, Mongrel Média ; Montréal, Métropole Films.

Sur la littérature, l'écriture et l'autobiographie

- ARISTOTE 1980. *La poétique* (trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot) Paris, Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland 1971. « De l'œuvre au texte » in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 69-77.
- BARTHES, Roland 1974. « Théorie du texte » in *Encyclopædia Universalis* [En ligne]. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/> (consulté le 3 juillet 2015).
- BAUDRILLARD, Jean 1981. *Simulacre et simulation*, Paris, Galilée.

- BAYARD, Pierre 2007. *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Éditions de Minuit.
- BESSIÈRE, Jean 1990. *Dire le littéraire : points de vue théoriques*, Liège, P. Mardaga.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas 1972. *L'art poétique*, Paris, Larousse.
- BURGELIN, Claude, Isabelle GRELL et Roger-Yves ROCHE (dir.) 2010. *Autofiction(s)*, Actes du colloque de Cerisy 2008, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- BURGELIN, Claude 2010. « Pour l'autofiction » in BURGELIN – GRELL – ROCHE 2010. p. 5-21.
- CÉSPEDES, Jaime 2001. « Le problème ontologique de l'autobiographie » in *Cahiers de Narratologie* 10.1 | 2001 [En ligne]. <http://narratologie.revues.org/6952> (consulté le 4 mai 2016).
- CITTON, Yves 2010. *L'avenir des humanités : économie de la connaissance ou cultures de l'interprétation ?*, Paris, La Découverte.
- CITTON, Yves (dir.) 2014a. *L'économie de l'attention : nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris, La Découverte.
- CITTON, Yves 2014b. *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil.
- CITTON, Yves 2016. *Écologie de l'attention et études littéraires* (enregistrement audio), Conférence organisé par *Figura*, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Montréal, 13 avril 2016 [En ligne]. <http://oic.uqam.ca/fr/conferences/ecologie-de-lattention-et-etudes-litteraires> (consulté le 28 mars 2017)
- COLONNA, Vincent 2010. « “C'est l'histoire d'un mot-récit...” » in BURGELIN – GRELL – ROCHE 2010. p. 397-415.
- COMPAGNON, Antoine 1998. *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*, Paris, Seuil.
- DARRIEUSSECQ, Marie 1996. « L'autofiction, un genre pas sérieux » in *Littérature*, 1996/septembre, p. 369-379
- DARRIEUSSECQ, Marie 2010. « La fiction à la première personne ou l'écriture morale » in BURGELIN – GRELL – ROCHE 2010. p. 507-525.
- DELEUZE, Gilles 1964. *Proust et les signes*, Paris, PUF. [Quadrige, 1998]
- DELEUZE, Gilles 1969. *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI 1975. *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles 1993. *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit.

- DEVÉSA, Jean-Michel (dir.) 2015. *Littérature du moi, autofiction et hétérographie dans la littérature française et en français du XX^e et du XXI^e siècles*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux.
- DOUBROVSKY, Serge, Jacques LECARME et Philippe LEJEUNE (dir.) 1993. *Autobiographie & Cie*, Paris, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur le Textes Modernes de l'Université de Paris X.
- DOUBROVSKY, Serge 2010. « Le dernier moi » in BURGELIN – GRELL – ROCHE 2010, p. 383-393.
- DVORAK, Marta (dir.) 1997. *La création biographique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- FOUCAULT, Michel 1992. *Histoire de la sexualité, tome 1 : La volonté de savoir*, Gallimard, Paris.
- GASPARINI, Philippe 2004. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil.
- GAUVIN, Lise 1989. « Le discours sur la langue dans la littérature québécoise récente » in VÍGH 1989, p. 41-51.
- GAUVIN, Lise 2000. *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal.
- GAUVIN, Lise 2014. *Aventuriers et sédentaires. Parcours du roman québécois*, Montréal, Typo.
- GENETTE, Gérard 1991. *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil.
- GOLDZINK, Jean 1988. *XVIII^e siècle*, Paris, Bordas.
- GYIMESI Timea 2008. *Szökésvonalak : diagrammatikus olvasatok Deleuze nyomán*, Budapest, Kijárat.
- GYIMESI Timea 2015. « “Être poreux au monde”. Du dynamisme moléculaire de l’(auto)fictif à la Marie Darrieussecq » in DEVÉSA 2015, p. 65-73.
- GYIMESI Timea 2016. « I mint irodalom (Deleuze és az irodalom) » in *Tiszatáj*, septembre 2016, p. 98-102.
- JAMESON, Fredric 1991. *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.
- KRISTEVA, Julia 1969. *Semiotiké*, Paris, Éditions du Seuil.
- LECARME, Jacques 1993. « L'autofiction : un mauvais genre ? » in DOUBROVSKY – LECARME – LEJEUNE 1993, p. 227-249.

- LECARME, Jacques et Étienne LECARME-TABONE 1997. *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin/Masson.
- LEJEUNE, Philippe 1971. *L'autobiographie en France*, Paris, Colin.
- LEJEUNE, Philippe 1993. « Une autobiographie sous contrainte », *Magazine littéraire* N° 316, décembre 1993, p. 18-21.
- LEJEUNE, Philippe 1996. *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil.
- LEJEUNE, Philippe 1998. *Les brouillons de soi*, Paris, Éditions du Seuil.
- LEJEUNE, Philippe 2008. « L'autobiographie et l'aveu sexuel » in *Revue littéraire comparée*, n° 325, p. 37-51.
- LEMIRE, Maurice (dir.) 1984. *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. 4. 1960-1969, Montréal, Fides.
- LYOTARD, Jean-François 1979. *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit.
- LOTMAN, Iouri 1973. *La structure du texte artistique*, (trad. par Anne Fournier et al.), Paris, Gallimard.
- MAILHOT, Laurent 1997. *La littérature québécoise depuis ses origines : essai*, Montréal, Typo.
- MAN, Paul de 1979. « Autobiography as De-facement », *MLN*, Vol. 94, no 5, Comparative Literature (Dec., 1979), p. 919-930.
- MITTERAND, Henri 1994. *L'illusion réaliste : de Balzac à Aragon*, Paris, Presses universitaires de France.
- PAVEL, Thomas 1988. *Univers de la fiction*, Paris, Seuil.
- RORTY, Richard (dir.) 1992. *The Linguistic Turn : Essays in Philosophical Method*, Chicago, University of Chicago Press.
- SAUSSURE, Ferdinand de 1971. *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
- SAVEAU, Patrick 2010. « L'autofiction à la Doubrovsky : mise au point » in BURGELIN – GRELL – ROCHE 2010, p. 307-318.
- SCHAEFFER, Jean-Marie 1991. « Défense et illustration de la poétique » in *Critique : revue générale des publications française et étrangères*, 1991, 47, p. 346-356.
- SCHAEFFER, Jean-Marie 2011. *Petite écologie des études littéraires : pourquoi et comment étudier la littérature ?*, Vincennes, Marchaisse.
- SUHAMY, Henri 2013. *Figures de style*, Paris, Presses universitaires de France.
- TODOROV, Tzvetan 1971. *Poétique de la prose*, Paris, Seuil.

VÍGH Árpád (dir.) 1989. *L'identité culturelle dans les littératures de langue française*, Actes du Colloque de Pécs 24-28 avril 1989, Pécs, Presses de l'Université de Pécs.

Sur l'espace (littéraire) et la géophilosophie

AMAR, Georges, Rachel BOUVET et Jean-Paul LOUBES (dir.) 2016. *Ville et géopoétique*, Montréal, L'Harmattan.

BACHELARD, Gaston 1957. *La poétique de l'espace*, Paris, PUF.

BAYARD, Pierre 2012. *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, Paris, Éditions de Minuit.

BLANCHOT, Maurice 1955. *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard.

BOUVET, Rachel et Kenneth WHITE (dir.) 2008. *Le nouveau territoire : l'exploration géopoétique de l'espace*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire.

BOUVET, Rachel et Audrey CAMUS (dir.) 2011. *Topographies romanesques*, Rennes, Presses de l'université de Rennes / Québec, Presses de l'université du Québec.

BOUVET, Rachel 2015a. *Vers une lecture géopoétique – White, Ségalen et Le Clézio*, Montréal, Presses de l'Université de Québec.

BOUVET, Rachel 2015b. « Éclaircissement à propos de la géopoétique » [En ligne]. <https://rachelbouvet.wordpress.com/2015/12/01/eclaircissements-a-propos-de-la-geopoetique/>

BROSSEAU, Marc 1989. *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan.

CARPENTIER, André 2016. « La marche flâneuse en milieu urbain : une démarche géopoétique ? » in AMAR – BOUVET – LOUBES 2016, p. 161-171.

COLLOT, Michel 1986. « Points de vue sur la perception des paysages » in *Espace géographique*, tome 15, n°3, p. 211-217.

COLLOT, Michel et Augustin BERQUE (dir.) 1997. *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia.

COLLOT, Michel 1997. « La notion de “paysage” dans la critique thématique » in COLLOT – BERQUE 1997, p. 191-205.

COLLOT, Michel 2005. *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti.

COLLOT, Michel 2011a. *La pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes sud.

- COLLOT, Michel 2011b. « Pour une géographie littéraire » in *Fabula-LhT*, n° 8, mai 2011 [En ligne]. <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html> (page consultée le 07 mai 2016).
- COLLOT, Michel 2014. *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti.
- CORNER, James 1999. « The Agency of Mapping : Speculation, Critique and Invention » in COSGROVE 1999, p. 213-252.
- COSGROVE, Denis (dir.) 1999. *Mappings*, Londres, Reaktion Books.
- DELEUZE, Gilles 1979a. *La nomadologie* (enregistrement audio), Vincennes, 6 et 20 novembre 1979, Deleuze Media [En ligne]. <https://sites.google.com/site/deleuzemedia/cours/la-nomadologie> (consulté le 22 mars 2017)
- DELEUZE, Gilles 1979b. *La nomadologie : d'un sac de graines à l'empire archaïque* (enregistrement audio), Vincennes, 6 novembre 1979, Deleuze Media [En ligne]. <https://sites.google.com/site/deleuzemedia/cours/la-nomadologie/la-nomadologie---d-un-sac-de-graines-a-l-empire-archaieque> (consulté le 22 mars 2017)
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI 1980. *Capitalisme et schizophrénie II, Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI 1991. *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles et Claire PARNET 1996. *Dialogues*, Paris, Flammarion.
- FOUCAULT, Michel 1994. « Des espaces autres » in *idem, Dits et écrits IV*, Paris, Gallimard, p. 752-762.
- HEIDEGGER, Martin 1986. *Être et temps* (trad. par François Vézin) Paris, Gallimard.
- LAHAIE, Christiane 2009. *Ces mondes brefs : pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'Instant même.
- LAFORÉST, Daniel 2011. « En banlieue du réalisme avec Gracq et Foucault » in BOUVET – CAMUS 2011, p. 215-225.
- LAFORÉST, Daniel 2016. *L'âge de plastique : lire la ville contemporaine au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- LOTMAN, Youri 1999. *La sémiosphère*, (trad. par Anka Ledenko), Limoges, PULIM.
- LOTMAN, Jurij 2005. « On the semiosphere » in *Sign Systems Studies*, 33.1. 2005.
- MORETTI, Franco 2000. *Atlas du roman européen (1800-1900)* (trad. par Jérôme Nicolas), Paris, Seuil.

- MORETTI, Franco 2008. *Graphes, cartes et arbres : modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature* (trad. par Etienne Dobenesque), Paris, Les Prairies ordinaires.
- PARRET, Herman 2009. « Spatialiser haptiquement : de Deleuze à Riegl, et de Riegl à Herder » in *Actes sémiotiques*, No. 112, [En ligne].
<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2570> (consulté le 18 mars 2016).
- POIRIER, Claude et al. (dir.) 1994. *Langue, espace, société : les variétés du français en Amérique du Nord*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval.
- « Pour une "littérature-monde" en français » in *Le Monde* (publié le 15 mars 2007)
 [En ligne]. http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html (consulté le 22 juillet 2016)
- SOJA, Edward W. 1996. *Thirdspace : Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge (Massachusetts), Blackwell.
- SZENTPÉTERI Márton et TILLMAN József (dir.) 2010. « Térpoétika », *Helikon*, 56, n° 1-2, 2010.
- TALLY, Robert T. 2013. *Spatiality*, New York, Routledge.
- TUAN, Yi-Fu 2006. *Espace et lieu : la perspective de l'expérience* (1977), Gollion, Infolio.
- WARF, Barney et Santa ARIAS (dir.) 2009. *The Spatial Turn*, Abingdon (Royaume-Uni), Routledge.
- WESTPHAL, Bertrand (dir.) 2000. *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM.
- WESTPHAL, Bertrand 2007. *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Minuit.
- WESTPHAL, Bertrand 2009. *Préface* in LAHAIE 2009, p. 9-12.
- WESTPHAL, Bertrand 2011. *Geocriticism: Real and Fictional Spaces* (trad. par Robert T. Tally), New York, Palgrave Macmillan.
- WHITE, Kenneth 1994. *Le plateau de l'albatros : introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- WHITE, Kenneth 2014. *Le grand champ de la géopoétique* (publié le 7 juin 2014) [En ligne]. <http://www.larevuedesressources.org/le-grand-champ-de-la-geopoetique,2726.html> (page consultée le 22 juillet).
- WHITE, Kenneth 2015. « La géopoétique face aux visions myopes et aux ambitions délétères. Lecture analytique du livre de Rachel Bouvet *Vers une approche*

géopoétique » [En ligne]. <http://www.larevuedesressources.org/la-geopoetique-face-aux-visions-myopes-et-aux-ambitions-deleteres,2874.html>

Ouvrage de référence

PETIT ROBERT 2008. *Le Nouveau Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert.

PUBLICATIONS DE L'AUTEUR AU SUJET DE LA THESE

- « Entre fiction et souvenirs: la dimension autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec » in *Acta Romanica Szegediensis*, Tomus XXVIII, 2012, p. 119-129.
- « Le joual – bégaiement de la langue » in *L'apport linguistique et culturel français à l'Europe: Du passé aux défis de l'avenir*, sous la direction de Teresa Tomaszkiwicz et Grazyna Vetulani, Oficyna Wydawnicza LEKSEM, Łask, 2012, p. 197-204.
- « L'aveu sexuel dans le tryptique autobiographique de Michel Tremblay » in *Reflections on Canada: Canadian Studies in a Global Context / Reflections sur le Canada: Les études canadiennes dans un contexte mondial*, Canadian Studies in Europe / Études Canadiennes en Europe, Vol. 11, 2012, p. 143-151.
- « “au coin de Cartier et Mont-Royal” : La carte modulée de Michel Tremblay », à paraître
- « Sur la spatialité de l'écriture : le paysage et la carte », à paraître