

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

THÈSE PRÉSENTÉE  
À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI  
COMME EXIGENCE PARTIELLE DU DOCTORAT EN LETTRES OFFERT  
CONJOINTEMENT AVEC L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI ET  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES EN VUE DE L'OBTENTION  
DU GRADE PHILOSOPHIÆ DOCTOR (PH. D.) EN LETTRES

Par Raphaëlle Guillois  
M.A.

**ENTRE DÉSILLUSION ET DÉsir DE CROIRE**  
**Figure du personnage désenchanté**  
**dans le roman québécois de l'extrême contemporain**

Février 2022

© Raphaëlle Guillois, 2022

## RÉSUMÉ

Cette thèse a pour but de rendre compte d'une certaine figure du personnage désenchanté, telle que représentée dans une vaste part de la production romanesque québécoise actuelle, tout en mettant en évidence les enjeux thématiques et poétiques qui lui sont liés. La critique littéraire ayant fait état de la forte tendance, chez le personnage du roman contemporain, à vouloir disparaître du monde ou de soi – au point d'en parler selon les termes d'une *nécessité ontologique* –, cette thèse s'intéresse de façon plus précise aux personnages qui se refusent à l'effacement et à la disparition. Conservant l'espoir de trouver des réponses quant à leurs questionnements existentiels, ceux-ci se situent dans une posture d'entre-deux, oscillant entre l'engagement et le désengagement, l'effacement et l'affirmation de soi. Notre hypothèse est que, pour les personnages à l'étude, ni le monde, ni les relations aux autres, ni l'être en lui-même ne suffisent à donner sens à l'existence humaine; leur désenchantement est alors examiné selon trois angles qui constituent les trois chapitres de la thèse : le désenchantement du monde, le désenchantement des relations à autrui et le désenchantement de soi. Chaque chapitre se compose d'abord d'une présentation générale du rapport des personnages au monde, aux autres ou à soi, suivie d'une exposition des thèmes abordés de manière récurrente dans le corpus d'étude ainsi que des caractéristiques poétiques liées à la représentation du désenchantement. Deux analyses littéraires viennent ensuite étayer ces premières observations. Les romans choisis pour ces analyses sont *Le visage originel* de Guillaume Morissette (2017), *Sauf* de Fannie Loïselle (2016), *À la fin ils ont dit à tout le monde d'aller se rhabiller* de Laurence Leduc-Primeau (2016), *Les corps extraterrestres* de Pierre-Luc Landry (2015), *Comme des sentinelles* de Jean-Philippe Martel (2012) et *Le Grand Galop* de Marie-Noëlle Gagnon (2015).

Le premier chapitre montre que, pour les personnages désenchantés, bon nombre de normes et d'usages sociaux paraissent insensés; à leurs yeux, la société est coupable de bien des maux qui les accablent. Les thèmes abordés par les romans touchent aux principaux modèles d'existence socialement véhiculés, soit le modèle de la société de travail et de loisirs et celui de la vie à deux, au sein d'un couple monogame et durable. Les caractéristiques poétiques les plus significatives de ce rapport au monde concernent la représentation de l'action, qui atteste d'une désorientation et répond souvent à une logique du sensible, et l'usage de l'ironie, qui marque la distanciation des personnages à l'égard du monde social.

Le deuxième chapitre, qui aborde la question du rapport à autrui, témoigne de la solitude ressentie par les personnages, isolés par leur propre désenchantement. Les relations interpersonnelles ont pour eux perdu leur sens et leur valeur. Elles impliquent des enjeux thématiques liés à leur difficulté à communiquer ainsi qu'à leur désengagement affectif auprès d'autrui. Sur le plan poétique, on constate que les personnages secondaires des romans occupent une importante fonction idéologique, dont découle également une fonction narrative.

Le troisième chapitre s'intéresse au rapport que les personnages désenchantés entretiennent avec eux-mêmes. Habités par un sentiment d'insatisfaction et d'incompréhension de soi, ils souhaitent pouvoir s'échapper d'eux-mêmes, tout en désirant mieux se connaître et se comprendre. À cet égard, le thème de la quête de soi apparaît de manière prééminente. Il est examiné selon trois axes représentant les principales manières dont les personnages poursuivent leur quête : la recherche d'intensité, le déplacement vers l'ailleurs et l'écriture de soi. Quant aux caractéristiques poétiques, elles sont abordées à travers la question de l'énonciation des personnages, qui tendent à se déprécier et à se distancier d'eux-mêmes en éludant leur affectivité, et de l'organisation narrative des romans; cette dernière révèle la double tendance caractérisant les personnages qui sont tantôt en fuite, tantôt en quête, parfois en même temps en fuite et en quête, de telle façon que le lecteur ne puisse pas distinguer ce qui relève de l'une ou de l'autre de ces configurations.

En définitive, la posture d'entre-deux adoptée par les personnages s'impose dans les trois chapitres. Cette étude montre quels sont les modèles et les valeurs remis en question sans pour autant être abandonnés par les personnages et quelles sont les réponses, même partielles ou illusives, qu'ils apportent à leurs questionnements existentiels. À la saisie des principaux enjeux thématiques et poétiques liés à la représentation du personnage désenchanté dans le roman québécois de l'extrême contemporain s'ajoute alors une dimension culturelle à cette étude qui, tout en s'inspirant des discours sociologiques, anthropologiques et philosophiques, cherche à découvrir ce que la production littéraire actuelle peut nous dire de l'être humain de nos sociétés occidentales au XXI<sup>e</sup> siècle.

## REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour son soutien financier sans lequel ce parcours doctoral n'aurait pas été possible.

Je remercie chaleureusement mon directeur de recherches, Nicolas Xanthos, qui a su me guider avec intelligence et humanité tout au long de mes apprentissages. Avec cette thèse de doctorat se terminent douze ans de formation, de travail et de rires, du bac, en passant par la maîtrise et par notre collaboration au sein de plusieurs projets de recherches. Merci Nicolas, pour ta confiance en moi, ton écoute, ton humour, ta compréhension, ta générosité, ton discernement et ta rigueur.

Un merci spécial à Clarence Simard, pour cette conversation qui m'a grandement aidée à comprendre la particularité du processus doctoral; à Philippe Gosselin, qui m'a permis de croire que mon travail comptait dans un moment où j'en avais grandement besoin; à tous mes amis et étudiants chez Saguenay Swing, qui m'ont apporté l'énergie et la joie nécessaires pour continuer jusqu'au bout.

Enfin, merci à mon François et à K., pour leur précieuse présence durant tous ces mois de rédaction à la maison.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>RÉSUMÉ .....</b>	<b>II</b>
<b>REMERCIEMENTS .....</b>	<b>IV</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES.....</b>	<b>V</b>
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>8</b>
<b>Enjeux et structure de l'étude.....</b>	<b>11</b>
<b>Littérature et savoir : quelques précisions .....</b>	<b>17</b>
<b>Désenchantement et difficulté d'être : survol du discours scientifique .....</b>	<b>20</b>
<b>Pour en revenir à « la vieille question » .....</b>	<b>32</b>
<b>CHAPITRE 1</b>	
<b>LE DÉSENCHANTEMENT DU MONDE .....</b>	<b>35</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>35</b>
<b>Un monde insensé.....</b>	<b>41</b>
La société reconnue coupable .....	41
Se tenir dans l'entre-deux .....	48
<b>Des modèles d'existence.....</b>	<b>52</b>
Le personnage désenchanté au travail .....	53
Entre deux quarts .....	65
Un c'est bien mais deux c'est mieux .....	73
<b>Questionnement éthique et poétique .....</b>	<b>79</b>
Formes de l'action désenchantée .....	79
Le sens de l'ironie.....	94
<b><i>Le visage originel</i> de Guillaume Morissette .....</b>	<b>103</b>
Monde insensé et mise à mal de la causalité .....	105
Rôles socio-normatifs du « jeune adulte canadien » .....	112
Vivre et raconter à distance .....	121
Le monde, un théâtre ?.....	128
<b><i>Sauf</i> de Fannie Loiselle .....</b>	<b>131</b>

De l'impuissance à l'imposture .....	133
De l'impuissance à l'intranquillité.....	140
De l'impuissance à la nostalgie .....	151
« Saufs sans être sains ».....	157
<b>Conclusion du chapitre.....</b>	<b>159</b>
 <b>CHAPITRE 2</b>	
<b>LE DÉSENCHANTEMENT DE LA RELATION À L'AUTRE .....</b>	<b>166</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>166</b>
<b>Seul au milieu des autres .....</b>	<b>168</b>
<b>La relation à l'autre en perte de sens .....</b>	<b>176</b>
Une communication difficile .....	176
Des relations désengagées .....	182
<b>La fonction idéologique des personnages secondaires.....</b>	<b>190</b>
L'idéologie dans la narration et la description .....	192
L'idéologie dans le dialogue.....	198
<b><i>À la fin ils ont dit à tout le monde d'aller se rhabiller</i> de Laurence Leduc-Primeau. 208</b>	
Mise en scène de la solitude et de la marginalité.....	211
Le jeu des relations humaines : une conception désenchantée .....	215
Un jeu de contraste : le personnage d'Émilio et sa fonction idéologique .....	219
Rapports à autrui et trajectoire narrative .....	224
Croire ou ne pas croire.....	234
<b><i>Les corps extraterrestres</i> de Pierre-Luc Landry .....</b>	<b>235</b>
Présentation du récit et de ses personnages-narrateurs.....	237
Le système des personnages et sa fonction idéologique.....	245
La relation entre Xavier et Antony .....	246
La relation entre Hollywood et Saké .....	255
La fonction narrative des relations à autrui .....	261
Une rencontre surréelle.....	266
<b>Conclusion du chapitre.....</b>	<b>267</b>

<b>CHAPITRE 3</b>	
<b>LE DÉSENCHANTEMENT DE SOI .....</b>	<b>273</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>273</b>
<b>Le sentiment d’insatisfaction et d’incompréhension de soi .....</b>	<b>275</b>
<b>Les thèmes de la quête de soi .....</b>	<b>282</b>
La recherche d’intensité.....	283
Destination : « ailleurs » .....	298
L’écriture de soi.....	308
<b>Poétique du rapport désenchanté à soi .....</b>	<b>315</b>
L’énonciation de soi par comparaison.....	316
L’énonciation de soi par distanciation.....	322
Organisation et tensions narratives .....	335
<b><i>Comme des sentinelles de Jean-Philippe Martel.....</i></b>	<b>342</b>
Une existence insatisfaisante .....	343
Une quête d’intensification de soi .....	348
Récit(s) de soi .....	353
Double tendance, double tension, double interprétation .....	359
L’écrivain négatif : entre renoncement et affirmation .....	365
<b><i>Le Grand Galop de Marie-Noëlle Gagnon.....</i></b>	<b>367</b>
L’imagination contre l’insatisfaction.....	369
Pouvoirs et usages du récit .....	379
L’invention de soi .....	379
Une temporalité réenchantée .....	385
Une invitation à rêver .....	390
<b>Conclusion du chapitre.....</b>	<b>392</b>
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>400</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>415</b>

## INTRODUCTION

« Le sens de la vie » : l'expression porte immédiatement à sourire, tant elle semble usée et formulaire. Voilà un cliché pour conversation de café de Commerce. À peine énoncé, le syntagme figé semble faire effet de citation, comme si l'on ne pouvait le dire qu'avec un léger recul ironique, ou en s'excusant de remettre sur le tapis une interrogation, aussi écrasante que passe-partout<sup>1</sup>.

Des figures de l'effacement, de l'errance ou de la fuite jusqu'aux personnages dits non conflictuels, déconnectés, désinvestis, désorientés, les personnages de la littérature contemporaine sont bien souvent reconnus pour leur désir de disparaître, du monde ou de soi. Comme l'a maintes fois souligné la critique littéraire, une grande partie d'entre eux refusent d'entrer en conflit avec le monde, alors même que ce conflit serait le propre de tout personnage romanesque<sup>2</sup>. Cette dérive du personnage se lit d'ailleurs comme « le signe d'une difficulté que partagent nombre de ses contemporains, y compris nous-mêmes, ses lecteurs<sup>3</sup> ». Le personnage du roman contemporain, tout comme l'être humain de nos sociétés actuelles, est dit désenchanté et désengagé. Il ne détient plus de repères sûrs pour construire son identité, n'a plus l'impression de pouvoir peser sur le cours du monde et ne sait plus en quoi croire pour trouver un sens à sa vie. Il éprouve une certaine difficulté d'être le conduisant bien souvent à sa propre défection. Néanmoins, les personnages de la littérature contemporaine sont-ils tous habités par ce désir de disparaître ? N'y a-t-il pas des personnages qui, confrontés à cette difficulté d'être, se refusent à l'effacement et à la

---

<sup>1</sup> Dominique Rabaté, *Le Roman et le sens de la vie*, Paris, Corti, 2010, p. 9.

<sup>2</sup> Voir l'article de Michel Biron « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », dans *Études françaises*, vol. 41, n° 1, 2005, p. 27.

<sup>3</sup> Michel Biron, *op. cit.*, p. 31.

disparition ? Qui, quoique tentés par le désengagement, osent encore se poser la question du sens de la vie dans l'espoir de trouver des réponses à leur désenchantement ? De fait, nous entendons nous questionner sur des personnages non résolus à disparaître qui, ni tout à fait dans le monde, puisqu'ils s'en distancient, ni tout à fait hors du monde, puisqu'ils ne le quittent pas radicalement, en appellent à une position plus nuancée.

Notre réflexion a pour but de rendre compte d'une certaine façon d'être – d'une posture, d'un ethos – qu'incarnent bon nombre de personnages de la littérature contemporaine au Québec. Pour le dire plus précisément, nous souhaitons définir la figure du personnage désenchanté – réunissant des personnages qui, quoique désorientés et désengagés, se distinguent de la figure de l'effacement –, dans le contexte de nos sociétés occidentales contemporaines<sup>4</sup>. Notre entreprise vise donc deux objectifs généraux : la définition d'une figure du personnage désenchanté – telle que représentée dans le corpus à l'étude ainsi que dans une vaste part de la production romanesque québécoise actuelle – et la mise en évidence des enjeux liés à cette figure au sein de la représentation romanesque, que ce soit sur le plan thématique ou poétique. Il nous sera ainsi possible de voir comment le personnage désenchanté s'actualise dans le roman québécois d'aujourd'hui.

---

<sup>4</sup> La précision est à vrai dire d'une importance majeure, puisque la forme romanesque, toute époque confondue, se définit essentiellement par le désenchantement de l'individu qui prend conscience de son inadéquation avec le monde ou, comme le dirait Pavel dans *La pensée du roman*, de sa difficulté à l'habiter. À ce sujet, citons également François Ouellet qui fait lui-même appel à la *Théorie du roman* de Georges Lukács : « la forme romanesque n'a jamais cessé de s'alimenter à un processus de subjectivation et d'individualisation engendré par la perte des idéaux, perte à laquelle elle doit sa propre naissance. "Le roman est l'épopée d'un monde sans dieux", disait Lukács [...] ». Voir François Ouellet, *Passer au rang du père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec*, Québec, Éditions Nota bene, 2013, coll. « NB poche », p. 73.

Les questions principales de notre recherche pourraient se formuler comme suit : de quelles manières les romans de notre corpus représentent-ils le désenchantement dans le contexte de notre époque ? Comment se définissent les rapports que les personnages désenchantés entretiennent avec le monde, les autres et eux-mêmes ? Quelle(s) posture(s) ces personnages adoptent-ils au sein de ces différents rapports ? Sur le plan thématique, par quels aspects s'illustre leur désenchantement ? Quels en sont les symptômes ? Quels modèles et quelles valeurs sont remis en question ? Sur le plan poétique, quels sont alors les effets de ces remises en question sur le roman ou, autrement dit, quelles particularités poétiques peut-on associer au désenchantement des personnages ? Tel que nous l'avons mentionné d'entrée de jeu, le lien entre le personnage contemporain et le monde a été étudié de bien des façons et selon différents termes<sup>5</sup>; reste que très peu d'études se sont attardées aux personnages qui, malgré leur désenchantement, tentent encore de trouver leur place dans le monde. Nous

---

<sup>5</sup> À ce sujet, citons les travaux de René Audet et Nicolas Xanthos sur le personnage déconnecté dans le roman contemporain français ou québécois (« Le roman contemporain au détriment du personnage », 2014), sur la poétique anthropologique du personnage (Xanthos, « Formes humaines. Le savoir anthropologique de la fiction contemporaine », 2015), de même que leur plus récente publication proposant des pistes de réflexion pour un renouvellement de la théorisation du personnage (*Ce que le personnage contemporain dit à la critique*, 2019); citons également les travaux d'Anne Barrère et Danilo Martuccelli sur la triple liquidation du personnage (*Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, 2009); de Michel Biron sur la figure de l'effacement en France ou au Québec (« L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », 2005, et *La conscience du désert. Essais sur la littérature au Québec et ailleurs*, 2010); d'Isabelle Daunais, en particulier son article « Le personnage et ses qualités » (2005); de John Frow, sur les liens entre personnage et personne (*Character & Person*, 2014) et ceux d'Uri Margolin portant spécifiquement sur le personnage (« Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective », 1990, « Characters in literary narrative: Representation and Signification » 1995, « Character », 2005). Mentionnons encore le chapitre consacré au personnage romanesque dans l'ouvrage de Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino (*Homo fabulator : théorie et analyse du récit*, 2003), ainsi que tous les travaux de Dominique Rabaté sur le personnage contemporain et la tentation de la disparition (« Résistances et disparitions », 2007, « Figures de la disparition dans le roman contemporain », 2010, « Affirmation ou effacement ? Remarques sur le statut du personnage romanesque », 2013, « L'individu contemporain et la trame narrative d'une vie », 2015 et *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, 2015).

souhaitons donc mettre au jour une certaine figure du personnage désenchanté qui, correspondant à ces derniers, structure un imaginaire et détermine des choix d'écriture.

## **Enjeux et structure de l'étude**

Les enjeux de notre recherche sont essentiellement critiques. Celle-ci s'applique avant tout à observer le désenchantement des personnages dans un corpus encore très peu étudié à ce jour, et ce, malgré les difficultés inhérentes à la grande proximité que nous entretenons avec lui<sup>6</sup>. Notre corpus d'étude se compose en effet de romans issus du champ littéraire québécois de l'extrême contemporain<sup>7</sup>, soit de romans publiés entre 2008 et aujourd'hui. Néanmoins, notre recherche s'inscrit dans une tendance de la critique littéraire contemporaine qui, plutôt que de s'appliquer à cerner une quelconque spécificité de la littérature québécoise, fait, comme le décrit Manon Auger :

cohabiter les considérations théoriques avec la lecture du corpus contemporain de manière à inscrire la littérature québécoise dans la littérature occidentale et à en montrer le caractère universel. Ainsi, il ne s'agit plus de lire la production contemporaine de façon diachronique (dans le prolongement de la production des époques antérieures), mais bien de façon transversale, voire synchronique, par l'étude d'un phénomène particulier représentatif de la période contemporaine dans son ensemble<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> À ce propos, voir Manon Auger, « Le "contemporain" de la critique : quelques observations à propos d'un récit impossible », dans *Études françaises*, vol. 52, n° 2, 2016, p. 121-140.

<sup>7</sup> « L'extrême contemporain pourrait signifier ce qui se situe le plus près de nous – l'immédiatement contemporain, le présent –, mais dont nous pouvons nous éloigner par une distance critique et en interrogeant les limites (temporelles, philosophiques, littéraires) de ce que nous concevons ou acceptons comme faisant partie de notre contemporanéité ». Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Éditions Nota bene, 2010, coll. « Contemporanéités », p. 8-9.

<sup>8</sup> Manon Auger, *op. cit.*, p. 130.

De façon plus précise, notre corpus est formé de seize romans, provenant de dix maisons d'édition différentes, afin que nous puissions montrer la forte présence de la figure que nous étudions, et par le fait même son importance, dans la production romanesque québécoise actuelle<sup>9</sup>. Les romans à l'étude ont tous été choisis selon certaines particularités communes, la principale étant que les personnages, quoique désenchantés à différents degrés, se situent dans une posture de l'entre-deux, hésitant entre l'engagement et le désengagement, entre l'effacement et l'affirmation de soi; déçus, désillusionnés et désorientés, ils ne sont pas pour autant résignés à disparaître ni à abandonner toute recherche de sens. En outre, les personnages-narrateurs ou protagonistes sont tous de jeunes adultes – pour la plupart dans la vingtaine ou au début de la trentaine – habités par les mêmes questionnements identitaires et existentiels. Enfin, considérant la dimension culturelle de notre étude, les récits des personnages-narrateurs ou protagonistes se déroulent nécessairement au présent, dans le contexte de nos sociétés occidentales contemporaines, afin de pouvoir cerner les spécificités du désenchantement qui leur est propre<sup>10</sup>. Par ailleurs, afin d'observer le désenchantement des personnages dans l'ensemble de ses particularités et de parvenir à en dessiner un portrait intelligible et détaillé, nous avons choisi de l'examiner selon trois angles faisant chacun l'objet d'un chapitre de la thèse : le désenchantement du monde, le désenchantement des

---

<sup>9</sup> Spécifions que les deux romans de Guillaume Morissette inclus dans notre corpus ont d'abord été publiés en anglais. Nous ne les avons pas exclus de notre étude puisqu'il s'agit malgré cela de romans écrits par un québécois francophone habitant au Québec et qu'à ce titre, ils appartiennent à la production romanesque québécoise actuelle et participent de l'imaginaire propre à notre contexte socio-historique. En outre, la parenté entre les romans de Guillaume Morissette et les autres romans de notre corpus était beaucoup trop grande et pertinente pour être ignorée.

<sup>10</sup> Notons que le roman *L'angoisse du poisson rouge*, de Mélissa Verreault, se divise entre plusieurs parties dont certaines se déroulent en Italie, au temps de la Deuxième Guerre mondiale. Conséquemment, ces parties ne font pas partie de nos analyses.

relations à autrui et le désenchantement de soi. Nous verrons que, pour les personnages que nous étudions, ni le monde, ni les relations aux autres, ni l'être en lui-même ne suffisent plus à donner sens à l'existence humaine.

Chaque chapitre de la thèse tracera d'abord un portrait général du désenchantement des personnages – considéré sous l'angle du rapport au monde, aux autres ou à soi – en s'appuyant sur l'ensemble des romans du corpus. Nous nous appliquerons à faire ressortir les thèmes par lesquels s'illustre le désenchantement des personnages, pour ensuite examiner les caractéristiques poétiques mises en jeu dans la représentation de ce désenchantement. Dans tous les chapitres, ce portrait général sera suivi de deux analyses littéraires, chacune consacrée à un roman en particulier, ce qui permettra d'explorer plus en profondeur la figure du personnage désenchanté – ses enjeux et ses implications – au sein d'œuvres singulières envisagées dans leur totalité. En tout, six romans serviront à ces analyses. Les romans sélectionnés sont ceux qui nous ont semblé les plus représentatifs de l'ensemble de notre corpus et non pas ceux qui, par leurs particularités poétiques ou l'originalité de leur forme, se distinguent de façon plus marquée<sup>11</sup>. Surtout, notre sélection se compose des romans qui se sont avérés les plus intéressants à l'égard de notre problématique, en ce qu'ils mettent en scène non pas seulement un ou deux des rapports que nous souhaitons étudier, mais bien les trois à la fois, soit le rapport désenchanté au monde, aux autres et à soi.

---

<sup>11</sup> À l'exception du récit *Le Grand Galop* que nous avons choisi d'inclure dans nos analyses malgré sa forme des moins conventionnelles, nous avons par exemple écarté *Satyriasis*, qui appartient au genre de l'autofiction, ou encore *Réussir son hypermodernité et sauver le reste de sa vie en 25 étapes faciles* de même que *Iphigénie en Haute-Ville* qui, par l'usage de l'ironie, jouent énormément avec les codes et les formes littéraires.

Concernant le rapport au monde des personnages, il apparaîtra que le monde, tel que représenté dans nos romans, se résume essentiellement à la manière dont les personnages perçoivent les normes, les codes et les usages sociaux. À leurs yeux, le monde social dans lequel ils tentent d'évoluer est insensé, d'où la posture d'entre-deux – entre engagement et désengagement – qu'ils tendent à adopter. Afin de mieux cerner les enjeux thématiques de ce rapport désenchanté au social, nous prendrons appui sur la pensée de Thomas Pavel<sup>12</sup> en observant *l'organisation du monde* implicitement mise en place dans les romans; une organisation centrée sur le modèle de la société de travail et de loisirs. Nous nous inspirerons également de la pensée de Charles Taylor<sup>13</sup> et de Sara Ahmed<sup>14</sup> pour montrer l'importance des modèles d'existence reliés à la vie de production et de reproduction – et des valeurs que ces modèles véhiculent – dans nos sociétés contemporaines comme dans leurs représentations romanesques. Quant aux enjeux poétiques, nous verrons, d'une part, que la représentation de l'action des personnages témoigne de leur rapport désenchanté au monde et de leur désorientation face aux questionnements éthiques qui les occupent. D'autre part, nous constaterons que l'ironie leur permet de se distancier du monde dont ils font partie. Pour ces deux derniers points, les travaux de Taylor, particulièrement ceux portant sur sa conception de l'identité<sup>15</sup>, nous seront encore utiles pour expliciter le conflit de valeurs et la

---

<sup>12</sup> Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, coll. « NRF Essais », 658 p.

<sup>13</sup> Charles Taylor, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, tr. de l'anglais, *Sources of the self: The Making of the Modern Identity* [1989], Montréal, Boréal, 1998, 720 p.

<sup>14</sup> Sara Ahmed, *The Promise of Happiness*, Durham and London, Duke University Press, 2010, 328 p. Lorsque nous référerons à l'ouvrage d'Ahmed, nous utiliserons principalement cette traduction de son introduction : Sara Ahmed, « La promesse du bonheur : introduction », *Genre, sexualité & société*, Automne 2015, [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/gss/3689>

<sup>15</sup> Quoique Taylor s'applique, dans *Les sources du moi*, à retracer l'histoire de l'identité occidentale moderne en remontant jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, ses travaux nous sont utiles non pas pour leur côté historique, mais bien pour la façon dont Taylor conçoit et théorise l'identité tout en mettant sa conception en relation avec certains

désorientation identitaire vécus par les personnages; les recherches de Frances Fortier et Andrée Mercier sur la narrativité nous aideront à démontrer que les romans de notre corpus suivent généralement une autre logique que celle de l'action, mettant plutôt au jour une *narration du sensible*<sup>16</sup>; et enfin, les ouvrages de Philippe Hamon<sup>17</sup> et de Jia Zhao<sup>18</sup> nous permettront de mieux cerner les enjeux liés à l'usage de l'ironie.

En ce qui a trait au rapport aux autres, nous observerons que les personnages se sentent seuls, incompris et mal à l'aise en présence d'autrui. Isolés par leur propre désenchantement, ils ont l'impression d'être les seuls à percevoir le monde tel qu'il est vraiment. En fait, la relation à l'autre, en elle-même, se trouve désenchantée, puisque les personnages-narrateurs ou protagonistes ne croient plus ni en la durée ni en la valeur des relations interpersonnelles. Nous montrerons que les principaux enjeux thématiques de leur désenchantement sont leur l'incapacité à communiquer avec autrui ainsi que leur désengagement affectif sur le plan relationnel. Du côté des enjeux poétiques, nous nous intéresserons à la fonction idéologique des personnages secondaires. Dans notre corpus, ceux-ci représentent généralement des visions divergentes de l'existence dont découlent différentes façons de penser et d'agir; au sein du système des personnages, ils mettent en évidence le désenchantement des personnages-narrateurs et protagonistes par effet de

---

phénomènes sociaux actuels. Autrement dit, nous nous servons essentiellement de son armature théorique pour mieux comprendre les liens entre l'identité, l'agentivité, les valeurs et la recherche de sens.

<sup>16</sup> Frances Fortier et Andrée Mercier, « La narration du sensible dans le roman contemporain », dans René Audet et Andrée Mercier (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. 1. La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 173-197.

<sup>17</sup> Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, 159 p.

<sup>18</sup> Jia Zhao, *L'ironie dans le roman français depuis 1980. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly*, Paris, L'Harmattan, 2013, p.186.

contraste. À cet égard, nous ferons principalement appel au travail de Gillian Lane-Mercier<sup>19</sup>, au concept d'actes perlocutoires de J. L. Austin<sup>20</sup> et à la notion de « place » de François Flahault<sup>21</sup>, et ce, surtout lorsqu'il sera question d'analyser les dialogues entre les personnages désenchantés et les personnages secondaires des romans. Ce faisant, nous comprendrons que la fonction idéologique des personnages secondaires se double la plupart du temps d'une fonction narrative, puisqu'en agissant sur l'état des personnages-narrateurs et protagonistes – en modifiant, ne serait-ce qu'à un degré infime, la façon dont ils conçoivent l'existence –, ils contribuent au tracé d'une certaine trajectoire narrative.

Quant au rapport à soi, les personnages-narrateurs et protagonistes sont habités par un sentiment d'insatisfaction et d'incompréhension de soi<sup>22</sup>. S'ils tendent à vouloir se distancier d'eux-mêmes, ne serait-ce que pour s'oublier et, pendant un moment, *disparaître de soi*<sup>23</sup>, la plupart d'entre eux poursuivent une importante quête existentielle, cherchant à savoir comment exister pleinement, de façon satisfaisante, en accord avec l'idée qu'ils se font d'eux-mêmes. Concernant les enjeux thématiques, nous verrons que cette quête s'articule principalement autour de la recherche d'intensité, telle que la conçoit Tristan

---

<sup>19</sup> Gillian Lane-Mercier, *La parole romanesque*, Paris / Ottawa, Klincksieck / Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Semiosis », 1989, 366 p.

<sup>20</sup> J.L. Austin, *Quand dire c'est faire*, trad. de l'anglais par Gilles Lane, Seuil, 1970, 203 p.

<sup>21</sup> François Flahaut, *La parole intermédiaire*, Paris, Seuil, 1978, coll. « Psychologie », 233 p.

<sup>22</sup> À ce sujet, nous nous inspirons des écrits de Barrère et Martuccelli sur « la liquidation du moi psychologique » dans *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, coll. « Le regard sociologique », p. 81 à 99.

<sup>23</sup> Nous référons ici à l'ouvrage de David Le Breton et à son concept de « blancheur » dans *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, Paris, Métailié, 2015, 208 p.

Garcia<sup>24</sup>, de la *conscience de l'ailleurs*, au sens où l'entend Frances Fortier<sup>25</sup>, et de l'écriture de soi. Sur ce dernier point, il sera essentiel de situer notre corpus par rapport au concept d'*identité narrative* théorisé par Paul Ricœur<sup>26</sup>. Par la suite, nous définirons les principaux enjeux poétiques de ce rapport particulier à soi en examinant l'énonciation des personnages – où se perçoit leur distanciation – ainsi que l'organisation narrative de leurs récits qui se divisent entre deux tensions narratives contraires : l'une selon laquelle ils tendent à se fuir, l'autre qui les incite plutôt à tenter de se retrouver<sup>27</sup>. Au bout du compte, la posture d'entre-deux adoptée par nos personnages apparaîtra clairement dans chacun des trois chapitres de la thèse.

### **Littérature et savoir : quelques précisions**

Au fil de notre recherche, notre domaine d'étude croisera celui de la sociologie, de l'anthropologie et de la philosophie. L'approche que nous privilégions nous permettra d'élargir notre point de vue, tout en montrant ce que la littérature peut apporter aux discours sociologique, anthropologique et philosophique. En effet, quoique notre recherche s'appuie en partie sur des discours appartenant à d'autres disciplines, notre but n'est pas de considérer la littérature comme une démonstration des théories sociologiques, anthropologiques et philosophiques, mais plutôt de mettre ces différents domaines de savoir à contribution pour

---

<sup>24</sup> Tristan Garcia, *La vie intense*, Paris, Autrement, 2016, 287 p.

<sup>25</sup> Frances Fortier, « La rhétorique de l'ailleurs dans le récit québécois », dans Robert Dion (dir.), *Le Québec et l'ailleurs. Aperçus culturels et littéraires*, Bremens, Palabres Éditions, 2002, p. 25-42.

<sup>26</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, 448 p.

<sup>27</sup> À propos de l'organisation narrative des romans, le constat auquel nous parviendrons sera appuyé par les recherches de Nicolas Xanthos sur la narrativité contemporaine.

mieux comprendre la figure du personnage désenchanté représentée dans les romans; de voir comment ces discours peuvent éclairer, au moins en partie, les rapports que les personnages entretiennent avec le monde, les autres et eux-mêmes, tandis que les textes littéraires, par leurs liens à notre époque et à ses questionnements, par leur capacité à mettre en scène le réel, à révéler des *attitudes*, des *modes d'être*, des *ethos* – pour employer les mots de Dominique Viart –, « recoupe [...] des *postures* où passe l'air du temps<sup>28</sup> ». Pour le dire autrement : « dans le meilleur des cas, le texte n'est pas le simple compte rendu d'une expérience du sujet mais *incarne véritablement sa façon d'être*<sup>29</sup> ».

L'une des principales idées soutenues tout au long de la thèse est en effet que le roman contemporain joue le rôle de « révélateur des tensions de notre époque<sup>30</sup> », puisqu'il a la capacité de les rendre sensibles. En problématisant, sur un mode fictionnel, la place de l'individu dans le monde d'aujourd'hui, il parvient à dire quelque chose de nos façons d'être; en créant *un terrain d'exposition et d'expérimentation du questionnement éthique*<sup>31</sup> de l'individu qui prend conscience de sa difficulté à habiter le monde, il constitue un véritable *laboratoire de la pensée*<sup>32</sup>. La littérature est ainsi porteuse de savoir. Pour citer François Ouellet : « La littérature ne prétend pas à la vérité, mais à un discours qui rend opératoires certains modes d'être au monde; et c'est parce que ce discours est opératoire qu'il y a

---

<sup>28</sup> Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008, p. 346.

<sup>29</sup> Dominique Viart et Bruno Vercier, *op. cit.*, p. 346.

<sup>30</sup> Mathilde Barraband dans Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître*, Rimouski, Tangence, 2015, p. 11.

<sup>31</sup> Dominique Rabaté, *Le roman et le sens de la vie, op. cit.*, p. 20.

<sup>32</sup> Nous empruntons l'expression à Anne Barrère et Danilo Martuccelli dans *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique, op. cit.*

possibilité de vérités<sup>33</sup> ». Ainsi, le roman contemporain produit un discours de savoir sur l'individu contemporain, en posant différemment des questions, comparativement aux autres domaines de savoir, et en proposant des réponses qui ne sont pas forcément les mêmes. Bien sûr, cela n'est en rien spécifique au roman contemporain, néanmoins, il tend tout particulièrement à vouloir rendre compte de l'expérience humaine et à laisser place aux *fictions singulières* qui, pour reprendre les mots de Bruno Blanckeman, « situent l'[H]omme au monde, témoignent de son mal-être, tentent le raccord<sup>34</sup> ». À la suite du Nouveau Roman, la littérature contemporaine est d'ailleurs qualifiée de littérature « critique », « dialogique » et « transitive<sup>35</sup> », puisqu'elle n'est plus refermée sur elle-même :

après des décennies de relatif solipsisme, [la littérature contemporaine] est une littérature « transitive », qui se redonne des objets : l'écriture du sujet, de l'Histoire, du réel, l'engagement social. Ce faisant, elle entre en dialogue avec les sciences humaines et avec les autres disciplines artistiques auxquelles elle mesure ses perceptions et ses réflexions, fondant une « épistémologie » proprement littéraire<sup>36</sup>.

Les personnages de notre corpus incarnant le désenchantement propre à nos sociétés contemporaines, notre étude nous permettra de développer un espace pour penser les changements qu'expérimente l'individu quant à son rapport au monde, aux autres et à soi dans la société d'aujourd'hui.

---

<sup>33</sup> François Ouellet, *op. cit.*, p. 69.

<sup>34</sup> Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur, 2002, p. 43.

<sup>35</sup> Dominique Viart et Bruno Vercier, *op. cit.*, p. 30-31.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 495.

Dans la perspective qui est la nôtre, le personnage romanesque est, de toute évidence, bien plus qu'un être de papier au sens strict; comme l'écrit Paul Ricœur, « les personnages de théâtre et de roman sont des humains comme nous [...]»<sup>37</sup>. Pour mieux décrire cette conception du personnage, nous pouvons référer à la triple mimésis énoncée par Ricœur dans *Temps et récit* : imiter ou représenter l'être humain par le biais d'un personnage fictionnel dans « le royaume de la fiction »<sup>38</sup> (mimésis II), c'est disposer d'une préconception ou d'une précompréhension de l'être humain (mimésis I). En d'autres mots, tout récit qui met en scène un personnage énonce une pensée de l'être humain, présente une *manière poétique de rendre sensible et signifiante telle ou telle part de l'expérience humaine*<sup>39</sup>. Dans la lignée des recherches de Nicolas Xanthos sur l'idée d'une *poétique anthropologique*, nous considérons donc le personnage comme une représentation littéraire de l'être humain qui présuppose une pensée de l'être humain.

### **Désenchantement et difficulté d'être : survol du discours scientifique**

Au sens moderne du terme – et aujourd'hui communément admis –, le désenchantement se définit de la manière suivante : « État d'une personne qui a perdu ses illusions, qui a été déçue<sup>40</sup> ». Il désigne le sentiment vécu par l'être qui prend conscience d'un écart entre la réalité et la façon dont il la percevait jusqu'alors. « Illusion » provient du

---

<sup>37</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 178.

<sup>38</sup> Par l'expression « royaume de la fiction », Ricœur englobe tant la diégèse que ses configurations narratives. Paul Ricœur, *Temps et récit, tome I*, Paris, Seuil, 1983, coll. « L'Ordre philosophique », p. 101.

<sup>39</sup> Nous reprenons ici les mots de Nicolas Xanthos dans son article « Impressions de familiarité rompue. L'anthropologie dialogique du roman d'enquête », dans « Formes humaines. Le savoir anthropologique de la fiction contemporain », *temps zéro*, n° 9, janvier 2015, [en ligne], URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1260>

<sup>40</sup> Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Petit Robert*, Paris, Édition Le Robert, 2014, p. 702.

mot latin « *illusio* », lui-même dérivé du verbe latin « *illuderer* » : « jouer avec, se jouer ». L'être désenchanté a été le jouet de sa propre perception de la réalité, mais n'entre maintenant plus dans son jeu, ne souhaite plus *jouer* avec cette dernière. La réalité l'a déçu; elle ne s'est pas montrée à la hauteur de ce qu'elle semblait promettre, n'a pas su répondre à ses espérances. De ce fait, l'être désenchanté cesse de croire en ce qui l'animait et son désenchantement le conduit au désengagement. Face à la réalité décevante sur laquelle il a le sentiment de s'être mépris, il est généralement porté à prendre ses distances, que ce soit pour tenter de s'en préserver, pour mieux l'observer, par simple désintérêt ou par souci d'authenticité envers celui qu'il croit avoir été. Le choix du terme « désenchantement », pour parler de nos personnages, nous est apparu comme allant de soi. D'une part, aux implications sémantiques dont nous venons de parler s'ajoute un élément d'une grande importance : le désenchantement, par essence, implique un état antérieur, un état d'enchantement ayant été perdu – marqué, sur le plan lexical, par le préfixe « dés ». Le désenchantement n'est donc pas un état intrinsèque à l'être que l'on dit désenchanté : le terme sous-entend qu'une transformation s'est produite, qu'un « avant » est resté gravé en mémoire et par conséquent, que quelque chose d'autre, en dehors de cet état, demeure dans l'étendue des possibilités. Justement, nos personnages sont à la recherche de cette autre chose ou de cet autre état; ils tentent tant bien que mal de s'extirper de leur désenchantement dans l'espoir de croire de nouveau en quelque chose qui puisse redonner sens à leur existence<sup>41</sup>. D'autre part,

---

<sup>41</sup> À ce sujet, dans son article « Le personnage et ses qualités », Isabelle Daunais explique que le personnage romanesque est en quelque sorte pourvu d'une mémoire de l'avant qui nourrit son désenchantement : « En quittant l'espace clos et autotélique du monde mythique pour les hypothèses illimitées du monde prosaïque, il n'a pas tout laissé derrière lui. Il a emporté les *histoires* ou à tout le moins le canevas des histoires qui peuplaient ce monde mythique et, tout en entreprenant pour lui-même une nouvelle aventure, a continué de se les raconter » (Isabelle Daunais, « Le personnage et ses qualités », dans *Études françaises*, vol. 41, n° 1, 2005, p. 16).

considérant la dimension culturelle de notre étude, le terme « désenchantement » semblait s'imposer en raison de son importante résonance tant dans le domaine des recherches en littérature que dans le milieu des sciences humaines et sociales<sup>42</sup>. Nos recherches nous ont d'ailleurs permis d'observer un consensus de la part des discours sociologiques, anthropologiques, philosophiques – et même psychologiques –, au sujet du désenchantement de l'individu contemporain, en particulier en ce qui a trait à la difficulté d'être qui lui est reliée<sup>43</sup>.

Depuis la parenthèse qu'a constitué la période postmoderne entre 1960 et 1980 jusqu'à son entrée dans l'« hypermodernité <sup>44</sup> », l'individu assiste en effet à une

---

<sup>42</sup> Si la forme romanesque – depuis Lukács et sa célèbre *Théorie du roman* (1920) – se définit essentiellement par le désenchantement de l'individu face au monde, le *désenchantement du monde* est également un concept bien connu de l'Histoire moderne et postmoderne, utilisé à maintes reprises pour parler de différentes époques de la modernité. D'abord employé par Max Weber pour désigner le recul des croyances religieuses et magiques au profit de la pensée scientifique, ce concept a été repris par Marcel Gauchet dans son ouvrage *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion* (1985). Élaborant la thèse d'une autonomie grandissante de l'être humain non seulement hors de la religion, mais aussi à l'intérieur même de celle-ci, Gauchet réécrit l'Histoire en plaçant le désenchantement du monde au fondement même de nos sociétés occidentales contemporaines. Les considérations historiques, religieuses et politiques de Gauchet demeurent toutefois très éloignées des nôtres.

<sup>43</sup> Du côté de la sociologie, nombreux sont les ouvrages qui ont alimenté notre recherche. Citons par exemple les travaux d'Alain Ehrenberg (*La fatigue d'être soi*, 1998), Danilo Martuccelli (*La société singulariste*, 2010) et Xavier Molénat (*L'individu contemporain*, 2014). En anthropologie, les ouvrages de David Le Breton (*En souffrance. Adolescence et entrée dans la vie*, 2007, et *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, 2015) se sont également avérés d'une grande pertinence pour notre réflexion. Toutefois, c'est en philosophie que se situe le point de départ de nos recherches sur la difficulté d'être que connaît l'individu dans nos sociétés d'aujourd'hui, avec les travaux de Charles Taylor (*Grandeur et misère de la modernité*, 2007), Gilles Lipovetsky, Sébastien Charles et Pierre-Henri Tavoillot (*Les temps hypermodernes*, 2004; *L'hypermoderne expliqué aux enfants*, 2007; *Qu'est-ce qu'une société d'individus ?*, 2010). Enfin, mentionnons quelques travaux de psychologie qui abondent dans ce sens, soit ceux de Nicole Aubert (*L'individu hypermoderne*, 2004) et Jean-Jacques Pelletier (*La prison de l'urgence. Précédé de Les émois de Néo-Narcisse*, 2013).

<sup>44</sup> Nous employons ici la découpe effectuée par Sébastien Charles dans *L'hypermoderne expliqué aux enfants*, *op. cit.*, p. 19. Le terme « hypermodernité » qu'adopte Sébastien Charles à la suite de Lipovetsky pour désigner l'époque contemporaine est d'ailleurs utilisé par plusieurs penseurs dans le milieu des sciences humaines et sociales. Comme l'explique le philosophe : « un certain nombre de qualificatifs autres ont été proposés pour évoquer notre présent – métamodernité (Giddens), ultramodernité (Gauchet et Zarka), hypermodernité (Lipovetsky) – qui ont tous en commun d'évoquer non un ailleurs de la modernité mais une radicalisation de celle-ci. S'ils témoignent tous d'une même intuition, le terme d'hypermodernité me paraît le plus adéquat en ce

transformation radicale du sens de sa vie – un sens qu’il peine à déceler –, puisque sa place au sein du social a considérablement changé. Il se voit peu à peu sorti des cadres de pensée et d’action prédéfinis par les structures sociales traditionnelles, se retrouvant ainsi dans une incertitude normative : « aux modèles fondés sur l’obéissance et l’interdit est venu se substituer le modèle de l’autonomie et du souci de soi<sup>45</sup> ». Autrement dit, s’il n’est pas pour autant libéré de toute injonction sociale, l’individu a maintenant le loisir, et en même temps l’obligation, de faire ses propres choix dans tous les domaines de sa vie; il est « condamné à un travail de construction de sens<sup>46</sup> ». De cette mutation fondamentale de la place de l’individu, devenu lui-même son propre centre, découle donc un devoir d’émancipation dans une société où les règles, bien que toujours présentes, sont devenues floues et changeantes. À la fois libre et contraint de s’accomplir, l’individu a, en quelque sorte, « gagné en liberté ce qu’il a perdu en certitudes<sup>47</sup> ». Cette situation anxiogène a été nommée différemment par plusieurs penseurs : « insécurité identitaire<sup>48</sup> », « inquiétude existentielle<sup>49</sup> », « pannes subjectives<sup>50</sup> » ou encore « fatigue d’être soi<sup>51</sup> », pour ne mentionner que ces termes-là. En

---

que le superlatif “hyper”, ainsi que l’a montré Lipovetsky, colle mieux à cette idée d’une radicalisation de la modernité, comme en témoigne sa reprise sous de nombreuses formes : hyperlien, hypertexte, hyperpuissance, hyperterrorisme, [hyperconsommation, hyperindividualisme,] etc. » (*Ibid.*, p. 16). En accord avec l’idée d’un durcissement de la logique moderne et d’une radicalisation de ses principes constitutifs – développement technoscientifique, démocratie, individualisme, économie libérale (*Ibid.*, p. 128) –, nous recourons donc au terme « hypermodernité » afin de référer aux travaux qui ont inspiré notre réflexion, mais employons plus généralement le terme « contemporain » pour désigner notre présent.

<sup>45</sup> Michel Kokoreff et Jacques Rodriguez dans Xavier Molénat (dir.), *L’individu contemporain*, Auxerre, Sciences Humaines Éditions, 2014, p. 126.

<sup>46</sup> Jean-Claude Kaufmann dans Xavier Molénat, *op. cit.*, p. 204.

<sup>47</sup> Michel Kokoreff et Jacques Rodriguez, *op. cit.*, p. 126.

<sup>48</sup> Pierre-Henri Tavoillot, dans Sébastien Charles et Pierre-Henri Tavoillot (dir.), *Qu’est-ce qu’une société d’individus ?*, Montréal, Liber, 2010, p. 54.

<sup>49</sup> Xavier Molénat, *op. cit.*, p. 16.

<sup>50</sup> Murielle-Lucie Clément et Sabine Van Wesemael, *Le Malaise existentiel dans le roman français de l’extrême contemporain*, Sarrebruck, Éditions Universitaires Européennes, 2011, p. 6.

<sup>51</sup> Alain Ehrenberg, *La fatigue d’être soi. Dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 1998.

outre, l'épuisement pouvant être ressenti n'est pas seulement dû à l'incertitude dans laquelle l'être humain se trouve plongé. Comme l'écrit Alain Ehrenberg : « L'émancipation et l'action étendent démesurément la responsabilité individuelle, elles aiguisent la conscience d'être seulement soi-même<sup>52</sup> ». En d'autres mots, l'individu contemporain, délesté de lourdes contraintes mais dépourvu de repères, est, de surcroît, habité par un persistant sentiment d'insuffisance. Il est libre, mais seul et seulement soi.

Dans *L'hypermoderne expliqué aux enfants*, Sébastien Charles trace le portrait d'une société *désenchantée*<sup>53</sup> dont les membres sont « à la fois habités par une quête de bonheur et un mal-être existentiel<sup>54</sup> ». Entre la période postmoderne et l'âge hypermoderne, explique le philosophe, le climat social « hédoniste et jouissif<sup>55</sup> » – où le rejet des traditions se vit d'abord sous le mode de l'émancipation – a laissé place à l'anxiété<sup>56</sup> et au sentiment que le monde est en fait de plus en plus « difficile à vivre, tant sur le plan individuel que sur le plan social<sup>57</sup> ». Le désenchantement s'étend maintenant, dans diverses mesures, à toutes les sphères de la vie<sup>58</sup> et l'avancement des connaissances a su complexifier jusqu'aux besoins

---

<sup>52</sup> Alain Ehrenberg, *op. cit.*, p. 14.

<sup>53</sup> Sébastien Charles, *L'hypermoderne expliqué aux enfants*, *op. cit.*, p. 156.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>56</sup> Sébastien Charles décrit plus précisément le climat social de l'hypermodernité sous les termes d'un « hédonisme anxieux » (*ibid.*, p. 79).

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>58</sup> En effet, l'Histoire a montré que le progrès technoscientifique n'entraîne pas que des bénéfices et ne renferme pas les clés des problèmes moraux et éthiques nés de son développement. Du côté de la politique, nulle refonte de l'ordre social n'a mené à l'égalité et à la justice pour tous; l'expérience des régimes totalitaires du XX<sup>e</sup> siècle a plutôt montré que la recherche d'un bonheur commun pouvait aussi mener à l'anéantissement de tout bonheur individuel. Les sciences humaines et sociales n'ont pas su apporter davantage de réponses et le bonheur promis par la société de consommation de masse s'est lui aussi avéré illusoire (Voir *ibid.*, p. 31 à 34).

biologiques de base, problématisant la moindre activité humaine<sup>59</sup>. L'avenir est incertain et l'être humain, qui ne détient plus aucun repère sûr pour comprendre le monde et savoir comment y vivre, a cessé d'attendre un quelconque salut de la part de toute instance supérieure, qu'elle soit divine, politique, scientifique, économique ou sociale. L'individu d'aujourd'hui, comme l'écrit Sébastien Charles, cherche plutôt à créer lui-même les conditions de son propre bonheur et tente de l'atteindre le plus rapidement possible. Ainsi, le sens de l'existence se voit radicalement transformé<sup>60</sup>; on assiste à une puissante montée de l'individualisme au sein d'une société qui, en parallèle de son caractère fortement anxiogène, s'organise « autour de la recherche du bien-être et du confort<sup>61</sup> ». Plus encore, l'individu, aux yeux du philosophe, constitue le cœur de la logique de l'hypermodernité : il en est la valeur phare et, par le fait même, la réussite de sa vie devient le but ultime à poursuivre, l'idéal suprême à réaliser<sup>62</sup>. Dans cette optique, Sébastien Charles évoque lui aussi l'« immense fatigue<sup>63</sup> » qui guette chaque individu : « cette fatigue d'être soi dans un monde où chaque moi doit sans cesse choisir, redéfinir et justifier son mode d'existence [...] dans un monde de moins en moins lisible et compréhensible<sup>64</sup> ».

---

<sup>59</sup> « Toutes les nécessités biologiques (manger, boire, dormir, rêver, se reproduire) ont été investies par le discours scientifique avec son lot de conseils et de recommandations en progression constante qui rend la moindre activité humaine problématique. Quoi manger quand on sait que tel aliment contient tel type de gras, qu'il est responsable de tel type de cholestérol, de telle forme de cancer ? » (*ibid.*, p. 114). Nous vivons dans un monde « saturé d'informations » (*ibid.*, p. 80), face auquel le développement de l'esprit critique ainsi que la responsabilisation de nos choix et de nos actes n'ont jamais été aussi importants (Voir *ibid.*, p. 21).

<sup>60</sup> À cet égard, Sébastien Charles écrit : « De nos jours, l'existence se réduit à n'être qu'une expérience, un moment temporel clos sur lui-même, ayant en lui-même sa propre signification, qui est de vivre le plus longtemps et le plus intensément possible » (*Ibid.*, p. 108).

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 22.

Dans son ouvrage intitulé *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, l'anthropologue David Le Breton étudie quant à lui les formes de l'effacement dans le contexte de nos sociétés individualistes et démocratiques où « être soi ne coule plus de source<sup>65</sup> ». Face à l'individualisation du sens, « [l']individu est désormais sans orientation pour se construire, ou plutôt il est confronté à une multitude de possibles et renvoyé à ses ressources propres<sup>66</sup> », écrit-il. L'individu peut alors être tenté de prendre des vacances de soi, de s'absenter temporairement du lien social et, pour un temps, de vivre à son propre rythme, en retrait du monde. Cette modalité d'existence est ici appelée « blancheur » : « La blancheur est un engourdissement, un laisser-tomber né de la difficulté à transformer les choses<sup>67</sup> », explique Le Breton. Parvenu au bout de ses ressources, l'individu renonce à se battre et disparaît de son propre chef : il est là sans plus y être et il n'est plus personne pour quiconque. Cette figure de l'effacement, affirme l'anthropologue, est « une possibilité de se retirer d'une situation qui paraît sans issue<sup>68</sup> » ; « [e]lle n'est pas une excentricité ou une pathologie, mais une expression radicale de liberté, celle du refus de collaborer en se tenant à distance ou en se soustrayant à la part la plus contraignante de l'identité au sein du lien social<sup>69</sup> ». Afin d'explicitier son propos, Le Breton recourt à de nombreux exemples

---

<sup>65</sup> David Le Breton, *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, Paris, Éditions Métailié, 2015, p. 14.

<sup>66</sup> David Le Breton, *op. cit.*, p. 14.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 49-50.

d'effacement ou de disparition<sup>70</sup>, qu'il s'agisse de situations réellement vécues ou mises en scène par le biais de personnages de fiction.

La critique littéraire a d'ailleurs elle aussi fait le constat, chez les personnages du roman contemporain, surtout du côté du roman français, de cette difficulté d'être que nous évoquons. Dans un article de 2005, Michel Biron emploie la figure de l'effacement pour caractériser le personnage contemporain et, recourant à l'exemple du personnage chez Houellebecq, attribue cet effacement à l'effritement du conflit entre l'individu et la société :

La société a perdu son pouvoir d'intimidation : l'individu ne cherche pas à s'adapter à elle [...], mais tente au contraire d'adapter l'univers social – son univers social – à ses besoins personnels. [...] S'il se voit comme un exclu, c'est par « excès d'identité », non par le refus de certaines valeurs sociales ou politiques. Son malheur n'est pas de se heurter à des obstacles extérieurs, à un insurmontable interdit qui l'empêcherait de s'épanouir. Au contraire, la société l'oblige à s'épanouir, à s'assumer lui-même, à se connaître pleinement<sup>71</sup>.

Le personnage est alors confronté au vide de son existence. Biron explique comment un tel personnage, non conflictuel, « ne peut tendre que vers son effacement et devenir, malgré lui, une abstraction souffrante<sup>72</sup> ». Terminant son article sur un parallèle entre le personnage

---

<sup>70</sup> Pour Le Breton, la blancheur peut consister en un état de profonde indifférence, en une « neutralisation radicale de toute affectivité » (*ibid.*, p. 35); elle peut prendre une forme géographique pour ceux qui partent en voyage ou qui tentent de recommencer leur vie ailleurs sous une nouvelle identité; elle peut aussi prendre la forme du sommeil, de la dépression, du *burn out*, du développement de personnalités multiples ou, plus simplement, de l'immersion dans une activité. Le Breton accorde une importance particulière à ces périodes de la vie que sont l'adolescence et la vieillesse. À l'adolescence, où la recherche de sens et de reconnaissance est d'une importance accrue, l'anthropologue évoque l'effacement à travers les conduites à risque, la fugue, la vie dans la rue ou sur la route, la réalité virtuelle, l'adhésion à une secte ou à un intégrisme religieux, l'anorexie, la forte consommation d'alcool et de drogues. Quant à la vieillesse, celle-ci est décrite en termes de « dépossession progressive » de soi (*ibid.*, p. 138). Le Breton mentionne d'ailleurs les exemples du syndrome de glissement et de la maladie d'Alzheimer.

<sup>71</sup> Michel Biron, « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », dans *Études françaises*, vol. 41, n° 1, 2005, p. 28.

<sup>72</sup> Michel Biron, *op. cit.*, p. 40.

contemporain et celui du nouveau roman, il écrit : « le personnage n'a plus besoin d'être écarté de force en vertu d'un programme esthétique : il s'évanouit de lui-même [...]. Ce qui, vers 1950, pouvait constituer une expérience formelle est devenu aujourd'hui une nécessité ontologique<sup>73</sup> ».

Dix ans après la publication de cet article, le discours sur l'être qui s'efface est toujours d'actualité dans le domaine de la recherche littéraire, comme en témoigne l'ouvrage de Dominique Rabaté<sup>74</sup>, *Désirs de disparaître*, paru en 2015. La disparition est en fait qualifiée d'« obsession de notre époque<sup>75</sup> ». Face à la difficulté d'être qu'éprouve le personnage, la désertion est une option souvent envisagée :

Le roman [...] met [...] en scène un sujet selon une forme inédite de conflit avec le monde où il ne lui faut plus lutter contre lui mais y échapper. Il donne un contenu dramatique à une fascination qui caractérise notre temps; il sait en dire les contradictions, les ambivalences, et surtout la force d'attraction romanesque qui réside dans cette réalisation extrême du désir de vivre une autre vie que la sienne<sup>76</sup>.

Toujours du côté du roman français, cette même difficulté d'être est questionnée par Murielle Lucie Clément et Sabine Van Wesemael, co-directrices d'un ouvrage intitulé *Le Malaise existentiel dans le roman français de l'extrême contemporain*. Bien que « les

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>74</sup> Bien que cet ouvrage soit paru en 2015, Dominique Rabaté travaille sur ce thème de recherche depuis plusieurs années. Voir, par exemple, Dominique Rabaté, « Résistances et disparitions », dans Thierry Guichard (dir.), *Le roman français contemporain*, Paris, CulturesFrance, 2007, p. 9-46, et Dominique Rabaté, « Figures de la disparition dans le roman contemporain », dans Wolfgang Asholt et Marc Dambre (dir), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 67-76.

<sup>75</sup> Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 73.

individus [...] ont le choix de s'assumer ou non, de s'autocontrôler ou de se laisser aller<sup>77</sup> », cet ouvrage s'intéresse lui aussi plus particulièrement, sur une note quelque peu psychologisante, aux personnages qui, manifestant une certaine forme d'épuisement, choisissent de se « laisser aller ».

Le vide et l'insignifiance qui menacent le personnage contemporain sont également perçus par Barrère et Martuccelli dans leur ouvrage *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*. Les auteurs observent comment le roman fait, défait et refait le personnage qui, dans la littérature contemporaine, subit selon eux une triple liquidation de sens. Liquidation du personnage social, d'abord, car dans le roman d'aujourd'hui, « l'état social des personnages n'est plus un indicateur analytique pertinent<sup>78</sup> ». Ceux-ci sont plutôt saisis dans « des temps interstitiels de la vie sociale<sup>79</sup> » (vacances, congé-maladie, voyage, ou tout autre moment de la vie privé qui laisse place au désœuvrement) et décrits selon des « détails hautement singularisants<sup>80</sup> » (par exemple des particularités physiques, des détails de comportement, des tics ou des obsessions). Liquidation du moi psychologique, ensuite, au sens où tout le travail introspectif des personnages n'ouvre plus à aucune connaissance de soi :

Ils cherchent alors qui ils sont au travers de commentaires constants sur leurs manières d'être au monde. Au premier abord, il ne s'agit que de proliférations discursives intérieures qui, en quelque sorte, métastasent le rapport à soi, en l'envahissant de monologues internes qui ne servent, semble-t-il, à rien d'autre qu'à occuper la conscience du personnage. Cette réflexivité et introspection

---

<sup>77</sup> Voir la quatrième de couverture. Murielle Lucie Clément et Sabine Van Wesemael, *op. cit.*

<sup>78</sup> Anne Barrère et Danilo Martuccelli, *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, *op. cit.*, p. 67.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 70.

permanentes ne débouchent ni sur un meilleur contrôle de soi ou du monde, ni sur des prises de décision ou des engagements pratiques, fussent-ils infimes<sup>81</sup>.

Finalement, liquidation du roman existentiel, puisque la question du sens semble elle-même perdre son sens, faisant du vide, de l'ennui et de l'angoisse des états intérieurs aussi fréquents que passagers. Toutefois, s'il est vrai que la question du sens ne se pose plus de la même façon que dans le roman existentiel du XX<sup>e</sup> siècle – puisqu'elle se posait alors sur le plan métaphysique et affectait tous les pans de l'existence humaine –, sur ce point, nous nous détachons des propos de Barrère et Martuccelli, en raison des différences entre leur corpus et le nôtre. En effet, chez les personnages de notre corpus, le sentiment de vide est moins vécu comme un état normal et passager que comme un problème préoccupant auquel il faudrait tenter de remédier.

Qu'en est-il de cette même question du côté de la critique consacrée au roman québécois contemporain ? En fait, elle semble avoir été peu explorée. Dans leur *Histoire de la littérature québécoise*, Biron, Dumont et Nardout-Lafarge affirment que « les thématiques liées à l'identité [...] dominant toute la période contemporaine<sup>82</sup> »; cependant, leur dernier chapitre qui en traite principalement contient à peine plus de deux pages. Leur hypothèse, des plus intéressantes, que les différents décentrement de la littérature québécoise aujourd'hui « se ramènent peut-être au fond à un seul, celui du sujet individuel lui-même [...] <sup>83</sup> », est évoquée au passage sans être explicitée. Toutefois, Biron aborde cette

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>82</sup> Michel Biron, François Dumont et Elisabeth Nardout-Lafarge (avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 624.

<sup>83</sup> Michel Biron, François Dumont et Elisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 534.

problématique dans d'autres travaux. Dans son ouvrage intitulé *La conscience du désert* – où il regroupe diverses études originellement publiées entre 1998 et 2010 –, il présente la tentation de l'effacement comme le fait de l'Histoire et de la culture québécoises, mais aussi comme celui de la culture contemporaine. À travers quelques-unes de ses analyses littéraires, il montre comment certains personnages se coupent des liens sociaux, refusant du même coup de participer au monde, et comment d'autres tentent plutôt de résister à la disparition et de renouer avec le monde qui les entoure<sup>84</sup>. De plus, il évoque cette même question, quoique très brièvement, dans un ouvrage plus récent :

Il y a longtemps que l'écrivain québécois, et tout particulièrement le romancier, met en scène des personnages qui ont le sentiment de vivre en marge du réel, coupés des autres, dépossédés du monde. [...] La différence c'est qu'aujourd'hui une telle fragilité du lien social n'est plus associée directement à un drame spécifiquement canadien-français ou québécois : c'est de façon générale le drame de l'individu contemporain qui vit à l'ère du vide (Gilles Lipovetsky) [...]. Au pays incertain de Ferron se substitue un monde incertain, c'est-à-dire un monde où tout est construit et rien n'est donné, y compris les liens qui unissent l'individu à sa famille et à autrui [...]<sup>85</sup>.

Bref, en reprenant certains constats des sciences sociales pour appuyer ses analyses littéraires – tout en affirmant que « [l]e roman est le genre par excellence de "la vie réelle" et [que] les changements anthropologiques qui affectent l'individu contemporain s'y répercutent forcément<sup>86</sup> » –, Biron pave la voie à notre projet de recherche. Enfin, il nous faut aussi mentionner l'article d'Andrée Mercier qui s'attache aux avatars parodiques de la quête

---

<sup>84</sup> Voir Michel Biron, *La conscience du désert. Essais sur la littérature au Québec et ailleurs*, Montréal, Boréal, 2010, 216 p.

<sup>85</sup> Michel Biron, *Le roman québécois*, Montréal, Boréal, 2012, p. 76.

<sup>86</sup> Michel Biron, *Le roman québécois, op. cit.*, p. 77.

identitaire dans le roman québécois contemporain<sup>87</sup>. Tel que l'écrit Mercier, l'époque contemporaine ne cesse de fournir matière à la problématisation de l'identité, faisant de ce thème « une obsession ou un motif de la littérature québécoise<sup>88</sup> »; on pourrait même affirmer que « [l]es récits qui mettent en scène la quête existentielle d'un sujet en plein désarroi, à la recherche de sens et de repères sont nombreux, au point où l'on peut trouver cette forme convenue<sup>89</sup> », d'où l'étude de ses variantes parodiques. Or, c'est justement cette forme qu'empruntent bon nombre de romans québécois contemporains que nous souhaitons étudier, puisque la chose ne semble pas avoir été faite, et ce, malgré le constat répété de sa prédominance dans notre paysage littéraire<sup>90</sup>.

### **Pour en revenir à « la vieille question »**

À la lumière de ce survol des écrits touchant de près à notre objet d'étude, nous sommes à même de constater l'étroite correspondance entre les discours véhiculés par les sciences humaines et sociales concernant le désenchantement de l'être dans le contexte de nos sociétés occidentales contemporaines et le constat que pose la critique littéraire au sujet du personnage contemporain. À cet égard, nous souhaitons réaffirmer l'intérêt d'examiner des œuvres significatives de notre rapport au monde, aux autres et à soi, afin de découvrir ce

---

<sup>87</sup> L'intérêt de l'article de Mercier se situe pour nous dans le lien opéré entre la question de l'identité et les particularités poétiques des œuvres sélectionnées.

<sup>88</sup> Andrée Mercier, « Avatars parodiques de la quête identitaire dans le roman québécois contemporain », dans *Études françaises*, vol. 52, n° 2, 2016, p. 91.

<sup>89</sup> Andrée Mercier, *op. cit.*, p. 91.

<sup>90</sup> Un article paru dans *The French Review*, écrit par Mélanie Tardif, s'intéresse précisément à la question du désenchantement au Québec à travers la parole poétique de Jacques Brault. Cet article s'attache toutefois à l'analyse de *L'En dessous l'admirable*, publié en 1975. L'analyse de Tardif se situe donc dans un autre contexte socio-historique. Voir Mélanie Tardif, « Le désenchantement dans "L'En dessous l'admirable" de Jacques Brault », dans *The French Review*, vol. 78, n° 6, 2005, p. 1138-1147.

que la production littéraire actuelle peut nous dire de l'être humain du XXI<sup>e</sup> siècle, de son expérience et de sa culture. Dans le cadre de nos analyses littéraires, nous entendons définir la figure du personnage désenchanté telle que représentée dans la littérature québécoise contemporaine en nous questionnant sur les plans thématique et poétique, c'est-à-dire en identifiant certaines des préoccupations principales de l'être contemporain et en décrivant et analysant les formes que prennent ces préoccupations au sein de la représentation romanesque. Notre projet participe ainsi à l'avancement des connaissances par l'étude d'un corpus romanesque qui ne fait pas encore partie du paysage de la critique universitaire, ou sinon en une très faible proportion. En outre, notre travail se distingue de la production savante actuelle en ce qu'il ne réfère pas « au cas » français ou à des personnages de la littérature française, d'une part, et, d'autre part, en ce qu'il interroge le personnage contemporain non pas dans l'optique de son effacement, mais plutôt dans celle de sa résistance ou de sa lutte contre cet effacement, précédemment qualifié de « nécessité ontologique<sup>91</sup> ». Quand bien même nous voudrions nous aussi ironiser sur « la vieille question<sup>92</sup> » du sens de la vie, ou encore l'esquiver, celle-ci continue de se poser avec sérieux au sein du genre romanesque qui ne cesse d'expérimenter ses *inflexions* et ses *enchevêtrements*. Comme l'écrit Rabaté, la question du sens de la vie demeure *le centre aveugle* du roman, « comme le point tangentiel d'une révélation toujours repoussée<sup>93</sup> ». De fait, nous n'envisageons certes pas d'y répondre, mais souhaitons à tout le moins observer

---

<sup>91</sup> Michel Biron, « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », *op. cit.*, p. 41.

<sup>92</sup> Dominique Rabaté, *Le roman et le sens de la vie*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 17.

ses articulations dans le roman québécois d'aujourd'hui et voir quelles sont les réponses, même partielles ou illusoires, suggérées par les personnages de notre étude.

# CHAPITRE 1

## LE DÉSENCHANTEMENT DU MONDE

### Introduction

Que l'on parle de l'univers tout entier ou de la planète terre, d'un macrocosme ou d'un microcosme, le mot « monde » désigne un ensemble d'éléments considérés dans leur totalité, sous la forme d'un « système organisé<sup>94</sup> ». À travers l'usage, il peut s'employer de manière concrète ou abstraite, sans que l'on prenne toujours le temps de définir exactement ce à quoi l'on fait référence. À quoi ressemble le « monde » aux yeux des personnages de notre corpus ? Comment se trouve-t-il représenté ? En fait, il se résume essentiellement au monde social, soit à la société dans laquelle vivent les personnages ou encore à la façon dont ceux-ci perçoivent leur réalité sociale – le concept de réalité étant particulièrement sollicité par les êtres désenchantés en ce qu'il s'oppose sémantiquement aux rêves, aux illusions et à l'imaginaire. Plus précisément, nous verrons que le monde social est surtout considéré pour les modèles d'existence et les valeurs qu'il propose. Le rapport au monde que tissent les personnages s'articule ainsi autour de questions éthiques : Qui dois-je être ? Quelles valeurs doivent déterminer ma vie ? Comment dois-je me comporter ? Que suis-je censé vouloir ? Comment suis-je censé m'accomplir en ce monde afin de mener une existence satisfaisante ? En somme, les personnages entretiennent un rapport compliqué à la société et aux valeurs que celle-ci semble privilégier.

---

<sup>94</sup> Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Petit Robert*, Paris, Édition Le Robert, 2014, p. 1623.

Commençons par cet état de fait : la critique littéraire a maintes fois questionné le lien entre le roman contemporain et la société. En effet, le roman d'aujourd'hui s'intéresse de près aux fictions de soi, dépeignant des personnages souvent en marge de la société, occupés à fouiller les profondeurs de leur intériorité. Chose certaine, le personnage social – tel que conçu dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle – n'est plus d'actualité. Pour le dire plus précisément, les romanciers réalistes et naturalistes de cette époque ne cherchaient pas seulement à décrire des personnages, mais bien à « expliquer la société<sup>95</sup> », à la dépeindre dans sa globalité à travers ses catégories et ses hiérarchies sociales. « Dis-moi ta position sociale et je te dirai qui tu es ! » Cette idée de l'individu comme produit de son milieu avait bien sûr tout pour plaire aux sociologues. Cependant, que faire du personnage romanesque contemporain pour qui le fait d'énoncer son identité sociale semble être devenu « une entreprise de peu d'importance et de faible valence informative<sup>96</sup> » ? La littérature, après avoir inventé le personnage social, semble maintenant tourner le dos à la sociologie en le détruisant<sup>97</sup>.

Or, si la sociologie s'intéresse peu au roman d'aujourd'hui, celui-ci, en revanche, continue de dialoguer avec le savoir sociologique. Comme l'observe David Ledent à propos du roman français :

Lorsque l'on évoque la production romanesque contemporaine en France, c'est tantôt pour souligner ses vertus « sociologiques », tantôt pour fustiger le narcissisme et l'égoïsme des écrivains et de leurs personnages. Cette perception duale relève d'un paradoxe qui consiste à voir autant le caractère

---

<sup>95</sup> Anne Barrère et Danilo Martuccelli, *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, p. 16.

<sup>96</sup> Anne Barrère et Danilo Martuccelli, *op. cit.*, p. 69.

<sup>97</sup> Idée issue d'une conférence de Danilo Martuccelli prononcée dans le cadre du séminaire de Michaël La Chance, *Art, individu et société*, Université du Québec à Chicoutimi, le 23 mars 2017.

sociologique de romans à prétention réaliste que leur focalisation sur un sujet autocentré<sup>98</sup>.

Selon Ledent, ce paradoxe s'appuie sur le fait que la production romanesque n'a simplement plus de *visée théorique explicite*<sup>99</sup>. Sur cette même idée d'un savoir implicite, Pavel écrit dans *La pensée du roman* : « [...] l'intérêt de chaque œuvre vient de ce qu'elle propose, selon l'époque, le sous-genre et parfois le génie de l'auteur, une hypothèse substantielle sur la nature et l'organisation du monde humain<sup>100</sup> ». En d'autres mots, quoique le roman contemporain ne s'intéresse plus à peindre de grandes fresques sociales, il n'est pas pour autant dépourvu de social<sup>101</sup>. À travers sa préoccupation pour le sujet, il parvient « à rendre significatives les expériences subjectives du monde social<sup>102</sup> ». De surcroît, cet intérêt porté à un « soi » qui, à travers la fiction, cherche à se dire, à se comprendre et à se construire, participe d'une société où l'individu est pensé comme étant responsable de lui-même, où on dit qu'il a le devoir de forger son identité et de trouver son propre bonheur<sup>103</sup>. L'individu

---

<sup>98</sup> David Ledent, « Peut-on parler d'une sociologie implicite du roman ? », dans *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 9, n° 3, 2015, p. 371.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 372.

<sup>100</sup> Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2003, p. 46.

<sup>101</sup> Selon Bruno Blanckeman, la représentation de la société dans le roman français contemporain – et nous pourrions dire la même chose du roman québécois contemporain – relèverait plutôt d'une approche *prismatique* : « Le référent social traverse des romans qui ne cherchent plus à composer sous forme de tableaux, mais le laissent circuler dans son animation hétéroclite – un référent social sans société de référence, en quelque sorte. Objets, situations, lieux, mais aussi discours, parlures, signes et sigles constituent des instantanés de civilisation qui se superposent, interfèrent, se télescopent [...] » (Bruno Blanckeman, « Le souci de société (sur quelques écritures néoréalistes) », dans Michel Collomb, (dir.), *L'empreinte du social dans le roman depuis 1980*, Publications de l'Université Montpellier III, 2005, p. 25-26).

<sup>102</sup> David Ledent, *op. cit.*, p. 372. Ajoutons que, selon Alexandre Gefen, la littérature contemporaine est même profondément sociale, en cela qu'une grande partie de sa production a pour ambition de : « prendre soin de la vie originaire, des individus fragiles, des oubliés de la grande histoire, des communautés ravagées, de nos démocraties inquiètes, en offrant au lecteur sa capacité à penser l'impératif d'individuation, à faire mémoire des morts, à mettre en partage des expériences sensibles ou à inventer des devenir possibles : c'est à ce titre qu'elle fait face au monde » (Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Corti, 2017, p. 10-11).

<sup>103</sup> Comme l'explique Alain Ehrenberg, ne pas endosser cette responsabilité de soi est justement la meilleure façon de s'exclure de la société aujourd'hui : « nous sommes entrés dans une société de responsabilité de soi :

serait, en d'autres mots, libre – voire contraint – de faire ses propres choix au sein d'une société où les cadres traditionnels ne sont plus communément admis par tous. Les fictions de soi qui abondent aujourd'hui ne sont donc pas à penser en dehors du social mais plutôt comme étant produites du fait de notre société. Selon les mots de Jean-Claude Kaufmann : « s'inventer soi-même ne s'invente pas; les mécanismes de création identitaire n'ont rien d'aléatoire [...] ils s'inscrivent dans des procédures socialement définies et très précises<sup>104</sup> ».

Néanmoins, cette liberté quasi totale que l'on semble prêt à accorder à l'individu supposément affranchi des cadres sociaux traditionnels est-elle bien réelle ? L'individu est-il bel et bien devenu son propre centre ? De toute évidence, ce discours d'une nécessaire construction de soi en dehors des cadres est lui-même devenu un cadre pour penser notre identité en tant qu'être humain aujourd'hui. Lequel s'accompagne d'un discours de responsabilisation de soi et de l'idée d'une performance individuelle au sein du social qui, malgré l'assouplissement des cadres traditionnels, continue de façonner notre pensée<sup>105</sup>. « Se construire » et « réussir sa vie », aux yeux de la société, demande encore de se conformer à

---

chacun doit impérativement se trouver un projet et agir par lui-même pour ne pas être exclu du lien, qu'elle que soit la faiblesse des ressources culturelles, économiques ou sociales dont il dispose » (Alain Ehrenberg, *L'individu incertain*, 1999, cité dans Alexandre Gefen, *op. cit.*, p. 49).

<sup>104</sup> Jean-Claude Kaufmann, *L'Invention de soi ? Une théorie de l'identité*, 2004, cité dans Alexandre Gefen, *op. cit.* p. 51.

<sup>105</sup> Comme l'explique Danilo Martuccelli dans *La société singulariste*, « [c]ela n'implique pas que les individus soient plus libres en soi, ils sont pris dans un autre "processus historique de sociétéisation", ils se fabriquent [...] à travers d'autres injonctions institutionnalisées » (p. 38). C'est à ce titre que Martuccelli parle d'un « individualisme institutionnalisé » (p. 39) qui augmente l'incertitude, l'angoisse et l'insécurité des individus tout en rendant obligatoire la responsabilisation de soi. Prenons par exemple le cas d'un individu souffrant de pauvreté : « Dans les sociétés traditionnelles, la pauvreté était un état, l'individu n'étant pas responsable de son destin. Dans les sociétés contemporaines au contraire, il est perçu comme n'ayant pas mis tout en œuvre pour s'en sortir et voulant éventuellement profiter du système en devenant un assisté. Cette nouvelle normativité, en apparence moins contraignante dans ses contenus, apparaît comme plus implacable au niveau de ses conséquences » (Danilo Martuccelli, *La société singulariste*, Paris, Éditions Armand Colin, 2010, coll. « Individu et Société », p. 40).

certaines normes socialement très bien ancrés – l'intériorisation des normes et l'incorporation de schémas d'action est d'ailleurs ce par quoi le principe de socialisation ne cesse de s'actualiser<sup>106</sup>. Ces modèles comportent par exemple les éléments suivants : avoir un travail ou mieux, une carrière, être à l'aise financièrement, avoir des amis et des loisirs, être en couple, avoir des enfants, etc. Ces modèles d'une existence « accomplie » et « réussie », préétablis par la société, équivalent ainsi en quelque sorte à des scripts susceptibles de mener l'individu à son bonheur<sup>107</sup>. Or, les personnages de notre corpus peinent à répondre à ces différents critères de performance sociale. Désenchantés par une réalité qui ne s'est pas montrée à la hauteur de leurs espérances, ils se heurtent plutôt à ces normes auxquelles ils ne sont plus certains de croire, car elles ne suffisent plus à rendre leur

---

<sup>106</sup> Au sujet de la socialisation, Martuccelli écrit : « Dans sa version "enchantée", [la socialisation] assurait dans un seul et même mouvement, à la fois l'autonomie personnelle et l'intégration sociale de l'individu. Si la vie sociale repose sur un ensemble des valeurs partagées et de principes d'action plus ou moins circonscrits, l'individu reste le maître du choix définitif d'action [...]. Dans une version désenchantée et critique, la société, perçue notamment comme un ensemble de structures de pouvoir, s'inscrit sur les individus qui sont alors agis par le système social. L'action est souvent présentée comme une illusion subjective, tant les pratiques sociales sont conçues, dans les versions extrêmes de ces théories, comme des signes de la domination. La socialisation est une forme de programmation individuelle qui assure la reproduction de l'ordre social [...]. Mais dans les deux cas, l'individu, au-delà de ses marges plus ou moins grandes d'autonomie, est avant tout défini par l'intériorisation des normes ou par l'incorporation de schémas d'action » (Danilo Martuccelli, « Les trois voies de l'individu sociologique. », *EspacesTemps.net*, 2005, [En ligne], URL : <https://www.espacestemps.net/articles/trois-voies-individu-sociologique/>)

<sup>107</sup> Notre pensée fait ici écho à celle de Sara Ahmed. Dans son ouvrage *Promise of Happiness*, Ahmed explique comment nous sommes mûs par la promesse du bonheur; la promesse qu'en suivant la *bonne* voie, le bon « script », nous pouvons accéder au bonheur. Ainsi, le bonheur non seulement est performatif, mais sa promesse participe de l'hégémonie des normes sociales et des valeurs qu'elles proposent : « Si certaines manières de vivre engendrent du bonheur, alors rechercher le bonheur pourrait revenir à favoriser ces manières de vivre. Encourager le bonheur revient très rapidement à faire l'éloge de certains choix » (Sara Ahmed, « La promesse du bonheur: introduction », *Genre, sexualité & société*, Automne 2015, [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/gss/3689>). Quoique les travaux d'Ahmed s'inscrivent d'abord et avant tout dans le champ des études queer et féministes, sa théorie déconstructiviste nous permet de mieux comprendre comment se structure l'idée du bonheur au sein de la société.

existence sensée et satisfaisante. Sont-ils libres de mener l'existence qui leur convient ? Sont-ils devenus leur propre centre ? En théorie, oui; en pratique, un peu moins.

Ainsi, comment décrire le rapport spécifique des personnages avec le monde social dont ils font partie ? Nous l'avons dit, par définition, le désenchantement conduit au désengagement : en pleine désillusion, l'être désenchanté cherche à se défaire de ses liens, dont le sens a perdu de son évidence. Or, contrairement aux protagonistes de nombreux romans contemporains, nos personnages ne sont pas de ceux qui choisissent de disparaître en abandonnant tout lien social et en assumant seuls la rupture sans nulle volonté de réconciliation avec le monde. Ils se situent plutôt dans l'entre-deux, oscillant entre volonté et refus, engagement et désengagement. Ils adoptent une posture où, malgré leur attrait pour la désertion, persiste encore un vague espoir de trouver des réponses et de reconstruire certains liens de sens avec le monde qui les entoure. Leur posture appelle donc la nuance. De fait, nos romans expriment moins un refus du monde social ou une volonté de transformation de ce dernier, qu'une tentative de conciliation, de la part des personnages, entre leurs valeurs et celles que véhicule le social.

Dans ce chapitre, nous analyserons le rapport que les personnages entretiennent avec le monde social en nous consacrant d'abord à une présentation générale de leur rapport au monde divisée en trois points. Le premier présente la façon dont les personnages conçoivent le monde social – soit comme un monde insensé – ainsi que la posture qu'ils adoptent à son égard – une posture qui est de l'ordre de l'entre-deux. Le deuxième expose les modèles d'existence proposés par la société, mais questionnés ou problématisés par les personnages.

À ce sujet, nous nous limiterons aux modèles les plus répandus et les plus importants : d'une part, le modèle de la société travail-loisirs, censé mener à une vie professionnelle et sociale diversifiée et satisfaisante, et d'autre part, le modèle de la vie en couple, apparaissant comme le gage d'une vie accomplie et heureuse. Quant au troisième point, il décrit les procédés poétiques principaux participant à la représentation du questionnement éthique des personnages. À cet égard, nous aborderons la question de la représentation de l'action et celle de l'ironie. Cette présentation générale sera suivie de l'analyse plus précise du rapport au monde des personnages-narrateurs de deux romans, soit *Le visage originel* de Guillaume Morissette et *Sauf* de Fannie Loïselle. Nous verrons que les personnages-narrateurs de ces romans, hésitant entre engagement et désengagement, se situent dans l'entre-deux, à la recherche d'une certaine authenticité que le monde social parvient à brouiller.

## **Un monde insensé**

### **La société reconnue coupable**

Au sein de notre corpus, le monde social fonctionne selon des lois qui échappent souvent à la compréhension des personnages-narrateurs et protagonistes. Il est, pour reprendre les mots de Fabio dans *L'angoisse du poisson rouge*, « désordonné et ingrat<sup>108</sup> ». De façon générale, l'être désenchanté, qui ne comprend pas la logique du monde, ne cautionne pas les discours qu'il véhicule ni les comportements qu'il génère. Pour Évelyne, l'un des personnages d'*Okanagan*, par exemple, la société brime la liberté de l'être humain

---

<sup>108</sup> Mélissa Verreault, *L'angoisse du poisson rouge*, Chicoutimi, La Peuplade, 2014, p. 429. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *ADPR*.

en lui dictant comment vivre sa vie et en l'enrôlant au service de sa propre logique, celle du rendement et de la consommation :

- L'école n'était pas faite pour moi, dit Évelyne.
- Tu ne vas pas recommencer au sujet de l'école... soupire Victor [...].
- J'aurais pu aller loin, ajoute-t-elle. [...]
- Tu n'es même pas allée à l'université.

Et alors ? Je sais ce qu'on y apprend et ce qu'on n'y apprend pas. Les enfants guetteront toujours l'heure de la récréation. On entasse les esprits dans un incubateur pour leur faire croire que la vie, c'est d'être assis devant un écran ou une pile de papier jusqu'à la retraite. Ensuite, on les noie dans les hypothèques, les assurances, les meubles, les forfaits de téléphone cellulaire. On invente les Clubs Med pour les consoler<sup>109</sup>.

Pour les personnages d'*Okanagan*, c'est l'impression d'une vie formatée par et pour la société qui cause problème, elle-même régie par l'économie; une économie basée sur la croissance. La scène où Léa, la narratrice, se rend à la banque pour retirer ses économies avant de prendre la route est très explicite à ce sujet :

La veille du départ, je suis allée à la banque, surexcitée, pour retirer tout mon argent. Derrière le comptoir, la caissière refusait d'exécuter la transaction. [...] Elle avait des projets de vie pour moi.

— À votre âge, il est temps de commencer à épargner. Vous verrez, c'est la meilleure chose que vous puissiez faire. [...]

Elle me suggérait d'ouvrir un compte d'épargne avec des pourcentages et des cotisations et des fonds REER et des assurances. À long terme, ce serait très rentable. Je serais riche. Ça semblait alléchant, ma foi. « Non merci », ai-je répondu. [...] De l'argent, je veux être épargnée, plutôt que d'en épargner. (*O*, p. 19-20)

Aux yeux des personnages, la société semble participer d'un certain aveuglement de l'être humain en le détournant de l'essentiel. Ils sont nombreux à critiquer les comportements

---

<sup>109</sup> Sara Lazzaroni, *Okanagan*, Montréal, Leméac, 2016, p. 61. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *O*.

socialement prédéterminés, lesquels leur paraissent souvent superficiels et insignifiants. Par exemple, les questions que l'on pose lorsque l'on rencontre quelqu'un, basées non pas sur l'être, mais sur le faire : « si vous deviez choisir, c'est exactement le genre de ciel que vous décideriez d'être. Mais bien sûr, personne ne vous demandera jamais quel genre de ciel vous aimeriez être, On demande plutôt aux gens ce qu'ils font de bon, ces temps-ci<sup>110</sup> ». Cet exemple de comportement acquis est déprécié dans *Cookie*<sup>111</sup>, mais aussi dans *Okanagan* lorsque Léa rencontre un inconnu qui se révèle pour elle d'une décevante banalité :

- C'est quoi ton nom ?
- Léa.
- Enchanté. Tu fais quoi ?
- Là ?
- Non, dans la vie.
- Heu... c'est une drôle de question.
- Pourquoi ?
- Heu... parce que c'est difficile de répondre.
- Tu étudies, tu travailles ?

Je ne me donne même pas la peine de répondre. Il m'ennuie déjà. Je suis presque offusquée de m'être laissée berner. J'ai voulu croire qu'il était intelligent.  
(*O*, p. 88)

Tout au long de son séjour dans l'Ouest canadien où elle cueille des fruits avec ses amis, Léa décrit comment s'établissent les rapports sociaux entre les voyageurs et comment se réinvente la vie en communauté parmi les cueilleurs. À la ville, elle se sentait triste, seule et

---

<sup>110</sup> Nicolas Langelier, *Réussir son hypermodernité et sauver le reste de sa vie en 25 étapes faciles*, Montréal, Boréal, 2010, p. 21. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *RSH*. De plus, dans le corps du texte, nous n'écrirons que la première partie du titre (*Réussir son hypermodernité*) chaque fois qu'il sera question du livre de Langelier.

<sup>111</sup> Par exemple, ce dialogue de retrouvailles dans un bar le 26 décembre où la narratrice de *Cookie* n'a visiblement pas envie de participer à des échanges sociaux convenus en appuyant « sur le bouton *play* de [s]a cassette intitulée *T'es rendue où ?* » : « Connaissance oubliée : Qu'est-ce que tu fais ? *Cookie* : Je vis. Connaissance oubliée : Qu'est-ce que tu deviens ? *Cookie* : Ben relax... » (Sophie Bouchard, *Cookie*, St-Fulgence, La Peuplade, 2008, p. 134-135. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *C*).

oppressée, alors que dans la vallée, tout le monde se parle, s'entraide et fait ce dont il a envie. Devant ce constat, Léa ne comprend pas pourquoi les gens ne se comportent pas ainsi au quotidien, dans « la vie normale » (O, p. 23) :

Ici, chacun se sent libre d'être tel qu'il est, d'adresser la parole aux étrangers. Nous retrouvons la sensation de la cour de récré. Pourquoi ne pas revenir tous à la maison, continuer de s'aimer avec cette même légèreté ? Pourquoi revenir la mine basse, souffrir du manque de communication de la ville, haïr petit à petit son chez-soi [...] ? (O, p. 109)

La société apparaît en vérité comme la grande coupable de tous les maux. Pour Cookie, désenchantée de l'amour, la société serait même la responsable à blâmer pour la plupart des déboires amoureux de l'être contemporain : « Il y a quelque chose qui pourrait sous le matelas de notre société en ce qui concerne les relations amoureuses » (C, p. 225), affirme-t-elle. « L'amour est un marché. Il en est devenu un, suivant le rythme de notre société de consommation » (C, p. 161). « On ne s'accroche plus » (C, p. 229), explique-t-elle : faute à la vitesse de notre monde, il faut tout de suite que « tout soit parfait, qu'il n'y ait pas d'embûche et que la marchandise soit livrée » (C, p. 230). Où se cache la logique de ces comportements sociaux ? semblent se demander les personnages désenchantés.

En somme, du social – dont plusieurs normes et habitudes comportementales s'appuient sur des logiques auxquelles les personnages n'adhèrent plus tout à fait – il ne faut attendre aucune réponse quant aux grandes questions de l'existence. Dans *L'angoisse du poisson rouge*, il apparaît que ce qui devrait être su avant toute chose par l'être humain – « Comment (bien) vivre ? », « Comment être (de façon satisfaisante) ? » – ne se trouve malheureusement pas au programme du ministère de l'Éducation. Dévoilant les pensées de

Manue, le narrateur énonce :

Rien de ce qu'on lui enseignait ne semblait pouvoir répondre aux questions fondamentales qui la tourmentaient. Malgré qu'elle ait passé quinze ans sur les bancs d'école, Manue avait l'impression que l'essentiel ne lui avait jamais été enseigné. 1-H (Hydrogène), 2-He (Hélium), 3-Li (Lithium), 4-Be (Béryllium). *Hi John. Hi Jane! How are you doing? I'm doing well, and you?* [...] Que j'eusse dit, que tu eusses cru, qu'il eût menti, que nous eussions caché [...]. Début de la crue, *akhet*, fin de la crue, *peret*, récolte, *shemou*. Cumulonimbus, altostratus et cirrus. Do, ré, mi, mi, mi, ré, do, ré, ré, ré, ré, mi, fa, fa, fa, fa [...]. C'était bien beau, tout ça. Mais que fallait-il faire, qui devait-on appeler, quelle langue était-il nécessaire de parler lorsque le poids sur son cœur devenait insoutenable [...] ? (ADPR, p. 77-78)

Dans cette optique, la Nature, plus que le social, semble fournir des réponses aux grandes questions de la vie ou du moins, des modèles de comportement qui paraissent cohérents. Les abeilles, dites « kamikazes » (ADPR, p. 386), puisque prêtes à tout, même à mourir, pour défendre leur ruche et assurer son bon fonctionnement, savent ce qu'il y a de plus important pour elles et c'est ce qui guide leur comportement. Les pigeons, eux, ont un sens de l'orientation exceptionnel. Ils savent voler dans la bonne direction et retrouver leur chemin jusqu'à la maison, peu importe les circonstances, contrairement aux humains qui se retrouvent souvent désorientés : « Cette capacité fascinait Sergio, qui espérait un jour détenir une telle certitude – sentir au fond de lui, sans aucun doute, qu'il avait emprunté la bonne voie, la voie juste : celle qui mène à soi » (ADPR, p. 221). C'est également dans cette perspective que Manue – insatisfaite de son existence et portant en elle une certaine « pesanteur » (ADPR, p. 109) – vit une révélation à l'Aquarium, devant les méduses :

Elle avait devant elle des êtres vivants qui n'avaient pas changé depuis leur création, il y avait de cela plus de six cents millions d'années. Les méduses s'étaient contentées de ce qu'elles avaient, satisfaites de cette existence simple et souple, à dériver dans les profondeurs des océans sans fin. Elles ne demandaient

rien d'autre que ce qui leur avait été offert. L'humilité faite lumière. (*ADPR*, p. 108)

Lisant les fiches explicatives posées à proximité, Manue apprend en outre que les méduses mâles doivent mourir pour procréer; « mourir complètement pour mieux ressurgir » (*ADPR*, p. 109), voilà une autre idée qui la bouleverse. Fascinée devant le ballet des méduses, elle comprend qu'il lui faut abandonner une partie d'elle-même pour mieux vivre, qu'il est grand temps de chasser cette peine qui ne la quitte jamais : « mourir » pour renaître. C'est donc grâce à la Nature qu'elle parvient à trouver réponse aux questions qui la tourmentent.

Cette remise en question du social constitue également le principal motif du livre de Nicolas Langelier, *Réussir son hypermodernité et sauver le reste de sa vie en 25 étapes faciles*. Jeune homme bien de son temps, à l'affût des tendances, toujours présent où la société lui conseille d'être – le meilleur party, le meilleur spectacle, la meilleure exposition, la meilleure boutique, etc. – le personnage principal est frappé par ce constat : sa vie, pourtant socialement très active et branchée, ne va nulle part. À l'aube de ses trente-cinq ans il n'a, à vrai dire, rien accompli, rien bâti, à l'exception de cette façade de lui-même : une « gigantesque fraude » (*RSH*, p. 50) résultant de toutes ces années « à n'écouter que la musique des groupes les plus obscurément avant-gardistes, à ne lire que les magazines et les auteurs les plus branchés, à ne fréquenter que les gens les plus dans le coup [...] » (*RSH*, p. 50). Autour de lui, tout ce qui provient de la société lui semble soudainement désuet et futile : « Ce matin-là, devant vous, il n'y aura plus que du béton mort et du verre mort et de l'acier mort et des rêves morts et des gens morts en dedans. Vous comprendrez alors que la modernité n'a pas tenu ses promesses » (*RSH*, p. 23). La modernité, la postmodernité et

l'hypermodernité sont ainsi présentées comme des concepts ayant mené l'être humain à une impasse. Ce sont ces façons de penser le monde qui, aux dires du narrateur, ont mené au désenchantement de l'être contemporain :

Pensez à ceci : l'abandon des traditions et la montée de l'individualisme ont provoqué un raz-de-marée d'incertitude et d'insatisfaction autour de vous, en vous. [...] [A]lors qu'autrefois on pouvait blâmer des forces extérieures (le poids des traditions, nos concitoyens, notre famille, la religion, notre employeur) pour sa propre incapacité à atteindre [un] statut glorieux, aujourd'hui on ne peut s'en prendre qu'à soi-même. [...] Question : cela ne vous fait pas sentir incroyablement seul ? (*RSH*, p. 41)

L'importante désillusion du personnage, qui ne croit plus aux bienfaits de l'hypermodernité, se vit alors comme une apocalypse personnelle : son monde, du moins la façon dont il le perçoit, s'écroule complètement :

Pendant une fraction de seconde, vous devriez être saisi d'un étrange sentiment d'irréalité : vous ne comprendrez absolument pas à quoi ça sert, tout ça. Qu'elle est l'utilité de ce magasin de piscines en bordure de l'autoroute ? de cette immense animalerie ? de ce dixième centre de la rénovation, de cet autre concessionnaire automobile débordant de véhicules rutilants, de ces dizaines de restaurants franchisés offrant des versions édulcorées du Mexique et de l'Italie et du Texas [...] ? Pourquoi, donc ? Quelle est la raison d'être de tout ceci ? **Le bonheur ?**

Ici aussi, vous ne verrez donc que la mort partout : la mort d'une conception millénaire de la communauté, la mort d'un idéal, la mort d'une civilisation. Vous aurez l'impression très forte qu'une sorte de fin du monde est sur le point d'arriver – la fin d'un monde, en tout cas. (*RSH*, p. 24-25)

Le personnage occupe donc la posture d'un être qui, jusque-là aveuglé par la société et le mode de vie qu'il y mène, voit désormais les choses sous un jour complètement différent. Guidé par le narrateur, il ne lui reste maintenant plus qu'à « sauver le reste de sa vie » avant qu'il ne soit trop tard. L'intérêt du livre de Langelier tient peut-être moins à l'histoire qu'il raconte qu'à l'originalité de sa forme. Objet littéraire hybride, il se situe entre le roman,

l'essai, le guide de croissance personnelle et le reportage journalistique. Parodie du romanesque, il parodie également les ouvrages de psychologie populaire et même, peut s'apparenter à la formule d'« un livre dont vous êtes le héros », selon laquelle le lecteur et le personnage ne font qu'un : constamment interpellé par le pronom « vous », le lecteur-personnage est amené à réfléchir, prendre des décisions et passer à l'action pour devenir le « héros » de son « destin », plutôt que de laisser d'autres personnes – ici la société – décider pour lui.

### **Se tenir dans l'entre-deux**

Ambivalents dans leur rapport avec la société, les personnages ne sont pas prêts à refuser tout en bloc, mais conservent néanmoins une distance prudente avec le monde en évitant de trop s'y investir et de s'y compromettre. Oscillant, sur le plan social, entre l'engagement et le désengagement, ils demeurent en lisière de ce monde qui les a déçus et qui leur semble désormais dénué de promesses. Leur posture est d'ailleurs bien imagée par le narrateur de *Iphigénie en Haute-Ville* lorsqu'il décrit Érostrate, l'un des deux protagonistes de son récit :

D'Érostrate aussi on pouvait dire qu'il n'était parmi nous que techniquement, qu'il traversait la vie avec un visa de tourisme. Dès les premières pages du *Mythe de Sisyphe*, Camus, qui ne rechigne pas à devenir lourd lorsque son propos l'exige, pose le suicide comme étant le seul problème philosophique réellement important. Après avoir constaté l'absurdité du monde, l'Homme, nous dit Albert, est aux prises avec l'alternative suivante : ou bien il refuse ce monde qui n'a pas de sens (et donc se suicide) ou bien il demeure vivant et doit alors trouver la force de suppléer à ce vide en attribuant arbitrairement à l'existence un sens qui n'existe pas intrinsèquement. Mais pour son malheur, au contraire de « l'Homme » camusien, faisant son frais avec son H majuscule, Érostrate était, d'une part, dépourvu de la force morale nécessaire pour s'inventer un destin malgré

l'absurdité du monde et, d'autre part, trop pissou pour se faire sauter le caisson. Pas assez niais pour accepter le deal mais pas assez intense pour se crisser en bas du pont. Il vivait assis entre deux chaises, tel un aristocrate qui, invité à une fête populaire, fait acte de présence mais refuse de compromettre sa dignité en dansant la bourrée. Dans ces conditions, l'indifférence était tout ce qu'il pouvait s'offrir. La vie n'a pas de sens ? Big fucking deal<sup>112</sup>!

Vivre « entre deux chaises », voici qui résume bien l'inconfortable position de nos personnages. Pour Érostrate, le fait de commencer sa vie adulte en accord avec ce que le monde social semble attendre de lui – déménager à Québec, s'inscrire au cégep, obtenir son diplôme d'études collégiales, puis s'inscrire à l'université –, ne répond à aucun but précis, mais se résume plutôt à une participation désintéressée à la société, voire à une supercherie : « Tu vois, j'ai joué le jeu [...], j'ai fait de mon mieux. Pendant un temps, pour préserver les apparences » (*IHV*, p. 99), explique-t-il à Iphigénie. Toutefois, ne voyant pas l'intérêt de prendre part au monde social, il a cessé après peu de temps de faire semblant; il ne va plus à l'université et ne fait plus grand-chose de ses journées. De son côté, Iphigénie illustre elle aussi cette situation. En effet, elle n'est pas au diapason avec la société qui l'entoure; pour elle, la société et les rapports sociaux se fondent sur un ensemble de règles qu'elle ne voit pas l'intérêt de suivre. Comment sa mère et sa grand-mère peuvent parvenir à discuter ensemble pendant plus d'une heure – pour le simple plaisir de converser – sur sujet aussi ténu que celui des coups de soleil (*IHV*, p. 47) ? Quelle est la pertinence de se mettre en couple quand on sait que l'un ou l'autre finira irrémédiablement par se lasser (*IHV*, p. 186-187) ? À quoi bon les débats municipaux, les élections provinciales et fédérales, les référendums sur la question nationale ou n'importe quelle autre « niaiserie du genre » (*IHV*, p. 132) ? Comme

---

<sup>112</sup> François Blais, *Iphigénie en Haute-Ville*, Québec, L'Instant même, 2006, p. 19. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *IHV*.

Érostrate, elle compare le monde social à un grand jeu auquel elle n'arrive pas à croire, puisque le but lui semble insignifiant et que l'issue est, de toute façon, déterminée d'avance :

Voilà : c'est que je n'arrive pas, malgré mon bon vouloir, à m'intéresser au jeu auquel le monde joue. Un peu comme au primaire quand on jouait au ballon chasseur à la récré : je concevais bien que l'idée c'était de dégommer tous les ploucs de l'autre côté de la ligne, mais chaque fois que je m'y mettais j'étais comme frappée par cette pensée qui me clouait les pieds au sol : « À quoi bon, on sait tous comment ça va finir [...] ». (*IHV*, p. 92)

Par conséquent, lorsqu'elle se trouve parmi ses semblables, Iphigénie s'efforce de « simuler les comportements humains, [...] feindre la complicité avec Briséis et Nausicaa [ses supposées meilleures amies] » (*IHV*, p. 33), autrement dit, de « singer la normalité » (*IHV*, p. 33). Elle fait semblant parce qu'avoir des amies est la norme. Tout comme elle feint d'avoir un amoureux – parti en voyage – parce qu'il serait anormal, aux yeux de son entourage, qu'elle ne souhaite pas avoir de relation amoureuse à son âge. En somme, Iphigénie prétend ne pas vouloir attirer l'attention pour avoir la paix. Toutefois, elle fait cet aveu au lecteur :

C'est vrai : pourquoi diable tiens-je tellement aux apparences ? Le pire c'est que je n'ai même pas de bonne réponse à cette question. Je me dis toujours, par commodité, que c'est parce que ça rendrait ma mère infiniment malheureuse si je décrochais de tout. Mais ça ne tient pas la route : ma mère n'est pas heureuse de toute manière. Il y a quelque chose en moi, pourtant, qui me force à tenir mon rôle coûte que coûte, et ça m'écœure, croyez-moi. (*IHV*, p. 93)

Comme les autres personnages de notre corpus, Iphigénie n'est donc pas désenchantée au point de procéder à un complet « divorce d'avec la vraie vie » (*IHV*, p. 93). Quelque chose au fond d'elle persiste à vouloir croire au monde dont elle fait partie. À ce sujet, nous pouvons également évoquer l'exemple de Vincent, le personnage-narrateur de *Comme des sentinelles*, qui tente pendant un temps de rentrer dans les rangs de la société en se rendant tous les mardis

soir au Narcomanes anonymes, là où « des tas de ratés<sup>113</sup> » se réunissent pour parler de leurs problèmes dans l'espoir de retrouver « une existence normale » (*CDS*, p. 13). Dès le premier soir, l'animateur l'encourage et le félicite, affirmant que sa seule présence dans le groupe témoigne de sa « volonté » et de son « engagement » à retrouver le « bon chemin » (*CDS*, p. 12). Or, Vincent n'arrive pas à s'engager sincèrement dans cette démarche de réinsertion sociale. Là-bas, il méprise tout le monde y compris l'animateur, dont les discours sont jugés vides et factices. Pourquoi prend-il réellement la peine de se rendre aux réunions des Narcomanes anonymes ?

J'étais là... Je ne savais pas pourquoi j'étais là. Pour rechercher du réconfort ? Pour me prouver que je faisais des efforts, que j'avais encore envie d'être un humain et de vivre parmi d'autres humains ? Mais non. De ça aussi, il me semblait que j'aurais pu me passer. Ce que je voulais, c'était seulement me vider – la tête, les couilles, les tripes, le cœur – et me remplir d'autre chose. D'une chose belle et douce et bonne. D'une chose nouvelle et propre, sereine. (*CDS*, p. 84)

Autrement dit, s'il prétend accorder peu d'importance à ses liens avec la société, Vincent continue de croire en la possibilité de trouver un remède à son désenchantement. Croire qu'il lui est possible de le remplacer par quelque chose qu'il jugera beau et bon en ce monde. Comme les autres personnages de notre corpus, Vincent alterne les tentatives de compromis et l'autosabotage, ce qui fait de lui un personnage typique de cette posture d'entre-deux.

---

<sup>113</sup> Jean-Philippe Martel, *Comme des sentinelles*, Montréal, La Mèche, 2012, p. 11. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *CDS*.

## Des modèles d'existence

Sur le plan thématique, les romans font apparaître des rapports compliqués entre certains modèles d'existence que propose la société et les valeurs selon lesquelles les personnages cherchent à mener leur vie. Ces modèles concernent principalement l'affirmation des valeurs de production et de reproduction, soit la vie de travail et de famille<sup>114</sup>. En ce qui concerne la vie de production, le modèle d'existence le plus souvent mis en scène, qu'il soit explicite ou implicite, divise la vie entre deux pôles : d'un côté le travail, de l'autre, les loisirs. Selon cette organisation du monde<sup>115</sup>, le travail, qui occupe une grande partie de la vie des personnages, se réduit à un simple moyen de subsistance; un passage obligé de la vie adulte, imposé par la société, mais nullement porteur de sens. D'où la difficulté pour les personnages de s'y retrouver sur le plan identitaire et de s'y engager. En d'autres mots, dans un monde social structuré de la sorte, il s'agit de travailler pour « gagner » sa vie et ainsi avoir la possibilité de se réaliser ailleurs. Or, pour les personnages – insatisfaits de leur emploi –, le temps hors travail se présente également comme un temps perdu qui se résume surtout à des moments vides ou à de vaines tentatives d'échappatoire, en réponse à une réalité décevante. Soit le personnage cherche tout simplement, par ses loisirs, à se divertir pour se soustraire momentanément à son désenchantement, soit il

---

<sup>114</sup> Cette division entre les valeurs de production et de reproduction s'inspire de la pensée de Charles Taylor lorsqu'il explique que nous assistons, depuis l'avènement de la modernité, à *l'affirmation de la vie ordinaire*. Cela signifie que les formes de vie jugées « supérieures » avant la Réforme des Lumières, comme la noblesse, l'éthique guerrière, le civisme militant, la contemplation au sens platonicien du terme ou l'ascétisme héroïque, souvent réservées aux élites, sont rejetées au profit de l'affirmation des valeurs du travail et de la famille qui constituent le quotidien de tous et chacun : « L'essentiel ici est que le supérieur ne se trouve plus hors de la vie ordinaire, mais qu'il tient à une *manière de la vivre* » (Charles Taylor, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Montréal, Boréal, 1998 p. 40).

<sup>115</sup> Nous reprenons ici l'expression de Pavel. Voir Thomas Pavel, *La pensée du roman, op. cit.*, p. 46.

s'adonne à des loisirs auxquels il se sent contraint de participer, mais dont il tire peu de satisfaction, soit il se retrouve totalement désœuvré. Ainsi, le monde social divisé entre le travail et les loisirs ne contribue en rien, pour lui, à donner sens à l'existence. À vrai dire, les êtres que sont devenus les personnages, à la suite de leur entrée dans la vie sociale adulte, ne correspondent pas à ceux qu'ils espéraient devenir. Ce modèle ne leur permet pas de se reconnaître ni de s'orienter; au sein de cette société, ils ne savent pas comment évoluer. Quant à la vie de reproduction, le modèle du couple monogame stable, uni, heureux et durable est encore le plus fréquent. Au sein de notre corpus, certains personnages n'y croient plus et s'en détournent – de façon temporaire ou à plus long terme –, tandis que d'autres, déçus par la réalité de leurs amours, aspirent encore à la réalisation de ce modèle de bonheur amoureux et s'y accrochent. Dans un cas comme dans l'autre, plusieurs d'entre eux évoquent le fait qu'ils se sentent socialement poussés à suivre ce modèle.

### **Le personnage désenchanté au travail**

Étymologiquement parlant, le terme « profession » implique la notion d'engagement : il provient du mot latin *professio*, qui vient de *professus*, signifiant « exposer, déclarer publiquement<sup>116</sup> ». Un *profès* ou une *professe* désigne en ce sens une personne ayant fait vœux de s'engager dans un ordre religieux ou dans un ordre de chevalerie. D'où l'expression « faire profession de... ». Toutefois, sur le plan professionnel, les personnages sont bien loin de perpétuer cette notion d'engagement. Au contraire, ils souhaitent plutôt échapper à leur

---

<sup>116</sup> « Profession », *Dictionnaire Littré*, [En ligne], (page consultée le 16/05/2018), URL : <https://www.littre.org/definition/profession>,

vie professionnelle envers laquelle ils se montrent souvent indifférents et négligents, comme l'exprime clairement Thomas, le personnage-narrateur de *Nouvel Onglet* : « Je suis un très mauvais employé. Des fois, je me dis que c'est impossible de m'en foutre plus que ça et puis ça se produit. Je m'en fous encore plus<sup>117</sup> ». Aux yeux de plusieurs personnages, le travail semble être garant, du moins en grande partie, de leur lien avec la société; en le conservant, ils maintiennent leur participation au monde social. Toujours comme le dit Thomas – pour qui commencer à travailler relevait plus de l'intégration sociale que d'une quelconque réalisation personnelle : « J'ai commencé à travailler dans les jeux vidéo à vingt-deux ans. Quand j'habitais à Québec, les gens là-bas avaient des emplois sérieux. Je voulais faire comme tout le monde » (*NO*, p. 26). Or, ce lien avec le monde tend de plus en plus à perdre son sens, ce pourquoi les personnages s'en distancient, s'engageant le moins possible vis-à-vis du travail pour lequel ils ont été engagés. « Travailler ? "I would prefer not to"<sup>118</sup> ». Comme le remarque Dominique Viart, les personnages de la littérature contemporaine sont peut-être de retour au travail, mais ils ne semblent pas prêts à l'être à n'importe quel prix<sup>119</sup>.

De fait, le lecteur le ressent aisément, la plupart des personnages n'accordent que peu d'importance à leur travail; ce n'est pas lui qui les définit ou qui définit leur existence.

---

<sup>117</sup> Guillaume Morissette, *Nouvel Onglet*, trad. de l'anglais (Canada) par Daniel Grenier, Montréal, Boréal, 2016, p. 25. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *NO*.

<sup>118</sup> Dominique Viart, « Écrire le travail : vers une sociologisation du roman contemporain ? », dans *Raison Publique*, n° 15, 2011, p. 16. Il s'agit bien sûr d'une référence à Bartleby, célèbre personnage d'Herman Melville dans *Bartleby le scribe* (titre original : *Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street*).

<sup>119</sup> Parler d'un « retour au travail », pour le personnage contemporain, est une façon de souligner le retour de ce thème dans la littérature après sa disparition progressive au courant du XX<sup>e</sup> siècle : « [ce thème] s'inscrit en opposition forte avec la *doxa* formaliste des années 1950-1970 qui, pour avoir dénoncé les illusions du réalisme romanesque, soutenait qu'il ne saurait y avoir d'autre travail en littérature que le travail de l'écriture » (Dominique Viart, *op. cit.*, p. 15).

Comme l'explique la narratrice de *Grand Galop* dont les rêves de carrière se sont effondrés : « J'aurai un métier qui me permettra de vivre, parce qu'il faut bien vivre, mais ma vie, la vraie, sera faite de Louis, et de notre maison, et des livres que je lirai, et des tartes que je cuisinerai, et des légumes que je planterai dans notre jardin, et des enfants, peut-être, un jour<sup>120</sup> ». Le soir, lorsqu'elle rentre à la maison, elle ne parle pas de son travail, parce qu'il n'y a rien à en dire : « Lorsque je rencontrerai des gens que je ne connais pas et qu'ils me demanderont *qu'est-ce que tu fais dans la vie ?*, ou des gens que je connais et qu'ils me demanderont *et puis, quoi de neuf ?*, je n'aurai rien à répondre, ou si peu. [...] Ce sera le prix à payer pour me la couler doucement dans un emploi sans ambition ni passion » (*GG*, p. 37). De même, dans *Iphigénie en Haute-Ville*, Iphigénie s'emploie à terminer des « études-alibis » qui lui permettront d'obtenir un « emploi-alibi » (*IHV*, p. 131). À ses yeux, ce sujet n'a « [a]ucune importance » (*IHV*, p. 131). Preuve que cette participation sociale ne la définit en rien, le narrateur lui-même, lorsqu'il présente Iphigénie, n'est pas certain de son champ d'études : « Iphigénie vivait à Québec [...], y étudiait pour devenir accordeuse de pianos ou physicienne nucléaire, quelque chose comme ça [...] » (*IHV*, p. 18). Jusqu'à la fin du récit, le lecteur n'en saura pas davantage, apprenant seulement qu'Iphigénie occupe « un poste au sein d'une grande entreprise, dans une quelconque métropole européenne » (*IHV*, p. 199).

Dans le même esprit, Thomas, le personnage-narrateur de *Nouvel Onglet* qui travaille dans le monde des jeux vidéo depuis quelques années seulement, considère de plus en plus son travail comme une véritable mascarade. Il est las de cette industrie qu'il trouve

---

<sup>120</sup> Marie-Noëlle Gagnon, *Le Grand Galop*, Montréal, Québec Amérique, 2015, p. 37. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *GG*.

maintenant complètement futile, si ce n'est stupide, comme il tente de l'exprimer à l'une de ses amies :

En réunion ce matin, on a parlé d'un jeu d'animaux pour les téléphones intelligents développé par une autre entreprise. Tu tapes avec un doigt sur des ballons et tu tapes sur les animaux et les animaux sont contents et ensuite ça te donne plus de choses sur lesquelles tu peux taper. C'est un gros succès.

— Pour vrai ?

— Je pense que oui. Il paraît qu'ils font beaucoup d'argent. Quand on lance des idées en réunion, ici, il y en a toujours un qui demande « Qu'est-ce qui va rapporter de l'argent ? » Et les autres répondent des trucs normaux comme « La clé dans le donjon » ou « Des blocs qui tombent ». À chaque fois, j'ai le goût de répondre quelque chose comme « Mourir seul » juste pour voir comment les gens réagiraient. (*NO*, p. 25-26)

Visiblement, Thomas n'adhère plus aux valeurs ni aux objectifs de l'entreprise qui l'engage. Le travail est devenu pour lui « une zone de non-émotion, un endroit [...] déconnecté de toute notion de plaisir » (*NO*, p. 35). Il n'y voit plus aucun intérêt : « À mon travail, quelqu'un avait accroché sur un babillard une petite affiche qui énumérait les valeurs de l'entreprise. "Résilience", pouvait-on lire. On aurait dit que ça signifiait "Combien de temps pourrez-vous endurer le fait que votre travail n'a pas de sens ?" » (*NO*, p. 23-24). Ce même sentiment de futilité face à la carrière choisie est également très fortement ressenti par le protagoniste de *Réussir son hypermodernité*. Au sujet de la profession de journaliste culturel qu'exerce le personnage, le narrateur note, sous forme de « rappel » :

N'oubliez pas : en soi, le journalisme est une profession noble et admirable. Plusieurs des personnages les plus importants de la modernité l'ont pratiqué – Charles Dickens, Jacob Riis, Rudyard Kipling, Albert Camus, Winston Churchill, Ernest Hemingway, George Orwell, Susan Sontag, René Lévesque et tant d'autres. Sauf que, bien sûr, le journalisme qui vous occupe n'est pas celui d'Orwell et de Lévesque, mais celui qui consiste à présenter et commenter l'univers de la musique pop. On ne parle pas exactement de la guerre civile espagnole, ici.

Vous [...] devriez à présent en avoir marre d'écrire sur la musique. Toujours ces mêmes sujets, toujours cette recherche de l'hyperbole, toujours ce désir d'être cool, d'être le premier à parler d'un nouveau groupe, ou le premier à baptiser un nouveau sous-genre musical [...]. Tout ce vent, tout ce bruit pour rien, toutes ces heures et ces énergies gaspillées à alimenter cette machine qui vous dégoûte de plus en plus. Il y aura toujours des groupes qui apparaîtront, plus jeunes et supposément plus fous, prêts à apporter quelque chose d'infinitésimalement différent [...].

Intuitivement, vous devriez savoir que les choses importantes que vous avez envie d'accomplir (ou avez déjà eu envie d'accomplir) ne viendront pas par le travail que vous faites actuellement. (*RSH*, p. 151)

Ce « rappel » décrit bien plusieurs aspects caractéristiques des sentiments que ressentent les personnages face à leur travail. D'abord, l'impression d'un travail toujours inachevé, perpétuel, où « [c]haque semaine ressembl[e] à une version copiée-collée de la précédente : travailler durant cinq jours d'affilée et prendre ensuite une pause de deux jours et recommencer ensuite le même rêve cauchemardesque à l'infini » (*NO* p. 43). Dans l'extrait ci-dessus, le narrateur le dit clairement : il y aura toujours de nouveaux groupes, dont l'apport au monde musical sera d'une très faible importance. Le personnage-narrateur de *Comme des sentinelles* se plaint également de l'aspect « interminable » de son travail (*CDS*, p. 40). Les cours d'histoire littéraire qu'il enseigne à l'université demandent « constamment d'être revus, augmentés » (*CDS*, p. 40), sans compter que chaque année, il doit recommencer le même parcours, enseigner la même matière, devant de nouveaux visages qui ne finiront jamais de se renouveler. En d'autres mots, le travail ne donne nullement aux personnages l'impression d'avancer, mais semble plutôt les contraindre à faire du surplace au sein d'un éternel recommencement – ce qu'exprime également Grégoire dans *La manière Barrow* lorsqu'il affirme passer ses soirées à marcher afin de compenser « l'immobilité à laquelle le

contrai[nt] le métier<sup>121</sup> » durant la journée. À ce sujet, Thomas distingue la réalité du monde du travail de celle de l'école :

Le fait de plus aller à l'école, c'est dur. Une des bonnes choses de l'école, c'est qu'elle continue à te fixer des petits buts à atteindre. Elle te donne même des notes pour ça. Quand t'arrêtes l'école, tu t'attends un peu à ce que le travail vienne combler le vide, et c'est pas tout à fait impossible, mais le travail te redonnera jamais cette impression claire de progression. C'est vraiment facile de te mettre à penser que tu stagnes et que tu t'en vas nulle part. (*NO*, p. 191)

Aux dires de Thomas, l'entrée dans le monde du travail marque donc la fin d'une apparence de progression, comme si, une fois engagé quelque part, il n'y avait plus de but ultérieur à atteindre. Pensant avoir exploité toutes les possibilités que lui offre le monde social, Thomas se sent acculé au pied du mur.

À cette quasi-absence de progression s'ajoute alors l'impression de participer à un système qui tourne à vide, qu'il s'agisse du système d'éducation pour le personnage-narrateur de *Comme des sentinelles*, de l'industrie musicale pour le protagoniste de *Réussir son hypermodernité*, de l'industrie de la télévision pour Grégoire dans *La manière Barrow* ou de celle des jeux vidéo dépeinte par Thomas dans *Nouvel Onglet*. Ce dernier décrit comment l'argent, à l'intérieur de son immeuble, ne fait sans doute que passer de main en main, d'une entreprise à l'autre, effectuant un cycle au sein duquel rien ne se trouve véritablement accompli : des employés se réunissent dans des bureaux pour produire des logiciels servant à soutirer de l'argent aux consommateurs; ces mêmes employés, qui n'apportent pas de lunch au travail, dépensent leur argent chaque midi dans l'aire de restauration; les employés des

---

<sup>121</sup> Hélène Vachon, *La manière Barrow*, Québec, Alto, 2013, p. 22. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *MB*.

restaurants, quant à eux, une fois rentrés à la maison après une épuisante journée de travail, dépensent une bonne partie de leur salaire en jouant à des jeux vidéo pour se détendre et ne plus penser à rien (*NO*, p. 93). Enfin, au sein de ces systèmes de production illusoires et insensés, les personnages évoquent, de surcroît, l'impression de ne pas parvenir à s'accomplir et à s'épanouir grâce à leur travail. C'est entre autres le cas de la narratrice de *Sports et divertissements* qui, désenchantée de son métier de comédienne, n'en attend désormais nulle gratification, outre son salaire :

maintenant, décrocher un rôle, c'est plus une pause dans le vide sidéral de mon agenda qu'une réelle récompense. Mon agent m'appelle, je dis oui, merci, c'est bon, c'est noté. De toute façon, les trois quarts de mon salaire annuel sont gagnés à produire de la marde en boîte. Tout est à chier. La télévision, le cinéma, le théâtre. Quand la magie opère, une fois sur mille, c'est magique, mais c'est si rare. Y a que la pub qui me console; au moins, la pub est de la marde qui se prend pas pour autre chose que de la marde<sup>122</sup>.

En somme, les personnages semblent vouloir faire quelque chose de leur vie, mais le monde du travail n'est pas pour eux le lieu de grandes réalisations. Sans cesse, ils sont en attente d'autre chose, car leur situation professionnelle les laisse insatisfaits. À vrai dire, leur travail leur semble un pur gaspillage de temps et leur choix de carrière les amène, pour la plupart, à penser qu'ils ont, tout compte fait, raté leur vie.

Ainsi, l'avenir « radieux » (*RSH*, p. 76), voire « glorieux » (*RSH*, p. 179), qu'imaginaient les personnages-narrateurs et protagonistes étant plus jeunes ne s'est pas concrétisé. Leur travail se trouve plutôt associé à une vie qui n'a pas su se montrer à la hauteur

---

<sup>122</sup> Jean-Philippe Baril Guérard, *Sports et divertissements*, Montréal, Ta Mère, 2014, p. 185-186. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *SD*.

de leurs espérances. Cette idée est illustrée de façon radicale par la narratrice du *Grand Galop* qui, à défaut d'être devenue funambule – ce pourquoi elle a travaillé très fort, sans succès –, choisit de gagner sa vie en tant que commis dans un bureau de poste. Quoique cela soit pour elle un « grand échec » (*GG*, p. 39), la narratrice, résolue, n'accepte aucun compromis, aucun travail qui puisse compenser pour son rêve brisé : à ses yeux, le monde des rêves et celui du travail sont deux mondes bien distincts qui jamais ne se rejoindront. De la même façon, d'autres personnages évoquent leurs déceptions envers le monde du travail. Dans *Iphigénie en Haute-Ville*, Érostrate, par exemple, avait pour ambition de devenir « le Grand Rénovateur de la Prose Québécoise » (*IHV*, p. 123). La littérature, explique-t-il, a été pour lui dès l'enfance « l'une des plus grandes sources de joie en ce monde » (*IHV*, p. 123). La réalité sur le travail d'écrivain, néanmoins, le rattrape rapidement, jusqu'à l'anéantissement de tous ses rêves de carrière. À Iphigénie, il confie :

J'ai tout de même continué à écrire (et je continue encore) même après que mes ambitions m'eurent abandonné l'une après l'autre. D'abord ce prix Nobel, sur lequel je me suis résigné à faire une croix. « Me contenterai du Goncourt et voilà tout ! » Après ça : « Fuck les prix ! Pour autant que j'arrive à bien vivre de ma plume. » Et puis : « pour autant qu'un éditeur, un jour, veuille bien condescendre à m'éditer. » Maintenant ? Plus rien. (*IHV*, p. 125)

Quant à Fabio, dans *L'angoisse du poisson rouge*, plus que la littérature, le cinéma a su marquer son imaginaire dès son plus jeune âge : « Depuis que je suis tout petit, mon rêve est de faire du cinéma. *Les 400 coups* et *8<sup>1/2</sup>* en tête, je m'imaginai participer à la création des chefs-d'œuvre de demain » (*ADPR*, p. 334). Or, la réalité l'a lui aussi rattrapé : des « réalisateurs égomaniaques qui n'acceptent aucun commentaire [...], des budgets dérisoires, de la difficulté à voir son chèque de paye à la fin du tournage, des histoires qui n'intéressent

personne, des salles de cinéma toujours vides » (*ADPR*, p. 333-334), etc. S'accrochant à son rêve, Fabio, à défaut de devenir réalisateur ou directeur photo, se contente pour un temps d'un poste d'électricien-machiniste sur les plateaux. Branchant des kilomètres de fils en silence, il se dit que, sans lumière, il n'y aurait pas de cinéma. Puis, une fois encore, les conditions de travail viennent à bout des mensonges qu'il se raconte pour tenir le coup. À la suite de son expérience, sa conclusion est la suivante : « Mon rêve avait été détruit, un mythe à la fois. Je ne vivais plus dans l'illusion. Je savais que [...] ce que j'envisageais n'existait tout simplement pas » (*ADPR*, p. 387). Lorsque Manue rencontre Fabio, celui-ci travaille comme concierge dans une salle de cinéma de Montréal, à mille lieues de ses rêves hollywoodiens.

La réalité les ayant déçus, certains personnages ressentent même un sentiment d'étrangeté par rapport à leur travail, puisqu'ils ne parviennent pas à s'identifier à lui. Thomas, qui ne trouve visiblement plus sa place dans le monde des jeux vidéo, exprime bien ce sentiment :

Longtemps, j'avais voulu faire carrière dans les jeux vidéo, mais les jeux avaient changé ou j'avais changé ou quelque chose avait changé, et j'avais commencé à me dire que ce que je faisais de ma vie était bizarre, peu satisfaisant. Déménager à Montréal et commencer un nouveau travail dans un studio qui produisait des jeux à un rythme d'usine et qui employait six cents personnes n'avait fait qu'accentuer cette impression. Le bureau était trop propre, trop climatisé, trop de nuances de gris, trop plein de tables de travail brillantes et ergonomiques qui semblaient sorties d'un vaisseau extraterrestre. Je ne connaissais pas les noms de la plupart des employés qui travaillaient autour de moi, je n'étais pas même certain de ce qu'ils faisaient exactement. Comme moi, ils ne parlaient pas beaucoup, ils cliquaient sur des icônes à une vitesse normale, avaient l'air concentrés, mais pas stressés. (*NO*, p. 23-24)

De même, le sentiment d'étrangeté causé par le travail est exprimé par Xavier, l'un des

personnages-narrateurs du roman *Les corps extraterrestres*. En effet, son travail de représentant pharmaceutique ne lui offre aucun point repère. D'une part, le vocabulaire associé à sa profession lui demeure profondément étranger : « J'ai en bouche des expressions comme "tonus vasoconstricteur", "consommation d'oxygène du myocarde", "tachycardie supraventriculaire", alors qu'au fond, je n'ai aucune idée de ce dont je parle et je m'en balance complètement<sup>123</sup> ». D'autre part, ce travail qui requiert de constants déplacements oblige Xavier à mener une vie de chambres d'hôtel et de centres des congrès, lieux des plus impersonnels. Enfin, cette absence de repère au travail, dans le cas de Xavier, relève également d'un important conflit de valeurs. Xavier, qui est lui-même très attiré par les médicaments et en consomme régulièrement depuis longtemps, se dit aujourd'hui dégoûté par « l'idée qu'on peut tout régler en avalant un comprimé » (*CE*, p. 167). Il ne croit plus faire du bien à l'humanité par la vente de toutes ces drogues douces, conscient de contribuer surtout à enrichir les compagnies pharmaceutiques à travers le monde. Dorénavant, son travail et sa carrière ne sont pour lui que désillusions.

Enfin, Grégoire, le protagoniste de *La manière Barrow*, exerce lui aussi un métier qui ne reflète pas ses valeurs. Grégoire est un passionné de culture, un amoureux de la langue et du théâtre; il ne vit que pour la poésie, pour les émotions et les réflexions que suscitent les grandes œuvres de la littérature universelle. Alors qu'il aurait voulu devenir comédien – réciter sur scène des textes porteurs de sens, capables de transcender la banalité du quotidien –, il travaille dans une agence de doublage où sa voix est d'abord mise au service

---

<sup>123</sup> Pierre-Luc Landry, *Les corps extraterrestres*, Montréal, Druide, 2015, p. 22. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *CE*.

de publicités en tout genre : polices d'assurance, médicaments, préservatifs, etc. Or, tous ces discours publicitaires sur lesquels travaille Grégoire, garantissant confort, sécurité et protection aux consommateurs, vont à l'encontre de sa vision de l'existence : « La vie n'est pas comme ça [...]. La vie est un risque perpétuel [...] » (*MB*, p. 33), tente-t-il d'expliquer à sa patronne. Tout le contenu télévisuel qu'il doit doubler est pour lui insensé et complètement déconnecté de la réalité :

Le monde clair n'existait plus, le monde net qui lui était familier s'éloignait de lui. [...] À la place, on lui avait offert le confort, la facilité, l'impression de vivre dans un cocon construit à coups de contenus uniformisés où l'on avait plus à réagir, à s'opposer, à distinguer le bon du moins bon, à s'adapter à l'inconnu, au difficile. Tout devenait interchangeable, sans risque. [...] Mais si tout le monde est pareil, [...] qu'est-ce que je deviens, moi ? Et qui suis-je ? (*MB*, p. 59-60)

Le temps passe et Grégoire devient si fortement chamboulé dans ses valeurs qu'il en vient même à mal mesurer la valeur de la vie : alors qu'il discute dans un café avec un autre comédien, une femme attaque ce dernier à grands coups de sac à main, criant des propos haineux destinés au personnage qu'il incarne à l'écran. Grégoire s'interpose alors en empoignant la femme contre le mur, habité d'une envie soudaine de l'anéantir, sentiment qui, bien sûr, est d'une violence démesurée : « Quand il avait empoigné la femme, quand il avait eu envie d'anéantir ces yeux, cette bouche, cette tête, Grégoire avait pensé que ce qu'il tenait là n'avait pas de valeur réelle et que supprimer cet assemblage d'os, de tendons et de gras serait sans gravité » (*MB*, p. 120). Grégoire semble ainsi complètement aveuglé par la profonde insatisfaction qu'il ressent à l'égard de la société. Sa copine ne le reconnaît plus et le quitte, accusant ses rêves professionnels d'être la cause de tous leurs malheurs : « tes frustrations, tes rêves, tes satanés rêves... » (*MB*, p. 166). De toute évidence, aux yeux de

Grégoire, l'identité et le travail devraient demeurer très fortement liés :

Doit-il *absolument* y avoir quelque chose de commun entre un homme et son travail ? se demandait-il. Qu'y a-t-il de commun entre le boulanger et son pain ? Entre un boucher et sa viande ? Jusqu'à quel point est-il possible d'accomplir, jour après jour, année après année, des gestes que nous n'accomplirions pas en temps normal ? La plupart des gens travaillent pour manger et faire vivre leurs enfants, ils ne se soucient pas de savoir si ce qu'ils font leur convient. [...] Moi, je ne peux pas [...]. (MB, p. 26)

*La manière Barrow* met donc principalement en scène les attentes déçues d'un personnage face au monde du travail, à ce qu'il y est « devenu » et la désorientation identitaire qui en découle. Le « devenir » de Grégoire se trouvait d'ailleurs raconté presque à la manière d'un conte de fées dès l'*incipit* du récit; Grégoire y est présenté comme un être qui, à la suite d'une merveilleuse transformation, se voit pourvu d'un don exceptionnel – sa voix – et se trouve voué, du moins peut-on le supposer, à un bel avenir<sup>124</sup>. Toutefois, cette métamorphose ne remplit pas ses promesses. À travers son travail de doubleur, Grégoire n'utilise sa voix qu'à des fins financières; être dépossédé de cette voix unique à laquelle il s'est toujours rattaché pour forger son identité équivaut pour lui à être dépossédé de lui-même : « Chaque fois qu'il entrait chez Vox Dei, Grégoire avait l'impression de se déposer au vestiaire, sa voix cheminant seule jusqu'au studio d'enregistrement, et c'est elle qui le reprenait le soir en sortant pour le raccompagner chez lui » (MB, p. 14). Autrement dit, le monde du travail n'est

---

<sup>124</sup> « À quinze ans, Grégoire Barrow possédait un filet de voix, deux yeux bleus perpétuellement étonnés, un corps étroit et long qu'il déplaçait prudemment, avec un enthousiasme modéré. Si l'on remarquait à peine les yeux enfouis au fond de leur orbite comme deux sentinelles aux aguets, le filet agaçait l'oreille par son chuintement disgracieux. Mais le temps travaillait pour l'adolescent et à dix-huit ans, un petit miracle se produisit. Le corps stoppa sa vertigineuse ascension, les yeux d'ardoise bleuâtre s'aureolèrent d'une douceur inattendue et le filet cessa de chuintier. Au moment où l'entourage désespérait d'entendre autre chose que ces discordantes et monosyllabiques remarques jetées çà et là – c'était un enfant taciturne, et pour cause –, le filet se mua en un concert de vibrations chaudes, amples, magnifiquement timbrées. Inédites. La voix de Grégoire Barrow » (MB, p. 7).

pas représenté comme un lieu où Grégoire peut pleinement « exister », puisqu'il y voit « toute sa personne réduite à une intonation » (*MB*, p. 27). Son talent a beau être reconnu, ses collègues ont beau l'admirer, le travail qu'il accomplit n'a rien pour lui d'une réussite.

### **Entre deux quarts**

Si le travail apparaît souvent comme un simple moyen de subsistance – ce qui ne satisfait pas les personnages-narrateurs et protagonistes –, il n'est pas rare que le monde des loisirs permette parallèlement à l'être humain de s'accomplir et de se valoriser grâce au développement de différentes passions. Or, les activités auxquelles les personnages accordent leur temps libre – si activités il y a – ne s'avèrent guère plus satisfaisantes que le travail qu'ils effectuent durant la journée. Les deux personnages-narrateurs des *Corps extraterrestres*, par exemple, passent la plupart de leur temps hors travail à boire et regarder des films, pour Xavier, ou à boire et écouter de la musique, pour Hollywood. La musique et le cinéma, tout autant que l'alcool, sont ici dépeints comme des méthodes d'évasion qui permettent aux personnages de vivre des moments où ils ont tout simplement l'impression d'échapper au monde et à eux-mêmes. Xavier semble même croire que la vie est plus riche et plus satisfaisante dans les films que dans la réalité. À l'hôtel, alors qu'il ne sait pas comment occuper son temps pour se sentir mieux, il tente de jouer les personnages de cinéma en se basant sur des scénarios qu'il connaît : « J'avais envie d'avoir l'air le plus bête possible, le plus chiant. Je me suis dit : j'irai nager en pleine nuit, puis je demanderai qu'on monte une bouteille de scotch dans ma chambre. Encore que je n'aime pas beaucoup le scotch. Je vais faire comme si j'étais Bill Murray dans *Lost in Translation* » (*CE*, p. 17). Or, adopter un tel

comportement ne lui permet en rien de se sentir mieux. Xavier demeure généralement désœuvré, tentant par diverses façons d'exprimer son mal-être : par exemple, tirer les rideaux et s'étendre sur le lit sans enlever ni ses souliers ni son manteau (*CE*, p. 107); se coucher par terre sur le tapis, entre le lit et la télévision (*CE*, p. 17); se laisser choir dans la neige avec la vague intention de se laisser mourir (*CE*, p. 18); ou encore, demeurer un long moment assis au fond de la douche en laissant l'eau couler sur sa tête (*CE*, p. 74). Comme lui, nombreux sont les personnages qui passent leur temps libre en solitaires à ne pas faire grand-chose. Grégoire, par exemple, reste seul tous les soirs, sans ne jamais sortir de son quotidien monotone, comme on le lui fait remarquer : « Vous rentrez ici tous les soirs, vous mangez, vous sortez le chien, vous dormez. Ce n'est pas une vie » (*MB*, p. 132). Érostrate, pour sa part, explique à Iphigénie que le fait de raconter l'une de ses journées équivaut à raconter toute sa vie (*IHV*, p. 97). Rien, dans son emploi du temps, ne s'avère digne d'intérêt; sa vie est « plate » (*IHV*, p. 99), affirme-t-il. Quant à Thomas, il ne s'adonne généralement qu'à des activités sans objet ni signification, ne procurant que peu de plaisir et de satisfaction. Les soirées qu'il passe en compagnie de ses colocataires sont en effet peu profitables. Toujours affectés par l'alcool ou par d'autres substances, ils se promènent d'un party à l'autre, posant une panoplie de gestes inutiles et entretenant des conversations sans importance. Soir après soir, leurs sorties demeurent équivalentes et, pour Thomas, sans visée particulière :

Je suis sorti avec Cristian et Kyle trois soirs d'affilée, de mardi à jeudi. Selon le scénario par défaut de nos soirées, on commençait à boire à l'appartement avant de sortir un peu après minuit et d'aller là où on allait. Ce qu'on allait faire importait peu. On aurait pu aller à un baptême, on serait quand même arrivés après minuit. Les trois soirs d'affilée, Cristian et Kyle se sont lancés à la chasse aux filles. Je ne savais pas ce que je chassais, peut-être juste un lendemain de veille. (*NO*, p. 63-64)

Le reste du temps, Thomas demeure seul dans sa chambre devant son ordinateur, fixant l'écran lumineux, produisant ou faisant défiler du contenu sans intérêt en continu. Il est ainsi, pour reprendre ses mots, « constamment en train d'aller nulle part » (*NO*, p. 42).

Les divertissements doivent donc ici être considérés selon le sens premier du terme : « Action de détourner, d'écarter<sup>125</sup> ». S'ils comblent le temps, ils ne comblent nullement les manques que ressentent les personnages; ils leur permettent seulement d'éviter d'y penser. Dans *L'équation du temps*, Ariane, qui dit sans cesse se lancer dans des questionnements sans fin au sujet de son existence, l'avoue franchement : « la seule façon de m'en sortir, c'est de me laisser complètement absorber par un film que je trouve beau, par un livre que j'ai lu dix fois déjà, ou encore par un disque qui saute tellement je l'ai écouté<sup>126</sup> ». Cookie – que son colocataire surnomme la « *Diva sur la brosse* » (*C*, p. 54) – a de son côté développé une « Routine de fête » (*C*, p. 39). Chaque soir, elle s'enivre dans les bars, jusqu'au moment de ramener un inconnu dans son lit : « Trois heures du mat', c'est trop tôt, cinq c'est trop tard mais quatre, ça va » (*C*, p. 39). L'intérêt de son mode de vie est simple et se résume en trois mots : « Ne pas réfléchir » (*C*, p. 54). Poussant cette logique du divertissement un peu plus loin, Robert, l'un des personnages de *Comme des sentinelles*, explique qu'à son avis tout ce que fait l'être humain pour occuper son temps n'est qu'une façon d'échapper à sa condition. Qu'il s'agisse de prendre de la drogue ou d'écrire un roman, pour lui, c'est pareil :

tout le monde est plus ou moins *high on dope* – c'est juste le sorte<sup>127</sup> de *dope* qui

---

<sup>125</sup> Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Petit Robert*, op. cit., p. 763.

<sup>126</sup> Pierre-Luc Landry, *L'équation du temps*, Montréal, Druide, 2015, p. 20. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *ÉDT*.

<sup>127</sup> Robert est un personnage anglophone; il mélange assez souvent le genre des mots lorsqu'il s'exprime en français.

change, dans le fond. Personnellement, je connais des vrais champions de la masturbation, des gars pas capables de sortir de chez eux sans se crosser – avant le travail ils se crossent, avant une entrevue ils se crossent, avant de faire l’amour à leur femme ils se crossent. Pis si c’est pas ça, ben c’est autre chose : le jardinage ou ben la télé ou le café ou le gym... Les grandes causes comme sauver la planète, aider les pauvres ou guérir le cancer. *Hell*, c’est toutes des affaires pour pas penser à toé, ça... des affaires pour t’aider à toffer la *run*. (CDS, p. 95)

Le cas de la narratrice de *Sports et divertissements* est d’ailleurs celui où les loisirs sont le plus explicitement représentés comme une façon d’échapper au désenchantement; de là, le titre du roman. La narratrice cherche en effet à éviter toute introspection : « Keel calm and carry on. De la fête et du sport et tout devrait finir par se dissiper » (SD, p. 87). Le roman se divise non pas en chapitres numérotés, mais plutôt en vingt-et-un sports et divertissements auxquels se livrent les protagonistes – la narratrice et ses deux meilleurs amis – au fur et à mesure que se déroulent les événements : le karaoké, l’escalade, la baignade, le yoga, la villégiature, le brunch, le cyclisme, le théâtre, le cocooning, la course, les jeux de hasard, le magasinage, la gastronomie, la danse sociale, la lecture, le spa, l’œnologie, le cinéma, les mondanités, les concerts et la chasse. Les divertissements de tout acabit prennent donc le pas sur toutes les autres choses qui composent la vie des personnages, au point de déterminer l’organisation narrative du récit<sup>128</sup>. Or, tous ces divertissements n’ont que très peu de valeur

---

<sup>128</sup> Par ailleurs, le titre du roman réfère à l’œuvre d’Érik Satie qui, portant le même nom, regroupe vingt-et-une courtes pièces pour piano inspirées de différents sports et divertissements. Le lecteur est bien sûr en droit de se demander ce qui, outre l’organisation narrative, motive le choix de cette référence au compositeur. C’est au moment où la narratrice visionne le film produit par son meilleur ami David que la réponse lui est donnée : si le film s’ouvre sur la musique de Satie, c’est bien parce que David, adolescent, avait souvent l’habitude d’interpréter lui-même la pièce au piano. La musique de Satie évoque donc, pour la narratrice, la période de sa vie précédant le désenchantement : « Une vague nostalgie de cette époque où moi, David, Félix, les trois que nous étions, travaillions beaucoup, allions un peu à l’école, étions torturés par des angoisses puériles, passions des soirées couchés par terre dans le sous-sol des parents de David à l’écouter jouer du piano. Il me semble que tout part de là : moi, David, et Félix-Antoine, nos carrières, l’argent, le temps à l’infini. Une belle époque. J’essaie de l’oublier » (SD, p. 206).

aux yeux de la narratrice qui enchaîne les activités de loisir les unes après les autres, sans trêve et, souvent, sans grand plaisir. En plein cours de Yoga, elle confie par exemple : « Les yogis me font chier. Je fais du yoga uniquement pour leur prouver qu'ils sont des imbéciles » (*SD*, p. 47). De surcroît, le temps et l'argent n'étant pas un problème pour elle, son existence se trouve saturée de ces divertissements sans qu'une quelconque échelle de mesure ne puisse les hiérarchiser. Aller prendre un café ou partir en Europe : quelle différence ? Sur la proposition de son amie Estelle, elle écrit à son autre ami Félix-Antoine :

K quand ?	Berlin avec Estelle
Je sais pas si je suis dispo	Semaine prochaine
K achète pis je te rembourse	Oui tu l'es on a vérifié l'autre fois
	Parfait ( <i>SD</i> , p. 81)

Bref, les sports et divertissements de la narratrice ne sont qu'une façon de combler le vide de son existence; peu importe l'heure ou le jour de la semaine, ils sont un excellent moyen de s'étourdir pour échapper aux épineuses questions de l'existence humaine. Or, à la suite du suicide de son dernier amant, il devient plus difficile pour elle de taire toute réflexion existentielle. De fait, en pleine soirée mondaine avec Félix-Antoine, elle demande :

- Combien de personnes sont nécessaires [ici], tu penses ? je demande.
- Nécessaires ? Félix-Antoine me demande, la bouche pleine.
- Mettons qu'une bombe explose, ici, pis que tout le monde meurt. À quel point le monde a de la misère à continuer à tourner ?
- As-tu fait du sport aujourd'hui ? il dit.
- Ben en masse.
- Paraît pas, il dit.
- Je suis grosse ?
- Non. T'es fucking désagréable. (*SD*, p. 210)

Ainsi, les efforts que font les personnages pour se divertir sont loin d'être suffisants. Bien qu'ils essaient d'aller jusqu'au bout du moment, de faire des nuits blanches, de « pousser la frontière de l'acceptable le plus loin possible » (C, p. 54), l'étourdissement n'est jamais assez fort ou, du moins, ne dure jamais bien longtemps. Alors qu'il tente de convaincre son frère de se saouler avec lui, Vincent se fait justement reprocher son éternelle insatiabilité :

Si je vais me saouler avec toi, je sais exactement comment ça va finir et ça me tente pas. Pendant un bout de temps ça va être le fun, pis là, tu vas me parler de notre enfance ou des filles ou des fois que tu te fais couper dans une file [...]. Pis ça sera pu le fun. On va continuer à boire, mais tu vas vouloir autre chose, tu vas chercher plus loin, pis comme de raison tu vas trouver ce que tu cherches pis ça va encore mal finir pis j'aimerais juste ça me coucher de bonne heure pis me réveiller correct. Peut-être rien d'extraordinaire, là, mais correct, tu sais ? Capable de travailler, capable de parler normalement au monde. (CDS, p. 90-91)

En somme, chaque matin le jour se lève, le boulot reprend et les personnages, eux, se retrouvent de nouveau plongés dans le manque : « Même l'étourdissement a une fin, quelle déception ! » (GG, p. 103).

Cette constante profusion de divertissements superficiels qu'offre la société devient alors, dans certains romans, le lieu d'une critique sociale. Dans *La manière Barrow*, notamment, Grégoire s'oppose au déterminisme et à la facilité de bon nombre de productions télévisuelles qui se consomment rapidement sans laisser de traces, qui ne portent pas à réflexion, ne permettent pas aux téléspectateurs d'enrichir leur vision du monde et de s'ouvrir à de nouvelles perspectives. Pour Thomas (*Nouvel Onglet*), qui n'attend rien de cette société de travail et de loisirs dépourvue de sens, les divertissements – dont l'offre est sans cesse renouvelée et décuplée – deviennent même presque aussi contraignants que le travail. Se sentant prisonnier de la réalité, il lui arrive paradoxalement d'avoir envie de fuir les

divertissements qui s'offrent à lui, soit d'échapper à ses échappatoires : « Le soir, je sortais ou je restais caché dans ma chambre. J'avais l'impression que mon but dans la vie, c'était d'être invité à tous les partys et de ne jamais y aller. [...] En même temps, c'était rassurant de savoir que les soirées étaient là si j'avais besoin d'elles » (*NO*, p. 91). Évoquant l'effet d'entraînement que provoque le fait de vivre à Montréal où les gens sortent « tous les soirs » (*NO*, p. 106), il affirme également : « La seule façon de survivre, c'est de se sentir pas à sa place dans un party et de s'en aller. Sans ça, [...] j'imagine facilement que faire la fête peut devenir un travail à temps plein » (*NO*, p. 107). Enfin, le personnage de *Réussir son hypermodernité*, quant à lui, condamne très sévèrement la société dont il fait partie et au sein de laquelle les divertissements défilent au gré d'une consommation sans fin. Le personnage, passant sans cesse d'une soirée à l'autre, se montre fatigué et étourdi par le rythme effréné de son mode de vie : « tout ce bruit [...], cette interactivité constante avec l'humanité tout entière et personne en particulier, tout cet argent [...], toutes ces ondes [...], toutes ces lumières brillantes, ces appâts réfléchissants, ces impulsions électriques [...] [qui] ne mènent à rien [...] » (*RSH*, p. 17). À en croire le narrateur, la société pousserait le personnage à maintenir un tel rythme, créant chez lui une peur insidieuse, celle de manquer le meilleur divertissement de l'heure, au risque de le regretter ensuite. Cette peur est appelée la FOMO – un acronyme pour *fear of missing out* :

C'est cette peur qui vous pousse par exemple à quitter le calme de votre appartement, un mardi soir, pour aller assister au lancement du disque d'un nouveau groupe rock montréalais, même si vous savez [...] qu'on n'en entendra plus parler dans six mois. [...] [C]ar qui sait ce qui pourrait se produire ce soir-là ? Quelle personne fascinante pourrait vous être présentée ? Quel virage

inattendu votre vie pourrait-elle prendre<sup>129</sup> ? Et c'est aussi cette peur de manquer quelque chose qui, quelques mois plus tôt, devrait avoir fait que vous vous soyez retrouvés [...] à l'ouverture du premier magasin montréalais d'une multinationale du vêtement *cheap* mais branché. Cet exemple illustre d'ailleurs l'un des aspects les plus insidieux de la FOMO : elle a la capacité de s'appliquer même aux événements les plus ridicules – l'ouverture d'un magasin de linge, pour l'amour du bon Dieu ! (*RSH*, p. 82-83)

Au fil de son cheminement, le personnage prend conscience de la vacuité de ses activités. L'abondance de divertissements auxquels il s'adonne est reconsidérée comme une pure perte de temps consacrée à l'apprentissage de choses futiles et superficielles – comme « préparer un bon mojito, utiliser un téléphone portable de troisième génération, distinguer la charge sémantique de :-p et de ;-), expliquer les règles guidant la vie des participants à de nombreuses émissions de télé-réalité, laisser un commentaire ironique sur un blogue ou un réseau social, etc. » (*RSH*, p. 40) –, au détriment de choses qui pourraient s'avérer véritablement utiles : par exemple, savoir allumer un feu en forêt, cultiver la terre, fabriquer des outils et des meubles, élever des enfants, etc. (*RSH*, p. 40). La « recherche effrénée d'une certaine forme de bonheur » (*RSH*, p. 177) a, aux yeux du personnage, marqué sa vie de façon démesurée pendant trop longtemps. Cet « hédonisme désespéré » (*RSH*, p. 180) l'a conduit à perdre de vue ce qui était véritablement important, à se perdre lui-même et à ne plus savoir ce qu'il attendait vraiment de la vie. En définitive, non seulement les loisirs ne donnent pas de répit aux personnages en leur permettant de s'évader, mais ils ne leur donnent pas non plus l'occasion de faire quelque chose de satisfaisant au sein de leur existence; au contraire,

---

<sup>129</sup> « Rien de ce genre ne se produit jamais le mardi soir » (*RSH*, p. 83).

ils accentuent fortement l'impression des personnages de faire du surplace et de perdre leur temps.

### **Un c'est bien mais deux c'est mieux**

Parmi les modèles d'existence que propose la société, l'un des plus importants est sans doute celui de la vie à deux. Plus souvent qu'autrement, être en couple de façon stable, que l'on soit mariés ou conjoints de fait, est socialement considéré comme le bon modèle à suivre pour mener une vie accomplie et accéder au bonheur. Comme l'écrit Sara Ahmed dans *Promise of Happiness* : « Si la nouvelle science du bonheur désolidarise le bonheur de l'accumulation de richesses<sup>130</sup>, elle continue cependant à le localiser au sein de certaines institutions et situations, en particulier le mariage, couramment considéré comme l'"indicateur de bonheur" principal [...]»<sup>131</sup>. Le mariage serait même vu comme « le meilleur des mondes possibles<sup>132</sup> »; le bonheur auquel il conduit est jugé supérieur à d'autres, en cela qu'il requiert plus de temps, de réflexion et de travail<sup>133</sup>. Il est ainsi favorablement comparé, selon les mots de Richard Schoch que cite Ahmed, par exemple, à des bonheurs plus faibles qui se résument à « une simple jouissance du plaisir<sup>134</sup> » et qui sont souvent associés à une vie moins mature, moins responsable, moins « adulte ». Cette approche où certains bonheurs

---

<sup>130</sup> À ce sujet, Ahmed cite Richard Layard qui introduit sa science du bonheur avec cette affirmation d'apparence paradoxale que l'on entend fréquemment aujourd'hui dans nos sociétés occidentales : « Tandis que les sociétés occidentales sont devenues plus riches, leurs populations ne sont pas devenues plus heureuses » (Richard Layard, *Happiness Lessons From a New Science*, cité dans Sara Ahmed, « La promesse du bonheur : introduction », *op. cit.*)

<sup>131</sup> Sara Ahmed, *op. cit.*

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> *Ibid.*

<sup>134</sup> Richard Schoch, *The Secrets of Happiness*, cité dans Sara Ahmed, « La promesse du bonheur : introduction », *op. cit.*

détiennent plus de valeur que d'autres est donc identifiée par Ahmed comme étant clairement morale. À cet égard, la hiérarchisation des bonheurs entérinés par la société participe d'une certaine hiérarchisation morale et sociale : puisque j'ai atteint ce bonheur, je mène une vie meilleure que la tienne, je suis plus accompli, j'ai réussi ma vie mieux que toi. Socialement parlant, mon existence a plus de valeur.

Quel regard les personnages désenchantés posent-ils sur le modèle du couple ? Sans surprise, certains d'entre eux n'y croient plus et refusent catégoriquement de le poursuivre. C'est le cas de la narratrice de *Sports et divertissements* qui considère le fait d'être en couple comme une perte de temps nuisant à sa carrière :

Je dis souvent que c'est en coupant sur le ménage que je parviens à accomplir autant de choses, professionnellement, mais je suis sûre qu'être célibataire joue un gros rôle là-dedans, aussi. C'est tellement de temps. Deux ans de sa vie à chaque fois. Je pense que je comprends pas le concept de couple. Tout ce que j'en sais, c'est que les gens y tombent et disparaissent du radar pendant longtemps, des mois, des années parfois, et ne réapparaissent que pour se plaindre qu'ils se sentent enfermés, ou pleurer qu'ils ont été rejetés, et puis ils sont célibataires à nouveau et la vraie vie recommence enfin. (*SD*, p. 187)

Non seulement la vie à deux, pour elle, est une perte de temps, mais elle ne dure jamais. C'est aussi ce que pense Iphigénie, dans *Iphigénie en Haute-Ville*. Du couple – malgré les avantages mentionnés au passage par le narrateur, « sexe gratis à volonté, sécurité affective garantie, puissance économique accrue, bouc émissaire à portée de main pour toutes nos faillites... » (*IHV*, p.12) –, la vision d'Iphigénie est tout à fait assassine. À ses yeux, le « sortage ensemble » (*IHV*, p.186) n'est qu'une façon d'étiqueter les sentiments et de les avilir, jusqu'à ce qu'ils s'épuisent, liés qu'ils sont aux désirs et aux besoins sexuels de l'être humain : « c'est comme ça les testicules [...], ça réclame de la variété [...] » (*IHV*, p. 187),

proclame-t-elle. Ainsi, ne voulant pas tomber dans le même piège que ceux « pour qui le pattern une blonde (ou chum)/une peine d’amour/une blonde (ou chum)/une peine d’amour est inévitable » (*IHV*, p. 187), Iphigénie refuse catégoriquement de rencontrer Érostrate avec qui elle a pourtant tissé des liens serrés au fil de leur correspondance électronique. Le narrateur du récit de Blais ne cherche d’ailleurs nullement à entretenir un quelconque espoir de romance chez le lecteur; au contraire, il annonce les faits d’entrée de jeu : « L’histoire que nous nous proposons de raconter dans ces pages est celle d’un couple. En conséquence, elle finira mal ». (*IHV*, p. 14). En outre, le narrateur s’en donne à cœur joie pour dépeindre avec ironie sa propre vision désenchantée du couple, « l’un de ces trucs qui ratent immanquablement » (*IHV*, p. 12), « lieu de toutes les déceptions, de toutes les frustrations » (*IHV*, p. 13).

Or, malgré les nombreuses déceptions qu’entraîne souvent la poursuite de ce modèle, la plupart des personnages, même désenchantés, continuent d’essayer de le reproduire. Comme le dit Chloé, la narratrice d’*À la fin ils ont dit à tout le monde d’aller se rhabiller* : « C’est la faute d’Hollywood ? C’est la faute aux contes de fées ? Prise malgré moi avec le monde qui s’acharne à me répéter qu’un c’est mal et que deux c’est mieux<sup>135</sup> ». L’idée qu’une vie adulte normale et heureuse se vit à deux est si fortement ancrée dans la société que ceux qui refusent de s’y conformer sont souvent défavorablement jugés. Leur morale est considérée douteuse et la psychologie populaire prétend que cette voie ne peut nullement les

---

<sup>135</sup> Laurence Leduc-Primeau, *À la fin ils ont dit à tout le monde d’aller se rhabiller*, Montréal, Ta Mère, 2016, p. 205. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *ÀLF*.

mener au bonheur. De Cookie, qui cesse temporairement de se conformer à ce modèle, on dit qu'elle est « dure à suivre » (C, p. 133), « inaccessible, satisfaite et snob » (C, p. 134). Que par sa façon de regarder les hommes, elle a « l'air de n'avoir besoin de personne » (C, p. 73). Qu'elle est « macho » (C, p. 140). Cookie se fait souvent faire la morale, que ce soit par ses amis, ses amants ou par de « purs inconnus [qui] viennent se mêler de [s]a supposée vie privée » (C, p. 168). Elle en vient d'ailleurs à cette constatation : « Lorsqu'on est célibataire, c'est drôle comme tout le monde nous présente leur meilleur parti. Plus le temps du célibat augmente, plus le nombre d'amis s'improvisant *Cupidon d'un jour* monte en flèche. C'est proportionnel » (C, p. 170). Le bonheur amoureux – censé se déployer grâce au modèle du couple – apparaît en quelque sorte comme une obligation sociale ou du moins, comme une norme. Non seulement le bonheur est socialement « performatif<sup>136</sup> », comme l'explique Ahmed, mais il est aussi ce qui nous rend intelligible aux yeux d'autrui. Pourquoi refuserait-on de suivre un modèle qui doit nous mener au bonheur ? Pourquoi choisirait-on d'être malheureux ? De fait, Iphigénie est jugée anormale car elle ne croit pas au couple tel qu'elle l'observe dans la société. Érostrate, qui souffre de ne pas voir évoluer leur relation vers une relation amoureuse dite « normale », met d'ailleurs fin à leur correspondance en lui écrivant ceci : « Aucune de tes réactions n'est normale, aucune de tes pensées ne suit la règle générale, jamais n'a-t-on vu autant d'idiosyncrasies réunies dans un seul être, ton unique présence dans un groupe fausse automatiquement la moyenne [...] » (IHV, p. 182). Pour en revenir à Cookie, elle a beau dire qu'elle « assume complètement le mode de vie [qu'elle] a choisi » (C, p. 168), le « *fast-food relationnel* » (C, p. 142) qu'elle s'est prescrit à la suite de sa rupture

---

<sup>136</sup> Sara Ahmed, *op. cit.*

avec son amoureux – en se fixant un objectif de soixante-douze amants – ne correspond pas à ses valeurs ni à ses espérances. Le choix du terme « *fast-food* » montre bien le côté malsain qu'elle attribue au fait de ne plus s'engager dans une relation de couple avec quelqu'un : « je me laissais consciemment couler encore un peu, juste pour voir la limite » (C, p. 26), confie-t-elle.

Bref, qu'il soit suivi ou non, le modèle de la vie de couple continue d'être perçu comme le remède à une existence malheureuse et insatisfaisante. Espérant le retour de son ex-petit-ami, le narrateur de *Satyriasis*, par exemple, aiguise son mal-être et sa jalousie en l'espionnant sur les réseaux sociaux où ce dernier étale sa nouvelle vie de couple au grand jour. Le narrateur ne peut s'empêcher d'épier ce bonheur amoureux – ou du moins cette apparence de bonheur –, fait de cadres achetés chez IKEA<sup>137</sup>, d'images de gnocchis *no filter* (Sat, p. 44), de nouvelles photos de profil et de *likes* instantanés (Sat, p. 88). De même, dans *Comme des sentinelles*, Vincent, qui ne sait pas davantage où jeter son dévolu, retourne rendre visite à Evelyn, son ex-copine, dans l'idée qu'être de nouveau un couple avec elle résoudrait tous ses problèmes :

Depuis quelques semaines, je n'arrêtais pas de penser à Evelyn. J'y pensais à tous les jours; je pensais à ce que ma vie avait été avec elle [...]. Si bien qu'un jour je me suis décidé et je suis allé la voir. [...] Je croyais encore au mensonge que je lui avais raconté, ou bien ce n'était pas un mensonge [...] Et j'étais rempli de bonnes intentions, rempli d'espoir, même, bourré de visions idéales et vaguement idiotes de nous deux, ensemble, probablement pas pour toujours, mais tendant néanmoins vers ça, vers cette vie en commun et peut-être même un peu

---

<sup>137</sup> Guillaume Lambert, *Satyriasis (mes années romantiques)*, Montréal, Leméac, 2015. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *Sat*.

commune, mais qu'est-ce que ça pouvait bien faire, au fond, si on était heureux comme ça ? (*CDS*, p. 166-167)

Toutefois, Evelyn ne partage pas l'avis de Vincent; elle le connaît et sait que ses « bonnes intentions » sont éphémères. Vincent a beau tenter de se convaincre qu'il n'y a rien de mal à mener une vie « commune », il a horreur de la routine et de l'ordinaire. Enfin, dans ce même ordre d'idées, le narrateur de *Réussir son hypermodernité* pousse le protagoniste à questionner sa rupture avec la FDVV – un acronyme pour « Fille de votre vie » –, en présentant son choix telle une erreur commise pour de mauvaises raisons :

Vous devriez avoir mûrement réfléchi à votre décision, depuis le temps des fêtes. Était-ce à cause de la **mort imminente** de votre père et du stress, de la fatigue et des remises en question que cela occasionnait chez vous ? de l'**usure** de votre amour, après deux ans de montagnes russes ? ou tout simplement de votre **narcissisme**, de votre **immaturité**, de votre **recherche incessante de la nouveauté**, de votre **incapacité à soutenir un engagement véritable** ? (*RSH*, p. 87)

À travers la voix narrative, le jugement moral quant au choix de redevenir célibataire est tout à fait explicite : le choix du protagoniste est jugé immature et égoïste. Au dire du narrateur, la radicalisation de la logique moderne et de ses grands principes constitutifs – démocratie, technoscience, capitalisme et individualisme (*RSH*, p. 191) – aurait en fait mené l'être humain à l'hyperindividualisme et à l'hyperconsommation, le conditionnant du même coup à la survalorisation de la liberté individuelle : « L'individu, oui, voilà qui est moderne, voilà qui est bon » (*RSH*, p. 34)<sup>138</sup>. Or, le narrateur cherche à mettre l'accent sur l'importance de ce qui a été abandonné au nom de cette liberté individuelle : « **N'oubliez pas** : l'espèce

---

<sup>138</sup> Nous reviendrons sur cette idée d'une survalorisation de l'individu au profit des relations interpersonnelles dans le chapitre deux portant sur les relations à autrui.

d'explosion d'amour comme vous n'en aviez jamais connu, quand vous avez rencontré la FDVV, une sorte de feux d'artifice dans votre cœur [...] » (*RSH*, p. 88). En somme, toujours selon le narrateur, valoriser l'hyperindividualisme permettrait au protagoniste d'être plus libre sans pour autant le rendre plus heureux. À la fin du récit, le protagoniste est ainsi prêt à croire que son erreur fut de se détourner des valeurs plus traditionnelles, dont celle du couple stable et uni<sup>139</sup>.

## **Questionnement éthique et poétique**

### **Formes de l'action désenchantée**

Le rapport à l'agir des personnages-narrateurs et protagonistes de notre corpus témoigne de leur désenchantement et de leur désorientation face aux grandes questions éthiques qui les occupent. Contrairement à ceux qui croient pouvoir agir sur le monde et le transformer, ils envisagent généralement leur sort comme une irrémédiable fatalité. Il leur est difficile de se penser autrement que sous les termes d'une impuissance, que ce soit vis-à-vis du monde naturel – les conditions climatiques, par exemple –, matériel – les objets du quotidien qui leur semblent menaçants –, humain – la société, les institutions et les systèmes qui y sont mis en place –, ou encore vis-à-vis de leur existence propre – leur situation familiale, leur façon d'être, les événements qui surviennent dans leur vie, leur mort éventuelle, etc. De fait, Xavier et Hollywood (*Les corps extraterrestres*) font face à de plus

---

<sup>139</sup> Rappelons que Langelier adopte un ton ironique propre à la parodie; son propos ne se limite pas à une critique moralisatrice et ne constitue pas une réponse sans appel aux questionnements éthiques du personnage (et du lecteur). À la fois comique et sérieux, il conserve une position ambiguë, comme nous le verrons ultérieurement.

en plus de phénomènes inexplicables sur lesquels ils n'ont absolument aucune prise : tempête de neige et autres dérèglements climatiques, pluies d'étoiles et de météorites, rencontres nocturnes à travers les rêves, soudaines chutes dans le coma, des êtres qui disparaissent et d'autres qui les retrouvent, mystérieusement, sans que l'on sache comment. De même, Ariane et Francis (*L'équation du temps*) se sentent impuissants face à un monde dont les clés leur sont insaisissables. Le roman met l'accent sur leur impuissance à travers le déroulement d'événements dépourvus de sens : d'un côté, Ariane, qui décide de donner rendez-vous à Francis à Vancouver, meurt avant la fin du récit de façon absurde en entrant dans un cabinet de toilette où se cache un mystérieux agresseur. D'un autre côté, Francis vit des incidents qui ne trouvent aucune explication. Son chat disparaît, sa copine s'enfuit sans rien dire, mais surtout, il reçoit des messages énigmatiques de la part d'un destinataire anonyme qui semble vouloir lui faire croire que la réalité se joue de lui : « *You NEVER had a cat* » (*ÉDT*, p. 99), « *You NEVER had a girlfriend* » (*ÉDT*, p. 163), « *You NEVER had a brother* » (*ÉDT*, p. 181), « *Rien de tout ce qui t'arrive n'est réel* » (*ÉDT*, p. 226). Incertains d'appréhender correctement la réalité dont ils font partie, les personnages ont en outre l'impression de ne pas pouvoir y échapper, comme le montre bien cette citation de Thomas, dans *Nouvel Onglet* :

La réalité était une sorte d'insomnie, toujours présente, juste là, dérangeante, dans mon lit, au parc, dans chaque raton laveur, derrière les vedettes de cinéma dans les bandes-annonces, là, existant, fluctuant, refusant de me dire ce qu'elle voulait de moi, refusant de me parler, une sorte de torture [...]. Fermer les yeux ne la faisait pas disparaître, parce que ce que je voyais une fois les yeux fermés, ce n'était pas l'absence de la réalité, c'était seulement l'envers de mes paupières. (*NO*, p. 9)

Face à cette réalité qui paraît plus forte qu'eux, les personnages-narrateurs et protagonistes tendent à penser que leurs possibilités d'action sont limitées. Que seuls les événements qui ne dépendent pas d'eux peuvent apporter du changement à leur existence, comme l'exprime ici Vincent dans *Comme des sentinelles* : « je [...] fermais les yeux et priais pour que quelque chose arrive et me tire de là – une côte fêlée, une fille à peu près regardable, une overdose, n'importe quoi. Mais que je sorte de là, oui, que je m'extirpe de ce monde dans lequel on travaillait, baisait et dormait dans la même pièce, que je m'échappe de cette vie [...] » (*CDS*, p. 43). Le sentiment d'impuissance pousse donc les personnages à la passivité. Dans bien des cas, ils se contentent d'attendre, se laissant porter par les événements dans l'espoir que quelque chose survienne dans leur vie : « On aurait dit que j'étais encore en train d'attendre, que je continuerais d'attendre, d'attendre en silence, comme si j'étais amoureux de l'attente [...] » (*NO*, p. 23), se dit Thomas. Coulée dans son rôle de spectatrice, Chloé attend elle aussi que le temps passe, sans rien tenter pour améliorer son sort : « Pourtant, je continue d'espérer du monde qu'il me sauve de moi » (*ALF*, p. 94). Même chose pour le narrateur de *Satyriasis* qui, désormais incapable « de faire quoi que ce soit » (*Sat*, p. 27), préfère supporter sa situation plutôt que de passer à l'action : « Je ne crois pas avoir la force d'agir, de recommencer. Alors, je m'en contenterai » (*Sat*, p. 83). Xavier, quant à lui, s'en remet aux étoiles à qui il adresse son souhait le plus cher : « s'il vous plaît, petits corps extraterrestres, s'il vous plaît : rendez-moi heureux » (*CE*, p. 233). Ainsi, les personnages cherchent moins à transformer leur réalité – ou leur façon de la percevoir – qu'à trouver comment « faire avec » : « L'existence n'avait aucun sens, et la seule chose que je pouvais y faire, c'était de chercher sur Google des trucs du genre "Comment faire face à l'absence" » (*NO*, p. 46),

explique encore Thomas qui ne contrôle même pas ses cheveux : « La meilleure manière de décrire ma relation avec mes cheveux serait la suivante : "Prise d'otage" » (*NO*, p. 218). Les situations, même banales, le dépassent facilement, tout comme elles dépassent constamment Chloé qui, malgré plusieurs mois passés dans le même appartement, demeure incapable d'accomplir quoi que ce soit par elle-même :

Le couvercle de la poubelle ne ferme plus, les mouches s'amuse, Luz n'est pas venue. Je ne sais pas où sont les sacs. Je ne sais pas demander. Je ne sais pas quand les descendre. Je ne sais pas où les apporter. Je voulais y arriver. Légumes sautés, je viens de faire brûler le riz. Cramé collé. Une odeur de popcorn dans l'appartement. Pas trouvé de lait de coco. Ni d'épices. Ni de tofu. Il n'y a personne ici. Personne.  
Jamais personne quand j'ai besoin. Je leur avais dit. Que ce soir, je faisais à souper. (*ALF*, p. 134)

À vrai dire, pour plusieurs des romans, la toute première phrase du récit suffit à situer le personnage-narrateur ou le protagoniste dans le rôle d'un être passif – « Je suis assise dans la voiture qui m'emmène loin d'ici » (*O*, p. 9) –, soumis à sa situation – « J'ai ouvert les yeux en espérant me réveiller ailleurs » (*CDS*, p. 9) –, désœuvré – « Je n'avais rien à faire hier et le temps me semblait s'écouler plus lentement que d'habitude » (*ÉDT*, p. 17), qui ne peut éviter l'inévitable – « Un jour, c'est inévitable, vous en aurez assez » (*RSH*, p. 17) –, et ce, surtout en ce qui a trait à sa condition humaine – « Nous allons tous mourir » (*CE*, p. 13).

Outre cette perte de croyance en leur propre capacité d'agir dans un monde dont les limites leur semblent tracées d'avance, les personnages se caractérisent également, sur le plan actionnel, par une indétermination qui témoigne de leur désorientation identitaire et de leur questionnement éthique : comment agir, selon quelles valeurs, pour atteindre quels objectifs ? À ce propos, la pensée de Charles Taylor permet d'établir des liens entre la

recherche de sens, l'identité, les valeurs et l'agentivité. En effet, selon Taylor, l'identité est l'horizon qui permet de définir ce qui est important pour soi, de prendre position par rapport à ce qui est bien ou mal; l'être humain existe dans un espace de questions et savoir qui il est lui permet de s'orienter dans cet espace<sup>140</sup>. Dans cette perspective, « l'agent humain<sup>141</sup> » est constamment appelé à faire des discriminations qualitatives fortes (évaluations fortes), dont la validité ne repose pas sur ses désirs ou ses choix, mais qui, au contraire, demeurent indépendantes de ces derniers et proposent des normes pour les évaluer. L'évaluation forte lui permet alors de comprendre les idées qui fondent son sentiment moral par rapport à autrui, mais aussi celles qui sous-tendent sa conception d'une vie bonne et significative : « il faut alors concevoir la vie bonne comme celle qui, en quelque façon, rassemble au plus haut degré possible tous les biens que nous recherchons<sup>142</sup> ». À ce sujet, il faut savoir que, pour Taylor, le besoin d'être en contact avec ce qui est perçu comme bien est l'une des aspirations les plus fondamentales de l'être humain<sup>143</sup>. En résumé, connaître son identité – ses valeurs –, c'est savoir comment agir pour mener la vie (signifiante) à laquelle on aspire<sup>144</sup>. À l'inverse, ne pas savoir comment agir peut dévoiler un conflit de valeurs ou une incertitude quant à son

---

<sup>140</sup> Ce pourquoi Taylor affirme que le moi est lié à une « topographie morale » (Charles Taylor, *Les sources du moi, op. cit.*, p. 146).

<sup>141</sup> Il apparaît important de souligner que cette théorie considère l'être humain comme un agent rationnel au sens fort : un être pour qui l'évaluation précède l'action. Or, l'humain, de même que ses représentations romanesques, est loin de toujours agir avec rationalité. Bon nombre de ses actions, commises par impulsion, sous le coup de l'affectivité, ne sont pas nécessairement en accord avec ses valeurs ou sa vision du bien.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>143</sup> Taylor s'oppose d'ailleurs à certaines conceptions de la philosophie morale contemporaine qui se concentrent uniquement sur ce que l'on doit faire et non sur ce qu'il est bon d'être. Selon Taylor, en définissant le contenu de l'obligation morale plutôt que la nature de la vie bonne, celles-ci ne laissent pas de place au bien comme objet d'amour, ou comme objet privilégié de la volonté. *Ibid.*, p. 64.

<sup>144</sup> Dans cette optique, évaluer une action – la nôtre ou celle d'autrui – est aussi une façon d'affirmer son identité; si l'on considère qu'une action n'est ni bonne ni mauvaise en soi, la juger de telle ou telle façon revient à révéler nos valeurs, notre conception du bien et de la vie bonne qui fondent notre identité.

identité. Être en crise d'identité, c'est être désorienté : c'est ne pas avoir d'horizon à l'intérieur duquel les choses pourraient être perçues comme bonnes ou mauvaises, significatives ou futiles. Enfin, Taylor ajoute que la connaissance que l'on a de soi est celle d'un être qui croît, qui est en devenir. Cela signifie qu'elle implique nécessairement une profondeur temporelle<sup>145</sup>; le présent prend sens non seulement en fonction du passé mais aussi en fonction d'une orientation vers le futur.

Cela dit, les personnages désenchantés sont loin de correspondre au modèle théorique de Taylor selon lequel l'agent humain effectue des actions déterminées par des buts, en réponse à des valeurs qui construisent son identité et donnent sens à son existence. Plutôt tournés vers leur passé – qui représente l'avant du désenchantement –, les personnages ne voient pas grand-chose au-delà de leur présent, outre la fin, prochaine et inévitable. Ils se projettent peu dans l'avenir, à court ou à long terme. Thomas, par exemple, est passé maître dans l'art de la procrastination et s'avère un parfait exemple d'indécision, comme le révèle cette conversation entre lui et son amie Shannon : « Il faudrait inventer un système où chacune de nos décisions serait prise par un tiers impartial. [...] – Ou une sorte de loterie des décisions. – Ça serait parfait » (*NO*, p. 207). N'ayant souvent ni intention, ni motif, ni mobile pour orienter, expliquer ou justifier son action, Thomas est en fait un bien piètre agent. Du début à la fin du récit, il ne progresse pas, sinon très peu. Par exemple, bien qu'il ressente le besoin de quitter son travail, il préfère laisser la situation se dégrader lentement plutôt que d'agir en conséquence. S'il se montre improductif au travail, avec les femmes, ses techniques

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 75.

de charme sont d'une inefficacité désarmante, comme il le dit lui-même en parlant de ses tentatives de séduction auprès d'une collègue : « Durant tout le temps que je l'avais courtisée, elle ne s'était pas rendu compte que je la courtais » (*NO*, p. 35). Plus tard, il ajoute : « Ma façon d'approcher les femmes ressemblait à *Tetris* quand on accumule des blocs le plus haut possible tout en attendant la ligne droite qui ne viendra peut-être jamais » (*NO*, p. 51). À son défaut de ligne droite, s'ajoute une incessante réflexivité qui ralentit et complexifie à tout moment son action, aussi insignifiante soit-elle, comme le simple fait de danser dans un bar : « Ensuite un DJ a fait jouer des chansons de party à partir de son MacBook et j'ai essayé de danser mais je n'arrivais pas à décider si danser me faisait sentir exceptionnel ou détraqué ou les deux en même temps » (*NO*, p. 60). La plupart du temps, la réflexivité de Thomas se révèle inutile et ne fait qu'alimenter son indétermination. Dans le même ordre d'idées, Xavier, dans *Les corps extraterrestres*, ne sait pas quoi faire pour transformer son existence de façon satisfaisante. Lorsqu'il décide de partir pour entamer une nouvelle vie, il n'a aucun but précis lui permettant de s'orienter. Il traîne alors deux jours à l'aéroport, pour finalement choisir une ville qui lui semble complètement dénuée d'intérêt : « À défaut de savoir où aller, j'ai finalement opté pour la destination la plus improbable, un endroit où je pourrais passer tout mon temps dans une chambre d'hôtel sans qu'une culpabilité stupide m'oblige à sortir afin de profiter des attraits de la ville. J'ai choisi Pittsburgh, en Pennsylvanie » (*CE*, p. 201). Cette « nouvelle vie » qu'il tente d'élaborer ne lui offre donc aucun nouveau projet, seulement un nouveau lieu où être tout autant désœuvré, dans l'attente d'autre chose. Se promenant dans le centre-ville de Pittsburg, Xavier confie : « Il y a une certaine forme de bonheur assez sournois dans le désœuvrement. C'est-à-dire que, n'ayant nulle part où aller, presque aucun

espoir, on est moins sujet aux grandes déceptions et aux chagrins explosifs » (*CE*, p. 202). Choisir Pittsburg se révèle alors comme un repli stratégique, une façon temporaire de se protéger du désenchantement par une méthode très simple : ne pas s’y confronter.

Ainsi, quoique généralement passifs, les personnages ne sont pas totalement dépourvus d’intentionnalité. Les buts qu’ils souhaitent atteindre sont simplement loin d’être clairs quant à leurs implications; vouloir être heureux ou donner sens à sa vie, d’accord, mais comment, par quels moyens, par quelles actions ? Selon Jia Zhao, le rapport problématique au monde – ici le désenchantement – engendre nécessairement des actions problématiques :

Les actions problématiques sont celles qui ne sont pas réalisées dans un équilibre entre la nécessité et le libre arbitre, entre les circonstances extérieures et la subjectivité individuelle, entre la volonté et la capacité d’agir. L’action problématique provient du conflit entre ces différentes forces. Les deux types d’action problématiques sont opposés l’un à l’autre, à savoir la fébrilité et l’inertie [...]. La fébrilité se caractérise par une sorte d’élan vers l’action sans motif clair, alors que l’inertie se rapporte au repli sur soi et, partant, à la prédominance de l’intériorité par rapport au monde extérieur. Malgré leur opposition, ces deux types d’action présentent des similitudes à bien des égards. Tous deux sont issus des failles de l’individualité chez le sujet contemporain [...]<sup>146</sup>.

Autrement dit, à l’absence d’action s’ajoute l’action impulsive et non contrôlée. De fait, les personnages agissent moins de façon planifiée selon une logique de l’action – reposant sur des présupposés définis tels que l’intention, le motif (ou le but) et le mobile – que dans l’instant, en fonction de leurs affects. Leurs actions ne tendent pas alors vers une orientation précise; bien souvent, elles dévoilent davantage ce que les personnages cherchent à fuir que

---

<sup>146</sup> Jia Zhao, *L’ironie dans le roman français depuis 1980*. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly, Paris, L’Harmattan, 2013, p.186.

ce qu'ils souhaitent atteindre. Espérant échapper à ses obligations professionnelles tout autant qu'à lui-même, Xavier (*Les corps extraterrestres*), par exemple, sort seul dans la tempête de neige afin de « vivre un peu de tragique » (*CE*, p. 18); étourdi et écœuré, le protagoniste de *Réussir son hypermodernité* fuit sa vie à la ville pour se retrouver accroupi dans la garde-robe de l'ancien chalet de son père, où il passe la nuit seul, une main ensanglantée, après y être entré par effraction (*RSH*, p. 153); insatisfaite de son existence et affectée par son chagrin d'amour, Léa (*Okanagan*) tente de mettre fin à ses jours (*O*, p. 164); cherchant à se sentir vivre, Vincent (*Comme des sentinelles*) se bagarre avec un inconnu (*CDS*, p. 110); écoutant son instinct et ses affects, quoique consciente de l'absurdité de sa démarche, Manue (*L'angoisse du poisson rouge*) part à la recherche de son poisson rouge dans son quartier montréalais, puis jusqu'à l'Aquarium de Québec (*APDR*, p. 104 à 110). Les exemples illustrant notre propos sont nombreux.

Quelles sont donc les implications d'un tel rapport à l'action sur le plan de la configuration narrative des récits ? Les romans de notre corpus sont moins configurés selon une logique narrative de l'action<sup>147</sup> que selon une logique du sensible, elle-même rattachée, dans une certaine mesure, à une logique cognitive<sup>148</sup>, « en ce qu'elle reste liée à

---

<sup>147</sup> La logique narrative de l'action (ou téléologie) est définie par Jacques Fontanille de la manière suivante : « La rationalité propre à l'action est celle de la programmation : dans le mouvement même du discours, l'action semble obéir à un programme, doté d'un but, d'enjeux, de moyens, de rôles et d'un parcours » (Jacques Fontanille. *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1998, p. 184). En somme, selon la logique narrative de l'action, le récit prend sens sur la base d'un programme établi par le protagoniste qui, lui, s'oriente en fonction d'un but, et le résultat final permet rétrospectivement de constater le(s) changement(s) effectué(s) au cours du récit.

<sup>148</sup> La logique narrative de la cognition, quant à elle, met en scène le passage de l'ignorance à la connaissance : « Le langage est alors envisagé dans la perspective des connaissances qu'il est en mesure de nous procurer, sur notre monde, sur nous-mêmes, ou sur le monde possible qu'il suscite » (Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 185).

"[l']appréhension et à [la] découverte de la présence du monde et de la présence à soi-même"<sup>149</sup> ». Pour le dire dans les mots de Frances Fortier et Andrée Mercier : « [d]ans le récit littéraire contemporain, les logiques de l'action et de la cognition nous apparaissent [...] subordonnées à celle du sensible<sup>150</sup> ». Comme si le sensible constituait à présent *le seul rapport possible* à un monde demeurant *hermétique*<sup>151</sup>. Cette logique du sensible se concentre alors sur ce qu'éprouve le personnage face aux faits et aux événements, mettant en évidence la variation de son état affectif; « elle met en discours sa vie intérieure dans ce qu'elle a de plus immédiat, sans d'abord se plier aux logiques narrative et cognitive<sup>152</sup> ». Dans cette optique, les anecdotes racontées – plutôt que de participer à la forte configuration d'une intrigue – valent pour ce qu'elles révèlent des personnages, de leurs affects, de leurs valeurs, de leur vie intérieure. Certaines descriptions qui semblent inutiles à l'avancée du récit, d'un point de vue téléologique, peuvent ainsi servir à la représentation de l'état affectif des personnages. Par exemple, dans *À la fin ils ont dit à tout le monde d'aller se rhabiller*, les descriptions mettent souvent de l'avant la perception du monde de la narratrice qui décrit ce qui l'entoure à travers le filtre de son désenchantement. Voici entre autres comment elle décrit le plafond de sa chambre : « Le plafond est bombé au-dessus du pied du lit. [...] Bombé d'humidité. Bombé de pus. Bombé de moisi. Il va s'effondrer cette nuit. C'est ce que les plafonds font » (*ÀLF*, p. 4). Alors que pour Chloé les plafonds sont faits pour s'effondrer, un regard plus neutre pourrait penser qu'un plafond, conformément à la définition du

---

<sup>149</sup> Jacques Fontanille, cité dans Frances Fortier et Andrée Mercier, « La narration du sensible dans le récit contemporain », dans René Audet et Andrée Mercier (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. 1. La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 196.

<sup>150</sup> Frances Fortier et Andrée Mercier, « La narration du sensible dans le récit contemporain », *op. cit.*, p. 196.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 189.

dictionnaire, est plutôt conçu pour délimiter l'intérieur d'une pièce. Un regard différent, non teinté par le désenchantement, aurait aussi pu dire qu'un plafond est fait pour abriter, protéger des intempéries. Par sa façon de parler de ce qui l'entoure, Chloé, au fond, ne parle que d'elle-même et de son désenchantement.

De plus, comme l'expliquent Fortier et Mercier, dans les romans où le personnage observe plus qu'il n'agit, devenant une *conscience du monde*, un *foyer de sensations*, le récit se consacre davantage à l'instant présent :

[Le récit] se présente comme une suite de *hic et nunc* qui abolissent la distanciation temporelle au profit d'un rapport spatial immédiat : « moi, ici, maintenant, je ressens cela ». [...] On aurait pu être tenté d'appréhender le récit comme un refus du cognitif, porté par une impuissance à raconter. Il nous apparaît plus juste de voir autrement la motivation essentielle de l'élan narratif. On ne raconte pas pour expliquer, pour justifier, pour ordonner des événements, mais pour documenter toutes les facettes de la sensation, de toutes les manières possibles<sup>153</sup>.

Fortier et Mercier reprennent ainsi la thèse de Fontanille pour qui « [l]a rationalité propre à l'univers de la passion est [...] celle de l'événement; l'événement n'est pas finalisé, il advient et il affecte celui devant qui, pour qui ou en qui il advient<sup>154</sup> ». De fait, plusieurs de nos romans se présentent sous forme de fragments, montrant des instants de vie, séparés par des ellipses de longueur inconnue dont témoignent les blancs laissés sur les pages. Certains personnages-narrateurs font d'ailleurs de fréquents bonds entre présent et passé, sans trop se soucier de la chronologie des événements. Cette configuration sous forme de fragments est par ailleurs tout à fait propice à l'insertion de passages qui interrompent le fil de la narration :

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>154</sup> Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 184.

notes, listes, poèmes, pensées éparses, récits d'enfance et autres écrits, sans oublier les dialogues qui, souvent, n'apportent aucune progression narrative. Par exemple, le narrateur de *Satyriasis* insère parfois des courriels qu'il rédige sans les envoyer tandis que Cookie intègre à son récit – fragmenté par de multiples paragraphes, composés de phrases très courtes – des listes sur elle-même, la numérotation de ce qu'elle amènerait sur son île déserte ainsi que de brefs passages, écrits à la manière de textes de théâtre, qu'elle intitule « Courtescène » et qui rapportent de petits bouts de dialogue échangés avec autrui. La logique du fragment est aussi poussée à son maximum dans *À la fin ils ont dit à tout le monde d'aller se rhabiller*. Le récit se compose en effet de multiples fragments tenant tous, sauf exceptions, sur une seule page, souvent moins, et uniquement séparés par le blanc du papier. Au sein de ces fragments, les phrases sont courtes, voire très courtes, parfois même incomplètes, et se retrouvent juxtaposées sans marqueurs de relation. Les descriptions, pensées ou paroles rapportées sont amalgamées au récit sans signe de ponctuation ou autre distinction visible, contribuant à donner au texte un rythme saccadé. Toutefois, une phrase, un mot, un élément évoqué vient parfois établir un lien cognitif entre deux fragments juxtaposés. Par exemple, alors qu'un fragment racontant une pénible visite à l'hôpital se termine par « Maudite épaisse, qu'est-ce que je fais là ? » (*ALF*, p. 108), le suivant, se déroulant dans un tout autre contexte, commence par cette phrase : « J'aurais dû écouter mon instinct, rester à la maison » (*ALF*, p. 109). Ce segment se termine par la narratrice qui s'adresse au chat, alors que celui qui suit commence en parlant du chien. Puis, la narratrice évoque l'été où elle avait failli vendre des hot-dogs : « Impossible de savoir en quoi ma vie aurait été différente si, finalement, cet été-là, j'avais vendu des hot-dogs » (*ALF*, p. 110). Le fragment suivant enchaîne alors en

décrivant le marché du dimanche et ses « vendeurs de tout et de rien [qui] s'installent dans la rue » (*ALF*, p. 111), événement qui amène la narratrice à parler d'Adriana, l'une de ses colocataires, qui sera le premier sujet du fragment suivant, puis de Matias, qui établira le lien entre ce fragment-ci et les deux prochains.

Enfin, nul besoin d'une fragmentation apparente pour mettre à mal les liens téléologiques d'un récit et ainsi montrer l'indétermination d'un personnage-narrateur désorienté. En effet, contrairement à la plupart des autres romans, *Nouvel Onglet* ne se trouve pas séparé en fragments, parties, ou chapitres, mais se déroule plutôt dans un flot continu qui, hormis l'espacement entre les paragraphes, laisse place à très peu de blanc. Toutefois, les liens causaux entre les événements racontés, les paragraphes et les phrases sont tout autant escamotés que dans des récits d'apparence plus fragmentée. Voici par exemple l'extrait où Thomas vient tout juste de démissionner officiellement de son emploi afin de retourner aux études à temps plein :

Je me suis inscrit à plusieurs cours, le plus tôt était donné à une heure de l'après-midi. Mon plan était de survivre en utilisant l'argent que j'avais accumulé dans mon compte en banque et de remplir ensuite une demande pour les prêts et bourses. « temps plein », disait mon dossier.

Dans un texto, Brent me demandait de me connecter à son ordinateur et de récupérer des informations qu'il avait sauvegardées sur son bureau. Il avait commencé la préproduction de son projet de films sur la formation médicale, mais il ne commencerait pas à tourner avant la fin du mois d'octobre. Brent espérait pouvoir s'acheter une nouvelle caméra en combinant l'argent qu'il allait faire avec ce contrat et l'argent qu'on avait fait durant l'été avec le Cinédrome. Le mot de passe pour son ordinateur était « Grossecouilles », en un mot.

Du riz.

La réceptionniste du salon de coiffure m'a accueilli en anglais et on a parlé ensemble pendant une bonne minute avant qu'elle me demande comment je m'appelais. J'ai dit « Thomas », avec la prononciation française, et elle a fait une grimace et on s'est mis à parler en français.

« Ça va être super, on va vendre du chocolat chaud et tout » a dit Cristian à Shannon.

Tous les trois, on buvait de la bière dans le parc, assis dans les filets de soccer comme dans des hamacs.

« C'est une bonne idée », a dit Shannon.

Cristian avait commencé à expliquer aux gens qu'il allait faire une patinoire dans notre cour cet hiver. Il aimait voir leur réaction à son annonce, qui lui donnait l'impression d'avoir trouvé un but à son existence, d'être en train de faire quelque chose de sa vie.

« Je te le dis, je suis la fée marraine de la baise », a dit Shannon. On était dans un bar, il était deux heures du matin et elle regardait aux alentours, à la recherche de quelqu'un avec qui j'aurais pu finir la soirée. [...]

Après quelques années passées à travailler dans des bureaux, je n'avais soudainement plus de raison de me lever le matin. Mon horloge biologique s'était remise à fonctionner naturellement, elle me laissait veiller jusqu'à l'heure désirée et me réveillait par la suite non parce que j'avais des obligations, mais parce que je me sentais reposé. Cette sensation nouvelle, au début, ressemblait à une sorte de décalage horaire, mais dans le contexte général de la vraie vie. Comme une sorte de décalage vital.

« Comment je faisais pour me lever le matin ? ai-je tapé à Shannon dans un message Facebook. [...] ». (NO, p. 204 à 206)

Cet extrait, tout juste précédé de la démission de Thomas, passe par maintes digressions avant de revenir au sujet initial : le changement d'horaire qu'implique la démission de Thomas. À vrai dire, dans le récit en général, la digression devient la règle bien plus que l'exception. Le récit pourrait être décrit comme un flot narratif discontinu, saccadé, puisque composé de multiples paragraphes simplement juxtaposés, sans lien les uns avec les autres, à travers lesquels Thomas mélange toutes sortes de pensées et de dialogues rapportés, sans aucune contrainte spatiale ni temporelle. De cette façon, le lecteur ne peut avoir de repère, ne peut

suivre, tout comme Thomas, aucune ligne droite. Le récit dans son intégralité apparaît d'ailleurs comme un pied de nez à la logique narrative de l'action. Tout au long du récit, Thomas s'intéresse à une jeune femme nommée Romy. Il tente d'abord de la croiser dans un party ou de l'espionner sur Facebook, mais il n'y parvient pas : « En même temps, si on fait juste échanger des messages et qu'on se rencontre jamais, c'est quand même agréable de pouvoir me dire que ça peut pas foirer » (*NO*, p. 92-93). Lorsqu'il la rencontre finalement par hasard, il n'ose rien entreprendre, mais entame avec elle une relation ambiguë, se situant entre l'amitié et le flirt. Les rencontres se répètent et Thomas, toujours incertain de la nature de leur relation, demeure hésitant quant à son comportement envers elle. Il ne peut même pas affirmer sans incertitude avoir couché avec elle, trop saoul pour s'en rappeler lorsque c'est peut-être arrivé. Puis, à la toute fin du roman, alors que Romy semble prête à s'engager plus sérieusement avec Thomas qui lui, souhaite être en relation avec elle, ils décident tous deux, après discussion, de tout arrêter, pour des raisons étrangères à toute rationalité. Le récit, après avoir étiré en longueur une certaine intrigue amoureuse, déjoue brusquement la finalité attendue, présentant en *excipit* un Thomas non seulement incertain d'avoir pris la bonne décision concernant Romy, mais toujours autant indéterminé sur les plans identitaire et actionnel :

Dehors, quelques personnes étaient en train de socialiser près de la porte arrière, mais Cristian n'était pas là. Je me suis installé parmi eux et j'ai fixé le vide. [...] Pour aucune raison valable, j'ai pensé à m'en aller sans dire au revoir à personne. Je suis resté planté là, à me demander si je devais partir ou rester. J'ai pensé que je ne me sentais pas vieux, mais que je ne me sentais plus jeune non plus. J'ai pensé que je me sentais comme un extraterrestre aussi bien en anglais qu'en français.

J'ai pensé au fait que ce que je voulais, au fond, c'était ne pas avoir ce que je voulais.  
C'est à ça, et à d'autres choses, que je me suis dit que je pensais. (*NO*, p. 248)

En somme, tant dans son contenu que dans sa forme, le récit de Thomas représente une grande débâcle du sens. Néanmoins, l'absence de parcours finalisé et la mise à mal des liens de causalité n'empêchent pas le récit de dépeindre l'état psycho-affectif de Thomas et d'en raconter les variations – aussi infimes soient-elles –, au gré des événements<sup>155</sup>.

### **Le sens de l'ironie**

Tel que l'ont déjà constaté plusieurs critiques, l'ironie et le désenchantement contemporain vont souvent de pair<sup>156</sup>. En effet, l'ironie ne se résume pas à un simple procédé d'écriture. Visant les discours, les modèles et les systèmes de pensée de la société qui l'inspire<sup>157</sup>, elle apparaît comme un symptôme de postmodernité et d'hypermodernité :

L'ironie naît toujours d'une insatisfaction à l'égard des discours officiels dont l'individu pressent qu'ils masquent l'essentiel. Si elle est le propre des époques de « culture », c'est parce que ces dernières sont traversées par un doute permanent que ne connaissent pas les civilisations dominées par la « foi ».

---

<sup>155</sup> Nous reviendrons sur cette idée d'une logique du sensible à différents moments de notre recherche.

<sup>156</sup> L'ironie fait d'ailleurs bon ménage avec le roman contemporain en général. Selon Jia Zhao, le « retour du romanesque » en France – termes que l'on emploie fréquemment à propos de la production romanesque succédant au Nouveau roman depuis 1980 – n'aurait guère été possible sans elle. Les auteurs du roman contemporain, en effet, ne dédaignent pas le roman traditionnel, mais ne souhaitent pas non plus y revenir tout à fait : « l'ironie est la garantie de la reprise du romanesque; elle procure d'un côté le rire et le plaisir de la narration, et de l'autre la distance voire la subversion des topos romanesques. [...] » (Jia Zhao, *op. cit.*, p. 12).

<sup>157</sup> Jia Zhao, *op. cit.*, p. 179. À ce propos, selon Bruno Blanckeman, l'ironie serait une réponse habile à « quatre tentations » présentes dans notre société contemporaine : « le surinvestissement idéologique » – le roman cherche en effet à éviter la répétition des modèles de pensée préfabriqués issus des grands discours de savoir –, « l'inflexion formaliste » – le roman se soucie toujours de sa forme mais ne s'en contente plus –, « l'effacement ontologique » – le roman cherche à tracer les contours de l'être tout en exposant désormais au grand jour ses failles et ses irrésolutions – et enfin, « la pression psychologique » – face à cette difficile tâche que représente le saisissement d'un monde intérieur, le roman cherche à éviter les clichés et à multiplier les angles de vue (Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur, 2002, p. 61).

L'ironie triomphe lorsque l'adhésion naïve à ce qui se dit socialement n'est plus une option pour des individus désenchantés et suspicieux<sup>158</sup>.

Cette citation met de l'avant deux éléments essentiels : d'une part, comme l'écrit aussi Michaël Fœssel, « l'ironie ne parle pas du réel, mais elle met en cause les *discours* que nous utilisons, le plus souvent sans y réfléchir, pour l'appréhender<sup>159</sup> ». Philippe Hamon le souligne également, « l'ensemble des systèmes de valeurs (normes, hiérarchies, orthodoxie, axiologies) qui régissent une société<sup>160</sup> » constitue son matériau de prédilection. Sa visée n'est donc pas seulement informative, mais bien évaluative. D'autre part, selon les mots de Jia Zhao, « avant de se concrétiser dans un discours, l'ironie est d'abord *une vision du monde*<sup>161</sup> ». Parce qu'elle s'énonce « "contre" un sens appartenant à autrui<sup>162</sup> », parce qu'elle permet, « soit d'inverser ou de permuter des rapports, soit de contester ou de disqualifier globalement des modes et des structures d'argumentations ou de raisonnements<sup>163</sup> », l'ironie énonce du même coup un envers dans lequel se dessine « la lueur d'un monde idéal perdu<sup>164</sup> ». Bref, rien d'étonnant à ce que plusieurs de nos personnages – déçus de la réalité sociale telle qu'ils la conçoivent et des discours qui la façonnent – fassent usage de l'ironie.

---

<sup>158</sup> Michaël Fœssel, « Hegel, Kierkegaard et l'ironie contemporaine », dans *Esprit*, mai 2013, [En ligne], URL : <http://www.cairn.info/revue-esprit-2013-5-page-70.htm>

<sup>159</sup> Michaël Fœssel, *op. cit.*

<sup>160</sup> Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 9.

<sup>161</sup> Jia Zhao, *op. cit.*, p. 15.

<sup>162</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 21.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>164</sup> Jia Zhao, *op. cit.*, p. 279.

Qualifiée d'écriture oblique, l'ironie se définit aussi comme une posture d'énonciation distanciée. Pour le dire simplement, elle témoigne d'une distance prise par l'énonciateur vis-à-vis de l'objet de son discours. Comme le soulève Hamon, l'ironie :

relève donc, peut-être, davantage d'une topologie que d'une typologie [...]. Ce sont de fait des métaphores spatiales, et notamment empruntées aux arts de l'espace (danse, jeux collectifs ou de déguisement, pantomime, théâtre), qui semblent revenir spontanément sous la plume des critiques quand ils traitent de l'ironie. « Supériorité », « rapport d'œil » surplombant (Flaubert), « échelonnement de langage », « reculer le cran d'un propos, d'un spectacle », et « jeu des degrés » (R. Barthes et sa « bathmologie »), « Recul », « distance », « détour », « masque », « point de vue critique », « regard oblique » (Doisneau), « jeu de rôles », tels sont également des termes que l'on rencontre souvent dans la littérature sur la question<sup>165</sup>.

En ce sens, l'ironie est une particularité poétique qui, dans plusieurs romans, permet de marquer la distance prise par les personnages-narrateurs et protagonistes par rapport au monde social dont ils font partie. S'ils en parlent ou le représentent avec ironie, c'est bien parce qu'ils cherchent à en saper les fondements – en les tournant en dérision –, ne croient plus aux discours qu'il véhicule et, conséquemment, souhaitent s'en distancier<sup>166</sup>. Dans cette optique, l'ironie se présente sous de multiples formes et dépasse de loin sa définition première (dire le contraire de ce que l'on pense). Elle pourrait plutôt être définie, tel que le suggère Hamon, comme « toute introduction d'un écart, ou d'une surprise, dans un système de règles et de régularités textuelles<sup>167</sup> ». À ce sujet, Zhao écrit :

---

<sup>165</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 109.

<sup>166</sup> Pour reprendre certaines expressions de Bruno Blanckeman, porteuse de dérision, l'ironie constitue « un art du détachement sciemment calculé » (Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières*, *op. cit.*, p. 62). Ainsi, elle « prévient le pathos », « laisse place à une émotion de la moindre attente » et « ouvre à une réflexion de la plus minime convention » (*ibid.*, p. 62).

<sup>167</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 9.

Le mot « ironie » a connu une extension de signification considérable. C'est aujourd'hui quasiment un mot générique qui englobe les caractéristiques principales de la postmodernité, tant sur le plan idéologique que sur le plan poétique. [...] L'ironie représente la division entre l'idéal et le réel, l'essence et l'apparence, la totalité et la fragmentation<sup>168</sup>.

Ainsi, l'ironie se perçoit dans les macrostructures du récit – la configuration narrative, l'intrigue, la figuration des personnages –, mais aussi dans ses microstructures – les énoncés, la structure des phrases, le choix des mots, etc. Sur le plan des macrostructures, nous l'avons dit, plusieurs récits mettent de l'avant l'absence de sens par le biais d'une configuration narrative qui perturbe les liens de causalité. L'insertion de passages n'ayant aucun lien avec les événements racontés crée en effet un écart par rapport à l'intrigue – quelque chose à quoi le lecteur ne s'attend pas – et, du même coup, constitue une marque de l'ironie. L'intrigue elle-même, dans plusieurs romans, présente des situations dites ironiques. Dans *Satyriasis*, par exemple, la rupture amoureuse sur laquelle se fonde l'entièreté du récit est racontée de façon à en montrer l'ironie, puisque la phrase énoncée par le narrateur en guise de déclaration d'amour est, à l'inverse, réutilisée par son amant comme motif de rupture :

Mon travail, ma vie avant notre rencontre : plus rien d'autre n'était important alors. Je t'ai dit, en regardant le fleuve : « Je me sens en vacances avec toi ». Toi, tu as retenu cette phrase. Toi, qui viens d'ailleurs, tu ne veux pas être en vacances. Tu veux ta vie ici, et t'installer ici. C'est ce que tu utiliseras comme argument pour me laisser, plus tard. (*Sat*, p. 24)

Dans bien des cas, le propre des situations ironiques est de montrer les limites indépassables du personnage. Le meilleur exemple de cette idée se trouve sans doute dans *Iphigénie en Haute-Ville*, lors de ce passage où Érostrate, parti à la recherche d'Iphigénie dont il ne connaît

---

<sup>168</sup> Jia Zhao, *op. cit.*, p. 276.

pas l'apparence, entre dans un café sans savoir qu'elle s'y trouve. Non seulement le narrateur met-il l'accent entre l'écart qui sépare Érostrate de tout bon héros de polar capable de résoudre une enquête – « Érostrate n'était pas un héros de bon polar, ni même de mauvais polar, Érostrate n'était qu'un pauvre type [...] » (*IHV*, p. 173) –, mais il énonce explicitement les limites d'Érostrate qui, poussé par son irrépressible désir de voir Iphigénie, s'imagine capable de la reconnaître au premier coup d'œil : « est-il besoin de préciser qu'il se le mettait profond dans l'œil, ce naïf, en s'octroyant la faculté surnaturelle de pouvoir identifier au premier regard, en vertu d'un prétendu lien psychique entre elle et lui, une fille dont il ignorait jusqu'à la couleur des cheveux ? » (*IHV*, p. 174). Dans les mots de Hamon, une situation ironique est d'ailleurs décrite comme une situation où « l'intention humaine subit son échec dans la réalité. Autrement dit, l'ordre de la réalité ne coïncide pas avec l'ordre de la volonté, celui-ci étant comme un écart par rapport à ce qui était présumé<sup>169</sup> ». De plus, pour Zhao, l'action et sa représentation – dont nous avons parlé dans la section précédente –, peuvent elles aussi être considérées comme ironiques. Les actions de sabotage et d'hédonisme qui abondent dans les romans, par exemple, sont jugées ironiques parce que la première vise la destruction plutôt que la construction, tandis que la seconde met de côté des actions « sérieuses » comme l'aventure ou le travail au profit d'actions « mineures » participant de l'oisiveté et du divertissement. À ce titre, comme l'explique Zhao, ces actions renversent les valeurs romanesques habituelles et présentent des contre-modèles<sup>170</sup>. Même les actions considérées comme significatives aux yeux des personnages peuvent être jugées ironiques

---

<sup>169</sup> Hamon cité dans Jia Zhao, *op. cit.*, p. 44.

<sup>170</sup> Jia Zhao, *op. cit.*, p. 200.

lorsqu'elles ne sont pas animées par les grands principes de l'héroïsme comme la réalisation des intérêts de la communauté ou de l'accomplissement de soi. Là encore, elles prennent l'allure de contre-modèles face aux valeurs romanesques traditionnelles. *Iphigénie en Haute-Ville* et *Réussir son hypermodernité*, plus que tout autre roman de notre corpus, jouent constamment avec cette idée de contre-modèle. Dans *Iphigénie en Haute-Ville*, les prénoms des « héros » (*IHV*, p. 21), par exemple, réfèrent à la mythologie grecque – au sein de laquelle les valeurs d'héroïsme font loi –, introduisant ainsi un écart flagrant avec les prénoms que l'on retrouve habituellement aujourd'hui chez des personnages qui n'ont absolument rien d'héroïque. Plus encore, il accentue l'ironie en prêtant le nom d'Iphigénie, reconnue comme la déesse protectrice des jeunes filles, à une jeune femme qui se tient à distance de toute relation amoureuse. Quant à Érostrate, il incarne l'anti-héros par excellence : selon la mythologie, il aurait volontairement incendié le temple d'Artémis à Éphèse afin de devenir célèbre. Quoique les Éphésiens interdisent à quiconque de citer son nom, Érostrate passa bel et bien à l'histoire pour son geste de destruction. *Réussir son hypermodernité*, comme nous l'avons mentionné, parodie pour sa part tout autant le romanesque que les ouvrages de psychologie populaire et d'éveil spirituel. Plusieurs éléments contribuent en effet à l'imitation ironique de ce type d'ouvrage : à partir d'une situation initiale, le personnage, guidé par la voix éclairée du narrateur, traverse vingt-cinq étapes pour prendre conscience de ses erreurs, transformer son existence et atteindre son propre salut. Tout au long du livre, le narrateur formule des explications sur ce qui a pu conduire le personnage à adopter tel ou tel comportement, propose des exercices de réflexion et recourt à des citations pour pousser le personnage (et le lecteur) à réfléchir. En outre, le livre présente une iconographie pour guider

le personnage-lecteur dans son cheminement et les concepts clés utilisés par le narrateur, de même que les consignes qu'il fournit, se trouvent inscrits en caractère gras afin de pouvoir bien les identifier. Par exemple : « **bonheur** » (*RSH*, p. 25), « **progrès** » (*RSH*, p. 34), « **narcissisme** » (*RSH*, p. 87), « **N'oubliez pas** » (*RSH*, p. 150), « **Rappelez-vous** » (*RSH*, p. 172), « **Expirez lentement** » (*RSH*, p. 173), etc. Par son jeu de contre-modèle, *Réussir son hypermodernité* exprime la nécessité de repenser notre façon de vivre en société en même temps qu'il discrédite la littérature visant une telle démarche. Au sens premier du récit vient alors s'en ajouter un second, comme le révèle la finale tout à fait ironique où le personnage, ayant suivi les « vingt-cinq étapes faciles » dictées par le narrateur, connaît un véritable éveil spirituel :

Si vous avez bien suivi les étapes décrites tout au long de ce livre, le sentier que vous suiviez débouchera alors sur une sorte de petite clairière inondée de soleil. Vous vous dirigerez au centre. Impulsivement, vous vous étendrez par terre, sur le dos. [...] Vous fermerez les yeux et sentirez la chaleur du soleil sur votre visage. Derrière vos paupières, des points lumineux danseront sur un fond orangé, comme des électrons autour d'un noyau, comme les molécules d'acides aminés dans la sève des arbres, comme les globules blancs dans votre sang. Dans votre ventre, au bout de vos doigts, dans vos pieds, vous aurez l'impression de ressentir la présence d'une énergie puissante mais tranquille. [...]

Vous aurez une pensée pour votre père [...], pour cette fille que vous avez déjà envisagé d'aimer [...]. Vous penserez aussi à vos amis, ces hommes et ces femmes que vous avez vu vieillir au fil des ans [...]. Une profonde tendresse éteindra votre cœur, et vous aurez envie de faire quelque chose pour eux, pour vous [...].

Vous ouvrirez les yeux et vous serez ébloui. Tout ne sera que lumière et blancheur. Vous enfoncerez vos doigts dans le sol humide, et vous serrerez les mains le plus fort que vous le pourrez. (*RSH*, p. 218-219)

L'ironie permet alors à l'auteur de jouer sur plusieurs niveaux de sens : en calquant un discours dont il se dissocie par l'ironie, il invite le lecteur à la réflexion sans toutefois prendre clairement position. Plus encore, « *Réussir son hypermodernité* est une réflexion ironique sur

les limites de l'ironie<sup>171</sup> ». Le narrateur y condamne effectivement l'ironie de façon explicite : « vous comprenez que la culture ironique et cynique de votre époque n'apportera rien de bon » (*RSH*, p. 177), affirme-t-il en s'adressant au protagoniste. Or, comme le soulève Julien Chauffour dans un article consacré à *Réussir son hypermodernité* :

ces condamnations sont toujours susceptibles d'être elles-mêmes ironiques, si ce n'est à cause de passages ironiques plus ponctuels qui surviennent juste après ces condamnations, ne serait-ce qu'à cause du choix de la forme parodique qui crée une ironie d'ensemble contrebalançant toute condamnation plus circonscrite de l'ironie<sup>172</sup>.

Le lecteur, songeur mais amusé, est ainsi plongé dans une totale ambiguïté. Alors que le désengagement du personnage est très sévèrement critiqué, son engagement nouveau – cet éveil où, plongeant les mains dans la terre, le personnage vit une reconnexion profonde avec le monde – peut-il véritablement être pris au sérieux ? Entre engagement et désengagement, quelle posture adopter ?

Sur le plan des microstructures, l'ironie se détecte également de diverses façons à même les énoncés des personnages qui adoptent une posture distanciée. L'ironie se remarque tout particulièrement lorsque le personnage-narrateur ou protagoniste, au sein de son énonciation, cherche à dévoiler l'écart entre les apparences et la réalité. Dans *Comme des sentinelles*, par exemple, les rencontres des Narcomanes anonymes auxquelles assiste Vincent sont pour lui parfaite matière à l'ironie. Alors que l'animateur de leurs rencontres

---

<sup>171</sup> Une remarque de Daniel Tanguay, « Une vingt-sixième étape difficile » *Argument*, vol. 14, n° 1, p. 3., cité dans Julien Chauffour, « Une satire québécoise : *Réussir son hypermodernité et sauver le reste de sa vie en 25 étapes faciles*, ironie et structure paradoxale », dans *La mémoire des mots : de la théorie à la fiction littéraire*, Rimouski, Tangence éditeur, 2019, coll. « Émergence », p. 86.

<sup>172</sup> Julien Chauffour, *op. cit.*, p. 86.

cherche à paraître professionnel, expérimenté et détenteur de sagesse, Vincent se plaît à montrer ses failles – par exemple le fait qu’il n’écrit pas correctement au tableau –, et dresse un portrait pathétique de l’être insignifiant qu’il est sans doute, en réalité, une fois rentré à la maison :

Alain, l’animateur, a dessiné un triangle au tableau. À chacun des coins, il a écrit un mot d’une main malhabile, en mêlant les minuscules et les majuscules : d’abord « vÉcu », puis « mALAIse » et « ÉviTEmEnT ». Ensuite, il nous a expliqué que la plupart des narcomanes étaient prisonniers de ce schéma [...]. Il était difficile de croire qu’en dehors de ses heures de travail, Alain était un être très épanoui. Les jeans informes qu’il portait, les chemises pastel qu’il n’avait probablement jamais repassées, les cheveux qui tombaient sur ses oreilles et sur son col, ses sourires résignés, tout le désignait aux malheurs de l’anonymat. L’histoire qui venait en tête quand on pensait à lui était à peine une histoire : il ne faisait presque aucun doute [...] qu’il avait grandi normalement, sans éclat ni détresse spécifique, et avait plus tard dévié vers des études en service social en croyant trouver un sens à sa vie dans les souffrances d’autrui. Mais, lorsqu’il rentrait chez lui, enfin libéré de ces malheurs qui ne lui appartenaient même pas, il se retrouvait aussi seul et ordinaire qu’il l’avait toujours été; mangeait un mauvais repas en buvant de l’eau, regardait le téléjournal et un peu de pornographie avant de se mettre au lit. Comme ça, cinq jours par semaine, moins trois semaines de vacances par année, depuis quinze ans. (CDS, p. 27-28)<sup>173</sup>

Dans cet extrait, l’ironie se trouve en outre renforcée par le fait que celui qui devrait servir de guide à Vincent pour lui permettre d’accéder à une vie meilleure représente en fait tout ce que ce dernier cherche à fuir au sein de l’existence, soit la banalité et l’insignifiance. Dans cet ordre d’idées, les énoncés argumentatifs et descriptifs sont propices à l’introduction d’écarts ironiques. C’est le cas d’une argumentation dysfonctionnelle ou d’une description qui, notamment par l’usage d’une énumération ou d’une comparaison, laisse place aux contradictions, aux incongruités ou aux inutilités. Par exemple, cet énoncé de Thomas, dans

---

<sup>173</sup> Nous reparlerons du regard ironique que Vincent pose sur les gens qui l’entourent lorsque nous traiterons, au deuxième chapitre, du rapport à autrui.

*Nouvel Onglet*, qui semble vouloir donner un argument positif à Cristian au sujet de son travail (un argument tout de suite invalidé par la tournure de l'énoncé) : « Au moins, les gens à ton travail, ils haïssent ça, ai-je dit à Cristian. Ils veulent tous partir. Ça leur fait un point en commun » (*NO*, p. 51). Ou encore, cette description dans *À la fin ils ont dit à tout le monde d'aller se rhabiller*, lorsque la narratrice décrit le petit manteau qu'elle pourrait confectionner au chien (la toute dernière phrase introduit alors un écart avec ce qui précède) :

Je pourrais apprendre à tricoter, comme ça, pour passer le temps. [...] Je pourrais même faire un manteau au chien. Ou des pompons pour ses oreilles. [...] Je ferais un kit rose et brillant. Je broderais « chien » dessus. Pas d'erreur possible. Je lui confectionnerais une clochette pour son cou [...] Et puis, s'il reste de la laine, je pourrais toujours étouffer le chien avec. (*ALF*, p. 142)

Les exemples de ce genre pourraient être nombreux. Tant du côté de la macrostructure que de la microstructure, tout procédé introduisant un écart et pouvant « déranger l'ordre des choses dans notre perception habituelle du monde<sup>174</sup> » est un lieu où peut se développer l'ironie et où les personnages parviennent, du même coup, à prendre leurs distances par rapport au monde dont ils font partie et sur lequel ils discutent. Pour faire suite à l'ensemble de nos observations, nous allons maintenant nous consacrer à l'analyse plus détaillée de deux romans, soit *Le visage originel*, de Guillaume Morissette, et *Sauf*, de Fannie Loïsele.

### ***Le visage originel* de Guillaume Morissette**

Daniel, le personnage-narrateur du *Visage originel*, trouve la réalité plutôt terne. Designer web et artiste « post-Internet », il passe pratiquement tout son temps devant son

---

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 48.

ordinateur. Du moins, c'est ce que prétend Grace, sa petite amie, qui aimerait bien se construire une vie avec lui : faire carrière, acheter une maison, se marier, avoir des enfants, etc. Or, Daniel préfère se consacrer à son art sans ne rien attendre de son existence, car pour lui, le monde n'a pas de sens. Du même coup, l'idée d'une vie adulte « normale », socialement convenue, lui apparaît tout aussi insensée et ne lui permet pas de développer son identité conformément à ses valeurs. Les différents rôles qu'il tente tour à tour d'endosser – l'employé, le petit copain et l'artiste – se court-circuitent sans cesse. Aux yeux de Daniel, le fait de se réaliser pleinement, en accord avec son sentiment identitaire, semble ne pas pouvoir se faire sans opposition aux normes sociales ou même, peut-être, sans qu'il doive renoncer à s'intégrer à la société. Comme l'indique le titre du roman, Daniel est pour ainsi dire à la recherche de son visage originel : celui qui se cache sous ses personnages, ses attitudes et ses masques; celui qu'il avait avant de grandir au contact du social et de se préoccuper de son image; celui qui, selon la philosophie zen, fait « référence au visage qu'on avait avant de naître, avant même la naissance de nos parents, à l'époque où on n'était le rien [*sic.*]<sup>175</sup> ». Mais qu'est-ce que le « rien social » ? Quel serait le vrai visage de Daniel ? Dans cette analyse, nous verrons d'abord en quoi le monde paraît insensé aux yeux de Daniel et comment se manifeste ce manque de sens sur les plans thématique et poétique. Nous montrerons ensuite comment les rôles que tente de concilier Daniel rendent son action problématique en faisant appel à des valeurs divergentes. Enfin, nous verrons comment se

---

<sup>175</sup> Guillaume Morissette, *Le visage originel*, trad. de l'anglais (Canada) par Daniel Grenier, Montréal, Boréal, 2017, p. 104. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *VO*.

perçoit la distance que conserve Daniel avec le monde et qui fait de lui un personnage représentatif de la posture de l'entre-deux.

### **Monde insensé et mise à mal de la causalité**

Dès la première page du *Visage originel*, le lecteur est plongé dans un monde qui, aux yeux de Daniel, paraît insensé. Assis dans un café Starbucks où l'environnement, comme dans tous les autres cafés de cette franchise internationale, s'avère complètement impersonnel, Daniel ne ressent aucune émotion précise et ne voit rien de particulier. Dans cet endroit climatisé, la température ne change à peu près pas, que l'on soit l'hiver ou l'été, et, de toute façon, le jour, le mois et l'année ne semblent pas d'une grande importance pour le déroulement du récit :

Je me sentais pas bien ou mal, ni l'un ni l'autre, en fait, comme un arbre. On était tel jour de juin, c'était l'année deux mille quelque chose et j'étais assis seul à une table ronde, près d'une fenêtre, dans un des nombreux Starbucks de Montréal. Dehors, il faisait soleil et chaud. À l'intérieur du Starbucks, par contre, l'air conditionné donnait l'impression d'une absence de climat, comme une sorte de non-saison. Près de moi, un adolescent jouait à un jeu vidéo de combat spatial où les explosions étaient censées être magnifiques, et sur le mur en face de moi on avait accroché un tableau banal représentant un poisson. [...] L'avenir, comme d'habitude, était sombre. (*VO*, p. 11)

Le désenchantement de Daniel est dès le départ évident. Daniel n'attend rien de son avenir; le monde ne lui inspire aucune orientation particulière ou, autrement dit, la société de travail et de loisirs dont il fait partie n'apporte aucun sens à son existence. Pour lui, la vie ordinaire est un « défilement sans fin » (*VO*, p148) : un emploi après l'autre, un party après l'autre, une petite amie après l'autre, une publication Facebook après l'autre.

De fait, lorsque commence le récit, Daniel se présente en déclinant ses titres professionnels qui, visiblement, ne lui permettent pas de s'orienter ni de se projeter dans l'avenir – les guillemets utilisés par Daniel renforcent d'ailleurs l'écart entre l'apparence professionnelle de ses titres et la réalité qui se cache derrière :

J'étais un « designer web à son compte », ce qui avait l'air pas mal, mais voulait surtout dire « sans travail soixante-dix pour cent du temps ». J'étais aussi un « artiste en nouveaux médias » et je réalisais des vidéos conceptuelles que je publiais en ligne ou que j'exposais, ce qui ne faisait que vaguement me rapprocher d'un but quelconque. (*VO*, p. 11-12)

La réalité du monde du travail est pour lui décevante : « En général, j'étais quelqu'un dont on pouvait dire qu'il se contentait de peu et qui, pourtant, n'était jamais totalement satisfait de ses choix et de l'avancement de sa carrière » (*VO*, p. 46). Il l'avoue franchement : « Ma job de rêve, ce serait de ne pas avoir de job du tout » (*VO*, p. 12). Las de ne pas trouver de contrat stimulant à Montréal, Daniel décide de déménager à Toronto où il espère pouvoir saisir certaines opportunités qui le feront avancer. Cependant, à Toronto comme à Montréal, il demeure désœuvré et complètement fauché. Ayant écumé toutes les offres d'emploi sur Internet, il est de plus en plus désenchanté de la réalité de son milieu et commence à se sentir prisonnier d'un cul-de-sac : « Je rêvais d'un nouveau système de recherche d'emploi, quelque chose qui aurait ressemblé à *Final Fantasy*, où il suffisait de changer de chapeau pour changer de métier et où on peut choisir d'être un Mage rouge ou un Moine » (*VO*, p. 109). En manque d'argent, il se met à passer des entrevues pour toutes sortes de boulots qu'il considère complètement insensés, comme celui de vendeur de chauffe-eau :

En attendant mon tour, j'ai feuilleté le dépliant portant sur les valeurs de la compagnie que m'avait remis le réceptionniste. « C'est la possibilité de réaliser

nos rêves qui rend la vie intéressante », pouvait-on lire dans le dépliant. « Attends, est-ce qu'ils pensent que mon rêve dans la vie, c'est de vendre des chauffe-eau ? » me suis-je dit. Je n'arrivais pas à comprendre comment ç'aurait pu être le rêve de quelqu'un. (*VO*, p. 97)

Selon Daniel, les autres personnes présentes à cette entrevue – y compris les employés de la compagnie – ne peuvent que feindre leur intérêt et leur motivation à accomplir ce travail. Les deux jeunes hommes assis à ses côtés lui font penser à des clones, sans personnalité. Incapable de supporter la situation plus longtemps, Daniel quitte la compagnie au bout de quelques heures. Son amie Éloïse, à qui il se confie sur Facebook Chat, comprend alors parfaitement son sentiment : « Une job, c'est un endroit où, pour de l'argent, tu dois mentir sur le fait que t'as une personnalité » (*VO*, p. 103), lui écrit-elle. Peu après, Daniel se fait engager comme représentant dans un centre d'appels; cette fois, il a bel et bien l'impression d'avoir « touch[é] le fond » (*VO*, p. 125). Rapidement, il réalise que la police d'assurance qu'il doit vendre comporte un si grand nombre de clauses que la compagnie est presque certaine de ne jamais l'honorer. Sachant ce travail complètement absurde, Daniel démissionne après une semaine, regrettant toutefois sa décision puisqu'il se retrouve une fois de plus sans le sou.

En résumé, pour Daniel, le travail est une véritable perte de temps et représente le « contraire d'être en vie » (*VO*, p. 274). Le fait de travailler ne lui permet pas de s'accomplir et n'est vécu que comme un moyen déprimant de gagner sa vie qui ne correspond nullement à son sentiment identitaire : « C'est pas ça, ma vie. Ma vie, c'est travailler sur des projets artistiques qui vont nulle part. Comment est-ce que je peux récupérer ma vie ? » (*VO*, p. 129). En fait, Daniel aimerait pouvoir se consacrer à temps plein à son art et être un « artiste

sérieux » (*VO*, p. 167), mais le travail qu'il accomplit en tant qu'artiste n'est pas reconnu par la société et ne lui rapporte rien. Or, cet art « ridicule » (*VO*, p. 65) et « inutile » (*VO*, p. 167) est le moyen dont Daniel dispose pour exprimer son sentiment d'étrangeté face à la vie quotidienne<sup>176</sup> et pour se sentir en adéquation avec sa philosophie qui est de ne rien attendre du monde extérieur. Tout ce qui l'empêche de se consacrer à son art ne l'intéresse pas vraiment. Même les loisirs auxquels il s'adonne avec ses amis ou avec les amis de Grace, sa petite amie, n'ont pour lui aucune importance. Plus encore, ils l'ennuient. Daniel se dit « quasiment [...] écoeuré d'avoir du fun » (*VO*, p. 33), tant ces moments de divertissements sont tous semblables et prévisibles :

on dirait qu'on fait le party sur le pilote automatique ces temps-ci. Quand on sort, c'est toujours dans les mêmes quatre ou cinq bars, avec la même gang qui a toujours les mêmes conversations. C'est comme si on était dans une sitcom obligée de revenir à sa situation initiale à la fin de chaque épisode. (*VO*, p. 32-33)

Comme l'indique ce passage, les loisirs accentuent fortement son impression de faire du surplace, de ne pas parvenir à progresser dans la vie. Dans cette même optique, il ajoute : « toujours faire le party commençait à me donner l'impression d'être en Corée du Nord, comme si on essayait de me faire croire grâce à une vaste supercherie que je ne vieillissais pas » (*VO*, p. 38). Face à ce constat – et aussi par soucis financiers –, Daniel décide alors de faire une pause de party. Sa carrière artistique est également mise de côté, car depuis un

---

<sup>176</sup> Daniel exprime lui-même cette idée lors de l'une de ses expositions : « Les vidéos que je présentais ce soir-là avaient toutes été créées à partir de jeux vidéo en 3D que j'avais modifiés ou manipulés afin de générer des bogues ou des comportements anormaux chez les personnages. [...] [L]es bogues me servaient à exprimer combien la vie ordinaire, quotidienne, était étrange parfois » (*VO*, p. 69).

certain temps il est incapable de réaliser quoi que ce soit de satisfaisant sur le plan artistique : « Je venais de passer les derniers mois dans une profonde absence d'inspiration, incapable de créer quoi que ce soit [...] » (*VO*, p. 12). En somme, Daniel est désœuvré et désorienté, sans perspective d'avenir. Même le royaume d'Internet, son refuge de prédilection, le ramène à son propre désenchantement : « j'ai pensé à la fin des années 1990, à l'époque où on montait des sites web pour la première fois, au sentiment de liberté et d'enthousiasme qu'Internet nous apportait. Je me demandais à partir de quand créer quelque chose était devenu si lourd » (*VO*, p. 88). Observant sa toute dernière publication sur Facebook, Daniel reste planté là avec cette seule idée – qui témoigne de sa désorientation identitaire : « je suis 112 j'aime » (*VO*, p. 148).

Le récit reconduit ainsi la vision de Daniel pour qui la société de travail et de loisirs paraît insensée. Justement, les trois types de textes que l'on retrouve au sein du roman – dialogue, description et narration – sapent fréquemment les liens de causalité. D'abord, les dialogues consistent bien souvent en des conversations banales qui ne mènent à rien en ce qui a trait à l'avancement de l'intrigue : la plupart du temps, soit ils ne sont nullement en lien avec les événements racontés au sein du récit, soit ils permettent simplement aux personnages d'exprimer leurs incertitudes quant à leur existence et à ce qu'ils devraient faire. On peut en effet recenser près d'une vingtaine de « Je sais pas » (*VO*, p. 17, 33, 56, 60, 76, 136, 141, 179, 194, 203, 224, 230, 241, 260), « Je suis pas sûr » (*VO*, p. 62 et 73) ou « Je ne suis pas certain » (*VO*, p. 142), énoncés par Daniel lors des dialogues (sans compter ceux qu'énoncent également ses amis). En outre, dans ces séquences dialogales, les verbes qu'emploie Daniel

sont généralement conjugués au mode conditionnel, cela montrant qu'il ne s'engage ni n'agit à travers la parole; plutôt que de l'engager à passer à l'action, ses énoncés sont généralement de simples formulations d'actions hypothétiques qu'il pourrait ou devrait faire : « Peut-être qu'on devrait » (*VO*, p. 40 et 42), « On devrait peut-être » (*VO*, p. 56 et 62), « On devrait faire ça » (*VO*, p. 76), « on devrait aller » (*VO*, p. 137). Les dialogues démontrent en fait que Daniel passe plus de temps à imaginer des projets loufoques et ironiques à la blague qu'à prévoir des actions concrètes qui lui permettraient – à lui ainsi qu'au récit – de progresser. Par exemple, lorsque Grace souligne le côté adulte et sérieux de sa petite sœur, qui va peut-être se fiancer, et de ses amis, Roberto et Ashlyn, qui eux, vont se marier, Daniel lui répond : « On devrait peut-être se prendre une hypothèque, toi et moi, juste pour garder le rythme » (*VO*, p. 169). Ou bien, quand Daniel constate que les sites Internet de piratage ne présentent que des publicités douteuses offrant des trucs pour gagner de l'argent, il dit à Grace : « peut-être que je devrais acheter de la pub sur leur site. "Je suis ici pour vous donner un truc très simple pour ne plus jamais avoir d'argent" » (*VO*, p. 234). Bref, les dialogues, plutôt que de participer à une quelconque économie narrative au sein du récit en le faisant progresser, servent davantage à exprimer les pensées et les affects des personnages et surtout, à marquer le désengagement de Daniel. Les descriptions, quant à elles, sont souvent très courtes, pour ne pas dire incomplètes, ne donnant qu'un ou deux détails qui semblent totalement aléatoires et sans utilité pour le récit, comme le fait que Cal « portait une camisole grise » (*VO*, p. 56) ou que la serveuse à qui Grace demande un bloody mary a les « cheveux courts » (*VO*, p. 241). Aucune raison logique n'explique le fait que ces détails aient été préférés à d'autres. Enfin, les séquences narratives laissent place à de nombreuses pensées de Daniel dont la

fonction, bien souvent, est de marquer l'absurdité de quelque chose. Le surgissement des pensées de Daniel interrompt la narration sans beaucoup contribuer à la progression de l'intrigue. Il s'agit donc d'un récit sans économie narrative fonctionnalisée et qui délaisse les liens de causalité au profit du simple déroulement du quotidien de Daniel et du surgissement de ses pensées. De surcroît, si le récit se sépare en quatre grands chapitres qui compartimentent plus ou moins quatre moments de la vie de Daniel – le moment à Montréal avant de déménager à Toronto, la vie à Toronto, le séjour à Terre-Neuve dans la famille de Grace et enfin l'après Terre-Neuve, qui se conclut sur la rupture entre Daniel et Grace –, le récit est surtout fragmenté en de brefs segments de texte numérotés et de longueur variable, parfois longs de quelques pages, parfois constitués d'un seul paragraphe. Quoique les segments de texte semblent placés en ordre chronologique, ils sont fréquemment sans lien les uns avec les autres et laissent place à des ellipses de longueur inconnue qui contribuent à l'effet de fragmentation du récit; sans compter qu'ils se terminent presque toujours de façon abrupte. Le segment « 15 » du troisième chapitre, par exemple, semble lié au segment précédent, mais ne comprend qu'un seul mot : « Terrorisé » (*VO*, p. 181). Ou encore, le segment « 18 » du quatrième chapitre raconte un rêve de Daniel qui n'est nullement lié au segment suivant ou précédent : « J'ai fait un rêve dans lequel je cliquais sur un hyperlien qui m'amenait directement à l'intérieur du cerveau de quelqu'un d'autre » (*VO*, p. 244). Les exemples pourraient être extrêmement nombreux. En partant dans tous les sens, le récit de Daniel s'accorde donc à sa propre existence.

## **Rôles socio-normatifs du « jeune adulte canadien »**

Au fil du récit, la question des normes sociales demeure omniprésente. L'insatisfaction de Daniel semble en effet provenir d'un conflit de valeurs entre ce qu'il aimerait être et voudrait faire, et ce que la société lui impose d'être et de faire. La notion de ce que devrait être « un adulte », plus particulièrement, lui pose problème, que ce soit par rapport à sa vie professionnelle, sa vie amoureuse ou, même, lors de simples moments de divertissements passés entre amis. Alors que Daniel se trouve dans un restaurant en compagnie des amis de Grace, il confie :

je n'arrivais pas à ouvrir la bouche. Je me sentais encore gêné et antisocial, en mode autruche, incapable de gérer les processus de communication entre les humains. Je me suis imaginé qu'on me bannissait, moi, le grand garçon, de la table des adultes en raison de mon manque de compétences sociales. Va t'asseoir à la table des enfants. J'étais soulagé qu'il n'y ait pas de table destinée aux enfants dans le restaurant. (*VO*, p. 15)

La plupart du temps, Daniel se sent comme un imposteur. Il ne peut se détacher de l'idée qu'il devrait s'être « fait une vie » (*VO*, p. 231) rendu à l'âge de trente ans; âge qu'il atteint justement au cours du récit. Qu'entend-il par « se faire une vie » ? Cette expression réfère bien sûr à des critères socio-normatifs qu'il peine à respecter et qu'il décrit ici comme les choix « intelligents » qu'il devrait faire : « j'ai commencé à me demander si je ne faisais pas fausse route. Une personne intelligente dans une situation comme la mienne consacrerait son énergie à trouver un emploi, à gagner de l'argent, renoncerait à l'art, quitterait les réseaux sociaux, épouserait Grace [...] » (*VO*, p. 243). Les choix que fait Daniel sont ainsi toujours comparés à ces autres choix proposés par la société. Sa frustration par rapport aux idées

normatives socialement véhiculées est particulièrement évidente lors de ce passage où, en compagnie de Grace, il accepte de regarder un film intitulé *40 ans : mode d'emploi* :

C'est à chier, ai-je dit vers la moitié du film.

— De quoi tu parles ? C'est un peu cliché, mais je trouve pas ça si mal. Les dialogues sont drôles.

— C'est juste tellement paresseux comme film. C'est comme si un producteur quelconque, quelque part, s'était dit : "Comment la plupart des gens s'imaginent la vie à quarante ans ?" et qu'il s'était contenté de montrer ça à l'écran. Et les gens regardent et ça fait juste renforcer leur image de ce que la vie est supposée être à quarante ans. Et, après, d'autres producteurs quelconques vont se dire : "Comment la plupart des gens s'imaginent la vie à quarante ans ?" et ils vont faire des films exactement comme celui-là. C'est comme une boucle infinie.

— OK, qu'est-ce que t'aurais fait, toi ?

— Je sais pas. Il me semble qu'un film appelé *40 ans : pas de mode d'emploi* aurait été une meilleure idée. La télévision et le cinéma essayent toujours de nous montrer comment on va être à différentes étapes de notre vie, mais on ferait mieux de jamais regarder ça. Comme ça, on aurait pas de définition de ce que notre vie devrait être ou pas. La vie, ça peut être n'importe quoi. On peut avoir quarante ans et choisir de vivre dans un squat avec des colocs punks et déménager au Japon sur un coup de tête. C'est ben correct. N'importe quelle vie est ben correcte.

— Donc, t'aurais fait un film sur Paul Rudd qui déménage au Japon ?

— Non. Je veux dire, ouais. Peut-être. (*VO*, p. 194)

Malgré sa frustration et son insatisfaction face aux normes sociales, Daniel tente de conjuguer son statut d'artiste encore en construction avec les rôles que lui dicte la société : d'une part, être un travailleur au même titre que ceux qui ont des « vraies jobs » (*VO*, p. 16), c'est-à-dire ceux pour qui leur emploi leur permet non seulement de gagner de l'argent mais aussi d'accéder à une carrière; et, d'autre part, être un bon petit ami au sein d'un couple stable et durable. Toutefois, ces différents rôles, fondés sur des valeurs distinctes, se court-circuitent. Le parcours de Daniel, plutôt chaotique et divisé entre ces rôles, se compose d'avancées, puis de retours à la case départ, faisant en sorte qu'il ne progresse dans aucune direction. Sur le

plan professionnel, sa stratégie se limite à « mettre de l'argent de côté pour avoir les moyens de recommencer à ne pas travailler » (*VO*, p. 222). Poussé par le besoin d'argent, il passe d'un emploi à l'autre, mais n'adhère pas aux valeurs des entreprises qui l'engagent ni aux valeurs de l'économie capitaliste qui prône l'enrichissement et la croissance; de toute évidence, il ne souhaite faire carrière nulle part. Vers la fin du récit, Daniel décroche un emploi à temps plein dans une entreprise en design graphique et, cette fois, y demeure un certain temps. Or, il évite les contacts avec ses collègues, tente de s'engager émotivement le moins possible dans son emploi, de se fondre dans le décor afin d'éviter toute promotion et, ainsi, demeurer libre de démissionner à tout moment (*VO*, p. 223). Il dépeint l'ambiance au bureau avec ironie, montrant qu'à son sens, il est impossible d'aimer y travailler : « Parfois Jean-Marc, le propriétaire de l'entreprise, sortait de son bureau pour se plaindre qu'on n'avait "pas assez de plaisir". "Allez, le travail c'est pas obligé d'être chiant", disait-il. "Échéances", disait-il quelques phrases plus tard » (*VO*, p. 224). Ironiquement, Jean-Marc apprécie le travail de Daniel et souhaite le garder au sein de l'entreprise, mais ce dernier ne partage ni les valeurs ni les objectifs de son patron, comme le démontre leur dernière conversation :

Écoute, je vois bien que t'es un gars talentueux et que t'apportes un coffre à outils unique au sein de l'équipe, et c'est pour ça que je suis patient avec toi, mais j'ai besoin de ton engagement, là. Je peux te garantir que ça va rapporter gros. J'ai des projets d'envergure. Vous autres, les employés qui êtes ici en ce moment, dans cinq ans vous pourriez être des chefs de service. Ça t'intéresse pas, ça ?  
— Non. (*VO*, p. 268-269)

À la suite de cet échange, Daniel ne remet plus les pieds à son travail et se retrouve une fois de plus sans emploi. Il faut dire que le statut d'« Artiste Important » qu'il souhaite détenir

complique ses choix et l'empêche d'être satisfait de quoi que ce soit au sein du monde du travail :

Si [...] tu reçois un tant soit peu de reconnaissance, tu te mets à penser des trucs comme : « Je peux pas travailler chez Foot Locker, je suis un Artiste Important qui a reçu un tant soit peu de reconnaissance, qu'est-ce que penseraient mes admirateurs ? » À partir de ce moment-là, tu deviens un Artiste Important à tes propres yeux et tu le restes. Il y a plus rien d'assez bien pour toi après. (*VO*, p. 40)

Le statut de Daniel en tant que travailleur nuit donc à son identité en tant qu'artiste. D'ailleurs, cette identité d'artiste est elle aussi un masque que Daniel cherche à entretenir : « je ne voulais pas que mon nom soit associé en ligne de quelque manière que ce soit avec cet emploi, parce que ça détruirait l'illusion que je tirais mon épingle du jeu en tant qu'artiste indépendant » (*VO*, p. 256). Daniel fait même une comparaison entre l'existence de Spider-Man et la sienne. À ses yeux, tous deux doivent composer avec deux vies – deux rôles – qui sont difficilement conciliables; le travail et la vie de super-héros dans le cas de Spider-Man, le travail et la vie d'artiste dans son propre cas (*VO*, p. 149). L'une de ces vies est dépourvue de passion tandis que l'autre, plus importante, incarne un idéal à poursuivre, mais ne rapporte pas d'argent. Sous ces masques, quel est donc le vrai visage de Peter Parker et de Daniel Kerry ?

Du côté de sa vie sentimentale, les choses ne sont pas plus simples. Avant Grace, raconte Daniel, sa vie amoureuse équivalait plus ou moins à « une plante à l'agonie, quelque chose qu'on arrose ou qu'on place au soleil parfois, mais qui ne s'épanouit jamais vraiment » (*VO*, p. 33). Néanmoins, depuis qu'il a rencontré Grace, il est déchiré entre son manque de foi à l'égard des relations de couple durables et une certaine volonté de s'engager avec elle,

se disant tantôt qu'il peut y arriver, tantôt que la chose demeure impossible. C'est à cet égard que la situation se complique. Lorsque Daniel déménage à Toronto dans l'espoir de trouver du travail et de l'inspiration, cette décision donne préséance à ses rôles de travailleur et d'artiste aux dépens de son rôle de petit ami. Puis, chaque fois qu'il démissionne, accordant plus d'importance à son rôle d'artiste que de travailleur, il sait que Grace le désapprouve et que cela nuit à leur couple, car celle-ci souhaite le voir accéder à une meilleure situation financière : « c'est comme ça que ça marche dans le monde réel. Dans le monde réel, tu trouves une job et tu l'endures et tu payes ton loyer » (*VO*, p. 103), lui dit-elle. Une fois rentré à Montréal, de retour à la case départ, Daniel continue d'essayer de tenir son rôle auprès de Grace; il accepte même de l'accompagner à Terre-Neuve pour les fêtes de Noël et de se prêter aux traditions terre-neuviennes, puis, lui propose d'emménager avec elle. Or, malgré ses efforts, Daniel passe la plupart de son temps à « être désolé » vis-à-vis de Grace. C'est même une sorte de jeu entre eux : « On avait tous deux tendance à dire "désolé" à tout bout de champ, on jouait même à qui s'excuserait le plus souvent, comme si notre relation était une sorte d'expérience sadomasochiste où *désolé* aurait été le mot magique » (*VO*, p. 19). Qu'il s'agisse d'un jeu ou non, « être désolé » équivaut à s'excuser de contrarier une attente, un désir ou un souhait; malgré ses bons côtés, Daniel déçoit Grace très souvent, car ils ne partagent pas les mêmes valeurs et n'orientent pas leurs vies selon les mêmes aspirations. Grace espère avoir une carrière, aspire à se marier, à acheter une maison et à avoir des enfants, en d'autres mots, rêve d'une vie correspondant en tout point aux critères normatifs de la réussite sociale. Or, pour Daniel, une telle existence remplie de responsabilités n'est pas souhaitable, puisqu'elle ne peut concorder avec la vie d'artiste sans le sou et avec les valeurs

qu'il veut prioriser pour parvenir à la mener : la gratuité de l'art et la liberté qui y est associée. En outre, si Daniel prétend ne pas ressentir de pression sociale à « se caser » (*VO*, p. 38), il affirme pourtant que les gens « normaux » (*VO*, p. 48) sont ceux qui achètent des maisons ensemble et font des bébés. Dans cette optique, décider de ne pas avoir d'enfant apparaît pour lui comme un « acte de résistance » (*VO*, p. 48) face aux standards sociaux. Disant « avoir perdu toute notion de famille » (*VO*, p. 38) et toute valeur familiale, il tente de défendre ce choix au nom de valeurs environnementales, mais semble plutôt user d'un discours emprunté afin de se défilier :

ce que j'essaye de dire, c'est que, des fois, j'ai l'impression qu'il y a beaucoup trop d'humains. [...] C'est pour ça qu'une des meilleures façons d'aider l'environnement, c'est d'éviter de se reproduire. Les gens qui ont pas d'enfants se font souvent traiter d'égoïstes, mais je pense pas que ça s'applique encore. Ce qu'on peut faire de plus altruiste, c'est peut-être éviter d'avoir des enfants. (*VO*, p. 121)

Le conflit de valeurs entre Daniel et Grace s'amplifie d'ailleurs à Terre-Neuve où ils passent les fêtes de Noël dans la famille de cette dernière. Là-bas, Daniel a fortement l'impression de devoir jouer à « être en couple », « comme si notre voyage à Terre-Neuve était également une tournée de promotion pour notre relation toute neuve » (*VO*, p. 176), explique-t-il. Au sein de ce cadre familial très axé sur les traditions, la pression sociale se fait sentir davantage : « ici, à Terre-Neuve, on aurait dit qu'épouser Grace sur-le-champ aurait été la plus normale des choses » (*VO*, p. 188). Or, leurs conflits de valeurs les mènent à une dispute :

- OK, c'est bon. Mais c'est juste que, je sais pas. À part l'art, on dirait que t'attends rien de la vie.
- Critique pas le « rien ». Rien attendre de la vie, c'est une philosophie tout à fait valable.
- Et pourquoi on attendrait rien ?

— C'est quoi qu'il faudrait attendre ?  
— Je sais pas. Vivre dans un plus bel appartement. Avoir un enfant, mettre de l'argent de côté pour tes vieux jours, ce genre de choses.  
— Je pense pas.  
— Qu'est-ce que tu veux dire, « Je pense pas » ? C'est quoi cette réponse ?  
— Bien honnêtement, je pense pas que ce genre de choses va m'arriver. Juste à t'entendre, ça sonne comme un foutu cauchemar à mes oreilles. Je vois pas comment je pourrais avoir des buts ordinaires dans ma vie et continuer mon art, surtout quand j'en arrache tellement comme artiste. Désolé si ça te déçoit, mais j'ai aucune idée si je serai stable un jour. Et il y a une part de moi qui pense que c'est ben correct. Il y a une part de moi qui pense que c'est peut-être mieux comme ça. (*VO*, p. 205-206)

Ainsi, Daniel n'arrive pas à tenir ses rôles de façon satisfaisante : « Si on veut être réaliste, je sais pas comment je suis supposé arriver à être un employé à temps plein, un artiste et un copain en même temps. J'ai surtout l'impression d'être un employé inefficace, un artiste inexistant et un copain insuffisant » (*VO*, p. 230), déclare-t-il. Le récit de Daniel pose notamment les questions suivantes : Qu'est-ce qu'un vrai travail ? Qu'est-ce qu'un vrai mariage ?<sup>177</sup> Quel scénario d'avenir correspond le mieux à la « vraie vie » (*VO*, p. 48) ? La société semble forger les définitions de ces concepts et ainsi créer certaines attentes. Elle véhicule quantité de scénarios que l'être humain intègre à son imaginaire afin de construire sa vie selon ses désirs et ses aspirations. Plongé dans ces questions éthiques, Daniel se demande en fait : qui est le « vrai » Daniel et que veut-il vraiment ? Plus encore : veut-il vraiment quelque chose ?

---

<sup>177</sup> Parmi leurs différends, Grace et Daniel débattent en effet de ce qu'est un « vrai mariage » (*VO*, p. 166). Pour Grace, un petit mariage au palais de justice n'est pas un vrai mariage tandis que Daniel, de son côté, s'oppose aux mariages clinquants et onéreux où les apparences semblent plus importantes que les sentiments. Aux yeux de Grace, le discours de Daniel tient plus de la radinerie que de la réelle défense d'idéaux, comme s'il se servait d'un certain discours social ayant noble allure pour masquer ses propres failles; quoi qu'il en soit, les amoureux ne s'entendent pas.

En somme, à travers la façon dont Daniel conçoit le monde, tout est une question de rôle à jouer, à performer. Paraître en public, par exemple, demande une « persona sociale » (VO, p. 17); se retrouver dans un restaurant entre amis peut donner l'impression de jouer un rôle dans une « pièce de théâtre traitant des mœurs des jeunes adultes canadiens » (VO, p. 15); être parent pourrait se comparer à une performance artistique intitulée « *Échapper à l'égoïsme dans un monde post-Internet grâce à l'amour, à l'altruisme et au dévouement* » (VO, p. 39); travailler dans un magasin comme vendeur est un rôle appris qui n'a rien à voir avec sa « vraie nature » (VO, p. 164); atterrir dans la famille de Grace pour les fêtes de Noël lui donne l'impression que sa vie « ressemble à un film idiot avec Ben Affleck, où [il] visite Terre-Neuve pour redécouvrir les vraies valeurs de Noël » (VO, p. 195); lors d'une soirée « meurtre et mystère » à laquelle Grace et lui sont conviés, il doit même s'efforcer de participer à un jeu de rôles afin de bien jouer son rôle de petit ami aux yeux de Grace. Cependant, Daniel a beaucoup de mal avec cette notion de rôle qui, d'avance, « définit un ensemble d'actions<sup>178</sup> », en implique certaines et en exclut d'autres. Par exemple, observant un combat de lutte à la télévision avec l'un de ses amis, il ne comprend pas le rôle performé par les lutteurs :

— Pourquoi ils sont si fâchés ? [...] Ils font juste parler pour le moment. Même parler ça les met en colère.

— Tout les met en colère. C'est ça l'idée. L'idée, c'est qu'ils aient toujours une raison de se battre [...].

— Donc, ça existe pas un lutteur qui serait en résolution de conflit ? (VO, p. 22)

---

<sup>178</sup> Nous référons ici à la définition du concept de « rôle situationnel » tel que défini par Bertrand Gervais dans Bertrand Gervais, *Récits et actions*, Longueuil, Le Préambule, 1990, p. 99.

Pour sa part, Daniel a constamment l'impression qu'on lui attribue le « mauvais casting » (*VO*, p. 248), qu'il n'a pas les compétences requises pour le rôle qui lui est assigné. Ses actions, mêmes celles qui pourraient paraître constructives – comme le fait de déménager à Toronto –, sont toujours perçues en termes de « sabotage »; bien qu'elles puissent servir un certain rôle, elles ruinent forcément les efforts faits au nom d'un autre rôle. Parlant de Toronto, Daniel formule d'ailleurs son intention de manière tout à fait paradoxale : « Il faut que je le fasse [...]. Il faut que je sabote ma vie et que je parte à Toronto. Là-bas, il va y avoir de nouvelles occasions. Je vais recommencer à être inspiré » (*VO*, p. 47). Écrivant à son amie Eloise sur Facebook Chat, il affirme aussi : « Tous les quatre ans, à peu près, je finis toujours par faire quelque chose d'extrême pour décrisser ma vie. C'est comme les Olympiques de la mauvaise planification. Le timing est parfait » (*VO*, p. 30). Son entreprise de sabotage elle-même – toujours au sujet du déménagement à Toronto – fait l'objet d'un sabotage : « Il y a une partie de moi qui le veut, mais il y a une autre partie de moi qui continue à saboter les efforts de la première partie » (*VO*, p. 30). Finalement, lorsqu'il revient à Montréal après n'avoir rien accompli à Toronto, Daniel explique à Grace qu'il « considère presque le fait d'avoir échoué comme une réussite » (*VO*, p. 215).

Le rapport à l'action de Daniel est donc celui d'un être qui n'a pas le contrôle sur sa vie et qui, partagé entre différents rôles, ne s'engage véritablement dans aucun d'eux. La façon dont il s'exprime, tout au long du récit, montre bien le manque de contrôle qu'il ressent sur son existence. On le voit par exemple dans cette citation tout à fait ironique : « Parfois, je passais des semaines sans utiliser la soie dentaire, parce que si je n'arrivais même plus à

me faire mal, qu'est-ce qui pouvait bien me rester ? » (*VO*, p. 257). L'absence d'engagement, de volonté et donc de détermination à agir se perçoit dans diverses formules, comme « je me suis surpris à [...] » (*VO*, p. 47) ou « Je pense bien qu'on a décidé qu'on [...] » (*VO*, p. 54). Lucide, Daniel énonce même l'hypothèse que, pour être davantage en adéquation avec le monde, il devrait tenter de « modifier [sa] perspective » (*VO*, p. 140) et de s'engager davantage dans ses propres actions. Il met alors son hypothèse à l'épreuve en s'engageant volontairement et totalement dans une action tout à fait risible – chanter une chanson qui ne lui ressemble pas au karaoké – ce qui, bien sûr, est très ironique : « – Tu veux chanter 2 *Become 1* des Spice Girls ? [lui demande son amie Eloise] – Oui. Désespérément » (*VO*, p. 140).

### **Vivre et raconter à distance**

Au sein du récit, deux éléments majeurs témoignent de la posture que Daniel, en tant que personnage-narrateur, conserve à l'égard du monde. Le monde virtuel, d'abord, lui permet de se distancier de la réalité. Sans cesse, Daniel se réfugie dans son ordinateur : le simple fait de fixer son écran en bougeant son doigt de façon répétitive sur sa souris lui procure le même confort et la même satisfaction qu'« un chat qui ronronne en pétrissant une couverture avec ses griffes » (*VO*, p. 201). À la fois refuge et bouclier, le monde virtuel occupe une place si importante dans sa vie qu'il teinte sa perception et son interprétation du réel, comme en témoignent les nombreux termes associés aux nouvelles technologies présents tout au long du récit. Le fait de ne plus écouter quelqu'un, par exemple, équivaut pour Daniel à se « déconnecter » (*VO*, p. 124). Ou, lorsque Daniel observe Grace sur

d'anciennes photos, il la décrit comme ayant « une version pas encore mise à jour de son visage actuel » (*VO*, p. 36). L'expression « mises à jour » est aussi utilisée par Daniel pour décrire les changements d'expression faciale de Grace (*VO*, p. 49). De même, ce langage propre à l'informatique lui permet de décrire et d'interpréter le comportement de Grace lorsqu'elle se met à prendre de l'Adderall pour résoudre ses problèmes de concentration à l'école : « L'Adderall n'avait pas transformé la personnalité de Grace, mais ça l'avait rendue plus proactive en général. Elle était maintenant le genre de personne qui clique sur "Installer maintenant" au lieu de "Me le rappeler plus tard" quand son ordinateur lui proposait des mises à jour » (*VO*, p. 221). Le monde virtuel semble même donner de meilleurs points de repère à Daniel que les éléments issus de sa réalité, du moins si l'on se fie à ce passage où il affirme « [se] souvenir de [sa] vie en fonction de ce qui se trouve sur [son] écran d'ordinateur [...]. Penser par exemple à "l'année où *Diablo II* est sorti" au lieu de "l'an 2000" » (*VO*, p. 253). L'extrait où Daniel décrit la pluie qui tombe est également significatif : « Autour de moi, de fines aiguilles translucides tombaient du ciel, rappelant un écran de veille sur l'ordinateur, comme si leur course était définie par des algorithmes » (*VO*, p. 25). C'est presque comme si la réalité était au service d'Internet, plutôt que l'inverse; comme si la nature, par exemple, existait « pour la seule raison de [lui] permettre d'avoir un beau fond d'écran » (*VO*, p. 46). Daniel lui-même semble davantage au service d'Internet qu'Internet n'est à sa propre disposition : « En me connectant à Facebook le matin, je me sentais comme un paysan réduit en servage. "Ô, votre majesté Facebook, je viens déposer à vos pieds mon modeste tribut", me suis-je dit » (*VO*, p. 109). En somme, si Daniel « vit pas mal à temps plein dans son ordinateur » (*VO*, p. 183), il voudrait ressentir la même aisance, le même contrôle et la même

liberté dans la réalité. Il aimerait par exemple pouvoir « réduire la luminosité du réel » (*VO*, p. 64) à l'aide d'une simple touche lorsqu'il sort dehors et qu'il est aveuglé par le soleil. Plus que tout, il voudrait pouvoir échapper à sa propre réalité – quand elle ne le satisfait pas – aussi facilement que l'on éteint un programme sur l'ordinateur : « J'ai signé un contrat d'emploi et le représentant des ressources humaines m'a serré la main et m'a dit : "Bienvenue à bord", et je me suis imaginé en train de diriger le curseur de ma souris vers son visage et de cliquer sur "Forcer à quitter" » (*VO*, p. 124). Bref, Daniel vit plus *dans* et *pour* son ordinateur que *dans* et *pour* la réalité, ce qui, aux yeux du lecteur, renverse la hiérarchie habituelle des valeurs et induit un écart ironique.

Dans le récit de Daniel, l'ironie est d'ailleurs la marque principale de son point de vue distancié sur le monde; elle s'observe tout aussi bien dans la macrostructure du récit – sa construction, ses personnages – que dans la microstructure – les énoncés. Si, comme nous l'avons vu précédemment, l'absence de lien de causalité entre les nombreux segments de texte qui composent le récit peut être perçue comme une marque d'ironie, n'est-il pas également ironique que le récit, qui montre l'évolution de la relation de Daniel et Grace tout au long de son déroulement, se termine abruptement sur leur rupture ? Alors que Daniel se demande quel devait être son « vrai avenir », celui qui se rapprocherait le plus de la « vraie vie » – devrait-il vivre avec ou sans Grace ? –, le récit se termine avec ironie par un segment formé de six petits mots : « Mon avenir a ri de moi » (*VO*, p. 277). L'écart ironique est ici créé non seulement par l'image d'un avenir qui rit, mais aussi par l'effet d'inversion : en fin de compte, ce n'est pas Daniel qui se rit de son avenir par le fait de n'en rien attendre, mais

l'inverse. La figuration des personnages sert également l'ironie du récit, étant donné l'écart de valeurs entre Daniel et Grace qui ne perçoivent pas du tout le monde de la même façon. Grace, en effet, est décrite par Daniel comme quelqu'un qui, contrairement à lui, aime « vivre sa vie sans ironie (*VO*, p. 18). C'est d'ailleurs ce qui pose problème entre eux; Daniel demeure distancié, désengagé, toujours prêt à faire une critique ou un trait d'humour ironique : « Parmi les dix commandements, il devrait y avoir : "Évite de te prendre au sérieux" » (*VO*, p. 32), affirme-t-il. Daniel respecte ce commandement, même lorsqu'il s'agit de sa carrière d'artiste, ce que lui reproche Grace : « Quand tu fais ton autopromotion sur Facebook, tu publies toujours des trucs qui font pas sérieux [...]. T'as tellement peur que les gens pensent que tu te prends au sérieux, même si c'est le cas. Pourquoi t'essayes pas d'être sincère, à la place ? » (*VO*, p. 200). Daniel, toujours de son point de vue distancié, est également ironique à l'égard d'autrui. Par exemple, sur Lindsay, la sœur de Grace, qui a follement peur des avions, il raconte une scène dans la voiture et énonce, sur un ton neutre comme s'il disait quelque chose de sérieux : « La chanson *Wake Up*, d'Arcade Fire, a explosé dans les haut-parleurs de la voiture. [...] Tout le monde riait et moshait<sup>179</sup> au rythme de la musique, sauf Lindsay, qui essayait désespérément de ne pas foncer dans un avion avec sa voiture » (*VO*, p. 186). Le mot « désespérément » vient bien sûr accentuer l'ironie de l'affirmation. Souvent, c'est aussi parce que Daniel rapporte intégralement la parole d'autrui sans toutefois partager son point de vue que le lecteur ressent l'ironie de l'énonciation. La scène où il passe une entrevue pour le poste de vendeur de chauffe-eau, par exemple, est

---

<sup>179</sup> Mot issu de l'anglais désignant le fait de se pousser les uns les autres en sautillant comme le font souvent les amateurs de musique punk ou metal dans les concerts.

particulièrement ironique en ce que l'entrain des employés de la compagnie détonne drastiquement du ton de la voix narrative. À travers la voix de Daniel, leur entrain et leur désir de bien faire sonnent faux et complètement idiots :

« Avec notre programme de location, les réparations sont gratuites ! a dit Roxana en feignant elle aussi l'enthousiasme. C'est garanti.

— Wow », a dit le clone avec une boucle d'oreille, et ça m'a fait penser à Roberto<sup>180</sup>.

Sans avertissement, un homme avec du gel dans les cheveux et une chemise jaune a fait irruption dans la pièce, interrompant la présentation.

« OK, a dit l'homme. Allô tout le monde. Je m'appelle Silver. Oui, c'est mon vrai nom, aussi étonnant que ça puisse paraître. Comme Roxana était en train de vous l'expliquer, vous allez passer la journée d'aujourd'hui à suivre un de nos chefs d'équipe. »

Ce n'était pas ce que Roxana était en train de nous expliquer.

« Comme vous le savez, a dit Silver, on va pas tous vous engager, alors il faut que vous impressionniez les chefs d'équipes d'aujourd'hui. Posez des questions ! Soyez dynamique ! C'est une occasion en or pour vous. Bon, qui a la meilleure attitude ici ? »

Je n'ai pas bougé. Je me suis dit : « J'aimerais mieux me suicider qu'avoir la meilleure attitude en ce moment. »

« Moi, j'ai la meilleure attitude, monsieur, a dit le clone avec la boucle d'oreille.

— J'aime ça, a dit Silver. Comment tu t'appelles, mon gars ?

— TJ, a dit le clone en se levant pour serrer la main de Silver. Content de faire votre connaissance.

— OK, a dit Silver. TJ, parce que t'as la meilleure attitude, je vais te jumeler avec Mélissa aujourd'hui. Elle est super, super fine.

— C'est moi, ça, a dit une jeune femme en entrant dans la pièce. Tu t'appelles TJ ? Suis-moi.

— Parfait. Suivant, a dit Silver. Lequel de vous deux passera la journée avec Rahi ?

— Je vais y aller », ai-je dit, en me surprenant moi-même. (*VO*, p. 99-100)

---

<sup>180</sup> Le « wow » apparaît ici comme doublement ironique, non seulement parce qu'il paraît risible de l'utiliser pour répondre à l'affirmation précédente qui n'est qu'une phrase de marketing, mais aussi parce que cette référence à Roberto, l'ami mexicain de Grace, fait en sorte que le lecteur interprète le « wow » du candidat de la même façon que Daniel interprète le « wow » de Roberto : « Même si Roberto se débrouillait pas mal en anglais, il perdait parfois le fil des conversations. Son truc, c'était de répondre quelque chose de très vague comme "wow" ou "ah ouais ?" en feignant d'être impressionné par ce que son interlocuteur venait de dire, peu importe ce que c'était » (*VO*, p. 53).

Dans cet extrait, l'ironie provient également du fait que cette séquence semble écrite à la manière d'une mauvaise pièce de théâtre composée de mauvais dialogues et où les commentaires du narrateur, en aparté, dévoilent les rouages et montrent ce qui ne fonctionne pas (« Ce n'était pas ce que Roxane était en train de nous expliquer »). Sans compter que la spécification des entrées des personnages dans la pièce, comme s'ils entraient sur une scène, renforce l'effet théâtral, voire vaudevillesque, et par le fait même, la fausseté de la scène aux yeux de Daniel (surtout lorsque Mélissa entre dans la pièce, d'une façon qui semble tout à fait calculée, en se joignant à la conversation en cours : « C'est moi, ça [...] »). Dans ce même ordre d'idées, l'ironie, dans le récit, surgit souvent lorsque Daniel dévoile l'écart entre les apparences et la réalité, comme dans cet autre dialogue où il converse avec une connaissance au sujet d'une mauvaise critique écrite sur lui : « – Tu pourrais les poursuivre pour diffamation pour un truc comme ça, tu sais ? Moi, je le ferais. Tu devrais aller voir un avocat. – Je connais un bon avocat, ai-je dit avant de me rendre compte que je pensais à Cal, l'ami d'Elliot qui faisait semblant d'être avocat » (*VO*, p. 108). L'ironie se forme également sur l'écart qui se creuse entre les questions anodines du quotidien et le questionnement éthique et existentiel de Daniel, sous-entendu dans son propos : « Jane m'a demandé si je voulais quelque chose au dépanneur et je me suis dit : "Est-ce que je veux quelque chose ?" » (*VO*, p. 276). Enfin, l'ironie, au sein des énoncés de Daniel, apparaît fréquemment grâce au retour d'un même élément qui se répète au fil du récit dans des contextes complètement différents, ce qui bien sûr crée des écarts. Par exemple, le mot « désolé » que Grace et Daniel passent leur temps à s'échanger est ici placé dans un contexte où il n'y a cette fois aucune raison de s'excuser : « Je me suis réveillé au milieu de la nuit et Grace parlait dans son

sommeil. Elle disait : "Désolée" » (*VO*, p. 38). On peut aussi penser à cet extrait où Daniel accole sa définition du rôle de lutteur à l'ex-petit-ami de Grace qu'il aperçoit en train de se disputer avec elle dans la rue – l'ami de Daniel ayant affirmé plus tôt que le rôle d'un lutteur se résumait essentiellement à être en colère : « Michael laissait voir sa frustration, mais elle ne semblait pas dirigée vers Grace ou vers moi. Il était simplement en colère parce que sa vie n'était rien d'autre que sa vie. "Il ferait un bon lutteur à la télévision", me suis-je dit » (*VO*, p. 248-249). À ce propos, nous pouvons également citer cette conversation se déroulant entre Daniel et Andrea, une amie de Grace, au sujet de l'amitié de Daniel et Jane :

— Toi et Jane, vous êtes vraiment drôles ensemble, a dit Andrea. Je dis pas ça dans le mauvais sens, c'est juste que je comprends pas votre amitié. Je veux dire, dans le bon sens ».

« Dans le bon sens », me suis-je dit, puis je me suis demandé si le simple fait d'ajouter « dans le bon sens » à la fin d'une phrase permettait de dire à peu près n'importe quoi à n'importe qui. « Toutes les priorités que tu mets de l'avant dans ta vie me semblent absurdes, me suis-je imaginé en train de dire à quelqu'un. Dans le bon sens ».

« Non c'est vrai, ai-je dit. Mon amitié avec Jane est complètement ridicule. Dans le bon sens ». (*VO*, p. 52)

Lorsque Daniel aperçoit Grace et Michael se disputant dans la rue et sent que son devoir est de défendre Grace, quoiqu'il n'ait pas l'impression d'avoir les compétences pour le faire, il confronte Michael sans toutefois vouloir le provoquer, de peur de devoir l'affronter : « "Hé, ai-je dit en m'interposant. Laisse-la tranquille." "Dans le bon sens, ai-je eu envie d'ajouter. Laisse-la tranquille dans le bon sens." » (*VO*, p. 248). Par le retour de l'énoncé « dans le bon sens », le commentaire de Daniel, en tant que narrateur, produit alors un écart ironique tout en dévoilant son sentiment d'incapacité, en tant que personnage, à réellement protéger Grace.

Ainsi donc, l'ironie se prête particulièrement bien à ce roman qui questionne sans cesse l'écart entre l'apparence et la réalité, jouant avec lui pour mieux le révéler.

### **Le monde, un théâtre ?**

Pour Daniel, le monde social est insensé et les différents rôles qu'il tente d'endosser, au sein de ce monde social, problématissent son action en l'empêchant d'avancer dans une seule et même direction. Ne progressant en fait pas du tout et n'ayant que peu de contrôle sur son existence, Daniel ressent le besoin de se distancier du monde, ce qu'il exprime en donnant préséance au monde virtuel sur le monde réel – laissant le langage informatique envahir le quotidien – et en faisant constamment usage de l'ironie, tant comme narrateur que comme personnage du récit. En somme, *Le visage originel* raconte l'histoire d'un questionnement identitaire où se confrontent des modèles d'existence : d'un côté, celui de l'artiste solitaire, libre de tout mouvement, sans le sou, mais sans engagement<sup>181</sup>, de l'autre, le modèle du bon employé et du bon petit copain que véhicule la société, basé sur la stabilité professionnelle, financière, amoureuse et familiale. Tout semble indiquer que le monde social ne permet pas à Daniel de s'accomplir conformément à sa vision du bien et à l'identité qu'il souhaite se construire, soit, celle de l'artiste vivant de l'art pour l'art et exprimant, par ses œuvres,

---

<sup>181</sup> Ce modèle, ou cet idéal de vie, n'est pas sans rappeler la Bohème, telle que décrite par Bourdieu dans *Les règles de l'art*. Comme l'explique Bourdieu, celui qui appartient à la Bohème invente un « art de vivre » par son désir de vivre de l'art. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le style de vie bohème s'élabore « contre les routines de la vie bourgeoise » (p. 98); le bohème « ne suit pas de lois » (p. 99) et « défie le classement [social] » (p. 100). En se faisant « l'expression d'une grande pensée [il] domine la société » (p. 99). Cela dit, comme le souligne Bourdieu, la Bohème refuse les modèles socio-normatifs déjà en place, mais devient elle-même un modèle, une entité sociale avec son identité, ses valeurs, ses normes et ses mythes (p. 99). Voir Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998 [1992], coll. « Essais », p. 95-101.

l'absurdité du monde. Or, au même titre que le « travailleur » ou le « petit copain », « l'artiste » est un costume parmi d'autres; un masque, une image que Daniel doit soigner, un rôle socialement déterminé qu'il tente de jouer selon les codes. En empruntant à la philosophie zen le concept du « visage originel », le roman propose alors un questionnement plus profond. Daniel prétend être « à la recherche d'un autre visage à l'intérieur de son visage » (*VO*, p. 265), comme s'il cherchait le « vrai » Daniel, caché sous les masques et les déguisements. Il dit chercher à « [d]evenir quelque chose de complètement différent. Devenir absolument rien » (*VO*, p. 265), ou, peut-être, devenir ce qu'il serait en dehors de tout cadre, de toute norme, de tout rôle appris et socialement constitués, soit devenir le « rien social ». Le roman propose donc une réflexion sur l'idée que le monde social, d'une façon ou d'une autre, empêche l'être humain d'être vrai. Toutefois, qu'est-ce qu'être vrai pour un être demeurant seul, coupé du monde ? Être vrai pourquoi ? Pour qui ? Selon Taylor, l'idéal de l'authenticité ne peut être poursuivi sans relation au monde et à autrui :

Schématiquement, on peut dire que l'authenticité (*a*) implique (*i*) une création et une construction aussi bien qu'une découverte, (*ii*) une originalité, et souvent (*iii*) une opposition aux règles sociales et même, éventuellement, à ce que nous reconnaissons comme la morale. Mais il est vrai aussi [...] qu'elle (*b*) requiert (*i*) une ouverture à des horizons de signification (car sans eux la création perd la perspective qui peut la sauver de l'insignifiance) et (*ii*) une définition de soi dans le dialogue. Il est normal que se produisent des tensions entre ces exigences, mais il est néfaste d'en privilégier une aux dépens d'une autre, disons de (*a*) aux dépens de (*b*), ou vice-versa<sup>182</sup>.

---

<sup>182</sup> Charles Taylor, *Grandeur et misère de la modernité*, Montréal, Bellarmin, 2007, coll. « L'essentiel », p. 86-87. Nous reviendrons sur cette question de l'authenticité ainsi que sur la pensée de Taylor au troisième chapitre, lorsque nous parlerons du rapport à soi de façon plus approfondie.

En d'autres mots, pour Taylor, l'être humain ne peut se définir sans faire ses propres choix au sein d'horizons de signification partagés ou de cadres de référence, car il se construit en dialogue par rapport à eux, peu importe qu'il s'y conforme ou s'y oppose. Le fait de déterminer ses propres valeurs – de croire que certaines choses sont plus importantes que d'autres – nécessite la reconnaissance de ces horizons de signification partagés; en quoi certains choix pourraient avoir plus de valeur, si tous les choix se valent, si nul n'est communément reconnu comme bon ou mauvais, pire ou meilleur ? Comment l'être humain pourrait-il se définir dans son originalité propre si ce qui le définit ne détient aucune signification particulière par rapport au monde ou à autrui ? Ainsi, *Le visage originel* se fonde sur une ironie dont il montre les limites, et ce, par le biais d'un personnage-narrateur qui cherche à être, tout en n'étant rien. Devenir le « rien social » consisterait justement à renoncer à toute identité, en existant en dehors du langage, c'est-à-dire en devenant insignifiant aux yeux de tous. Comme l'écrit David Le Breton, « le sentiment d'identité est le réservoir de sens qui régit le rapport au monde de l'individu<sup>183</sup> ». Il ajoute : « [l]'existence sociale n'est en effet possible qu'à travers la capacité pour l'individu d'endosser une succession de rôles différents selon les publics et les moments en préservant une unité<sup>184</sup> ». À ce sujet, il cite Proust : « notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres<sup>185</sup> ». Bref, oscillant entre une volonté d'être et de ne pas être, Daniel est un personnage tout à fait typique de la figure de l'entre-deux. D'un côté, il est tenté par le désengagement et la

---

<sup>183</sup> David Le Breton, *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, op. cit., p. 182.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 183.

disparition, soit par cet état de « blancheur<sup>186</sup> » qui implique la coupure des liens sociaux et qui peut se comparer à une « sorte de posture zen du détachement<sup>187</sup> ». D'un autre côté, il n'a nulle envie de cesser d'exister, souhaitant simplement vivre en toute authenticité avec lui-même, délié des contraintes sociales et dégagé de toute compromission. En ce sens, il exprime surtout le désir d'être libre d'exister selon d'autres possibles.

### ***Sauf*s de Fannie Loïse**

Les deux personnages-narrateurs de *Sauf*s, le roman de Fannie Loïse, sont frère et sœur. Souffrant tous deux d'un mal-être tacite face au fait de devenir adulte et de prendre part au monde social, ils sont unis par leur enfance, ce moment de la vie qui, pour eux, semble précéder le désenchantement. Ni l'un ni l'autre n'attend quoi que ce soit du monde et de l'avenir, du moins rien de très enthousiasmant; dépourvus de repères, ils se contentent de survivre, au sens de « vivre encore après<sup>188</sup> » le temps révolu de leur enfance. Leur existence, telle que décrite sur la quatrième de couverture du roman, est d'ailleurs qualifiée de « bancal »; s'ils ne veulent pas vivre dans le sens du monde, ils ne savent pas comment s'orienter autrement.

L'analyse qui suit se concentre sur Marie-Ève qui, comme narratrice et personnage, est mise à l'avant-plan et occupe une plus grande place que son frère Vincent au sein du roman. En tant qu'adulte, Marie-Ève essaie tant bien que mal de reproduire les modèles

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>188</sup> « Survivre », selon l'une de ses définitions dans le dictionnaire : « vivre encore après (un temps révolu, une chose passée, disparue) ». Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Petit Robert*, *op. cit.*, p. 2478.

socio-normatifs de la vie de travail et de loisirs, d'épouse et de maîtresse de maison, de la même manière que l'on tente d'incarner un personnage après avoir revêtu son déguisement. Or, elle se retrouve complètement dépassée par les tâches et obligations de la vie ordinaire, incapable de jouer les rôles qu'elle s'est elle-même prescrits. À vrai dire, la poursuite de ces modèles sociaux n'assure aucun fondement à son existence et ne lui inspire aucune orientation particulière quant à son avenir. De surcroît, le respect de ces modèles ne lui apporte ni sécurité, ni bien-être; au contraire, Marie-Ève vit plutôt dans une permanente « intranquillité<sup>189</sup> », état qui chez elle se double d'une profonde nostalgie à l'égard de son enfance. Ainsi, l'impuissance de Marie-Ève est triple et les symptômes en sont nombreux : impuissance à agir conformément aux modèles socio-normatifs et y trouver sa place; impuissance vis-à-vis d'un monde où, à travers sa perception, tout apparaît comme une menace potentielle, revêt un caractère inquiétant, étranger; impuissance face à l'irréversibilité du temps qui fait de son enfance un lieu désormais inaccessible. Bref, l'impuissance s'avère fondamentale au sein de ce récit. Notre analyse se développera en trois temps, selon cette triple impuissance, et révélera du même coup la posture d'entre-deux dans laquelle se tient Marie-Ève : d'un côté, des efforts répétés pour s'intégrer à la société en imitant ses modèles, en essayant d'y croire, de l'autre, un état permanent d'inquiétude et de nostalgie qui la pousse à se replier sur elle-même et à se distancier du monde.

---

<sup>189</sup> Nous employons ici un mot utilisé à juste titre sur la quatrième de couverture du roman de Loïsele.

## De l'impuissance à l'imposture

Lorsque commence le roman, Marie-Ève célèbre son anniversaire. Pour souligner l'occasion, elle s'attable avec Mathieu, son mari, dans un restaurant chinois où elle adore habituellement manger, mais ce soir-là, le charme n'opère pas. Marie-Ève ne se sent pas très bien. Ayant besoin de prendre l'air, elle sort seule quelques minutes et se couche par terre, entre les lignes d'un espace de stationnement, malgré la fine couche de neige qui trempe ses vêtements. Elle raconte :

Enfants, mon frère et moi avons vu à la télé un film dans lequel des jeunes s'allongeaient par bravade sur un chemin de fer. N'ayant pas accès aux voies ferrées, nous avons établi notre propre version de ce petit jeu. Nous nous lançons des défis quand notre père sortait de la voiture pour acheter des billets de loto au dépanneur ou que notre mère faisait un arrêt à l'épicerie. La plupart du temps, Vincent n'arrivait pas à tenir la gageure et se relevait avant que le temps fixé soit écoulé. J'avais quant à moi découvert un truc qui me garantissait la victoire : me laisser béatement engloutir par la frayeur<sup>190</sup>.

Si le lecteur ne connaît pas encore l'âge exact de Marie-Ève – apprenant plus tard qu'elle se situe à l'aube de la trentaine –, il sent cependant que le cœur n'est pas à la fête, et ce, malgré les efforts de Mathieu. Le souvenir d'enfance raconté au début du récit n'est pas anodin : il instaure dès le départ un parallèle entre le passé et le présent de Marie-Ève, entre l'enfance et l'âge adulte. En fait, Marie-Ève est insatisfaite de sa vie adulte qu'elle juge déficitaire et compliquée. Entre l'être qu'elle était plus jeune et celui qu'elle est maintenant, tout semble avoir changé : elle a perdu la foi, l'assurance et la quiétude de ses jeunes années. Son frère, souvent présent dans ses récits d'enfant, semble être tout ce qui lui reste de cette époque

---

<sup>190</sup> Fannie Loisele, *Sauf*, Montréal, Marchand de feuilles, 2016, p. 15. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention S.

passée. D'ailleurs, la présence de ce dernier, non seulement comme personnage mais également comme narrateur de second plan, offre un contrepoint intéressant. En effet, le frère et la sœur déploient tous deux une stratégie différente face à l'inéluctable arrivée de l'âge adulte. D'un côté, Vincent freine son entrée dans le monde social adulte en évitant tout engagement, qu'il soit amoureux ou professionnel; célibataire, n'habitant jamais longtemps au même endroit, il change d'emploi chaque fois qu'un patron est sur le point de lui offrir une quelconque promotion. En un mot, Vincent évite de « devenir », tout simplement. Il fuit – ou tente de fuir – les statuts et les rôles que la société pourrait lui imposer. De plus, amateur de la série télévisée *Twilight Zone*, son épisode préféré s'intitule *Walking distance*; il s'agit d'un épisode dans lequel le personnage principal retourne sur les lieux de son enfance pour découvrir que toute la ville est demeurée au même point, figée dans le temps. Là-bas, il se retrouve face à face avec lui-même, encore enfant. Cet épisode, de toute évidence, reflète la façon dont Vincent tente de vivre sa vie en évitant de devenir adulte et en ne faisant que du « surplace » (S, p. 279). De l'autre côté, Marie-Ève, au contraire, s'est jetée tête première dans le monde adulte, précipitant son adhésion aux normes sociales qui pourraient lui garantir une sécurité quant à son statut et lui indiquer quels rôles assurer au sein de la société. Or, le fait d'avoir entamé une carrière de scénariste, d'être mariée et nouvellement propriétaire d'une maison en banlieue n'atténue nullement son sentiment d'imposture en tant qu'adulte. Marie-Ève ne réussit pas réellement à performer les rôles qu'impliquent ces modèles d'existence, sans compter que ceux-ci ne lui apportent pas la sécurité et le bonheur qu'elle espérait sans doute y trouver.

D'abord, au sein de la vie de travail et de loisirs, Marie-Ève ne s'engage que très peu. Au travail, elle accumule le retard, préférant s'employer à ses projets d'écriture personnelle – de petites scènes inspirées de son enfance – plutôt qu'à l'avancement des scénarios que lui demande son patron (Marie-Ève est scénariste pour *La ménagerie*, une émission destinée aux enfants). Il faut dire que son mari Mathieu ne travaille guère davantage; utilisant à crédit ses vacances de l'année prochaine, sans date de retour au travail, il passe la plupart de ses journées à jouer à des jeux vidéo dans la noirceur du sous-sol conjugal ou à fumer en compagnie des nouveaux voisins. En dehors du travail, Marie-Ève demeure pour sa part désœuvrée. Elle reste souvent seule dans le noir, immobile à ne rien faire, ou vautrée devant l'écran de télévision qui diffuse une lumière bleutée. Depuis qu'elle est revenue s'installer à Brossard, elle n'a plus aucun ami, mise à part Stéphanie, une jeune enseignante du primaire fan de *La ménagerie*, avec qui elle n'a cependant rien de commun – excepté, peut-être, leur désenchantement respectif. Un soir, faisant un effort pour entretenir leur vie sociale et rencontrer de nouvelles personnes, Marie-Ève et Mathieu se rendent chez des amis de leur nouveau voisin qui, lui, s'est décommandé à la dernière minute. Mal à l'aise, ils ne connaissent donc personne à cette soirée relativement privée et leur présence devient subitement saugrenue. Cette tentative de socialisation, qui apparaît comme un coup d'épée dans l'eau, révèle alors le peu d'aisance de Marie-Ève à s'amuser et à se faire des amis, ainsi que son point de vue désenchanté sur la vie adulte socialement convenue qu'elle tente pourtant de reproduire. En effet, dès son arrivée, elle dépeint le décor de la maison comme étant « prévisible » (S, p. 113), sans personnalité et sans intérêt : « canapés en cuir, couleurs neutres, comptoirs de faux granit, lustre, toile abstraite achetée dans un magasin de

décoration à grande surface » (S, p. 113). Le buffet ne semble pas l'enthousiasmer davantage : « plats de crudités, [...] canapés décongelés, [...] croustilles de maïs et [...] salades détrempées » (S, p. 116). Puis, Marie-Ève s'efforce de s'intégrer en s'approchant de trois femmes dont elle rapporte la conversation :

— J'ai pris ça pendant deux ans, avec du Zoloft, mais mon médecin trouvait que ça me donnait trop d'effets secondaires. Il m'a switchée au Effexor. C'est vrai que j'ai moins d'effets, mais je trouve que ça marche moins bien.

— Moi aussi, j'ai pris du Effexor. Là, je suis sur le Cipralex et l'Ativan.

— Ah ouin ? J'ai demandé à mon médecin de me prescrire de l'Ativan, mais il veut pas. [...] Une de mes amies en prend, et elle dit que ça marche à fond. Trop, même. [...] Ça te dérangerait-tu de m'en donner une couple ?

— Pas de trouble. Mais écris-moi pour me le rappeler, sinon c'est sûr que je vais oublier.

— Parfait. Je te donnerai de la codéine en échange si tu veux. Il m'en reste pas mal. (S, p. 117)

Visiblement, Marie-Ève n'est pas la seule à être insatisfaite de son existence. La prise d'antidépresseurs ou de narcotiques semble non seulement socialement très répandue, mais de surcroît, tout à fait banale. Marie-Ève ne se sent toutefois pas concernée par cette conversation, puisqu'elle ne prend aucun médicament; la seule chose qui parvient finalement à l'intéresser au cours de cette soirée sont les albums de *scrapbooking* que bricole Laurence, leur hôte, durant ses temps libres. Les ciseaux, le fusil à colle, les cartons colorés et les paillettes servant à décorer ces albums « à la fois naïfs et touchants » (S, p. 116) apparaissent comme une irruption colorée du monde de l'enfance au beau milieu de ce monde fade, convenu et insatisfaisant qu'est celui des adultes.

Le sentiment d'insatisfaction et d'imposture que ressent Marie-Ève vis-à-vis de l'âge adulte paraît d'autant plus évident en ce qui concerne son ménage. Quoique nouvellement

co-propriétaire, Marie-Ève semble peu fière de son « bungalow » (*S*, p. 17). Celui-ci n'est pas situé dans le quartier qu'elle aurait souhaité et nul membre de sa famille n'a encore été invité à le visiter. Le temps passe et l'installation de Marie-Ève et Mathieu ne progresse pas. Dans cet intérieur demeuré sombre et froid, « sale » et « poussiéreux » (*S*, p. 269), ils ont plutôt pris l'habitude de se déplacer à l'intérieur du « labyrinthe » (*S*, p. 17) formé par l'empilage des boîtes de carton :

Nous n'avons déballé que le strict minimum. Les premiers temps, nous évoquions souvent les raisons qui nous empêchaient de nous installer de manière définitive : la fatigue, le travail, les vacances... Nous nous contentons désormais d'éviter le sujet. J'observe les lignes de crayon de plomb tracées sur les murs par les anciens occupants à l'endroit où se trouvaient les cadres, les tablettes; la géométrie d'une absence qui me rappelle que je ne suis pas chez moi, pas encore. (*S*, p. 17-18)

Alors qu'elle s'est débarrassée de la quasi-totalité de ses meubles d'étudiante, Marie-Ève est en outre incapable d'en acheter de nouveaux pour la maison. Chez IKEA, rien ne lui plaît : « ces meubles n'ont pas d'âme, [...] leur style est générique » (*S*, p. 54), affirme-t-elle. Dans les autres magasins, c'est pareil :

Nous écumons sans relâche les magasins d'ameublement et de décoration. Hormis celui d'une table de cuisine, mes achats sont dérisoires : un cadre, une corbeille, des crochets pour le rideau de douche. Choisir un décor devrait être facile pour moi qui me suis mariée, qui ai acheté une maison et changé de ville sur un coup de tête. Je m'entête pourtant à préférer le vide à l'imperfection. (*S*, p. 55)

Apparemment, Marie-Ève souhaite avoir un décor à la hauteur de ses espérances. Elle y accorde beaucoup de temps et d'importance, mais rien n'est assez bien, rien ne lui ressemble; à quoi son décor devrait-il ressembler ? À quoi, elle-même, en tant qu'adulte, devrait-elle ressembler ? À l'extérieur de la maison, l'impuissance de Marie-Ève à accomplir les tâches

domestiques ou les autres obligations de la vie ordinaire qu'entraîne le fait d'être propriétaire est tout aussi flagrante. Plusieurs mois après avoir eu un accident de la route, ni elle ni Mathieu n'ont appelé les assurances, pas plus qu'ils n'ont fait remorquer la voiture pour la faire réparer. Abandonnée dans le stationnement, elle « a désormais un aspect naturel, vivant » (*S*, p. 260), comme si son état et son emplacement n'avaient plus rien à voir avec l'action humaine. De même, le bac de recyclage est « abandonné dans la rue depuis des semaines » (*S*, p. 149) et les mauvaises herbes ont pris le contrôle de la plate-bande. La volonté et les efforts de Marie-Ève pour entretenir le jardin et la piscine se sont aussi soldés par un échec :

Quelques jours après notre déménagement, j'ai acheté un plant de tomates, des iris, des géraniums, des capucines, du basilic, de la menthe, de la coriandre. Je claironnais mon intention de cultiver un jardin l'été prochain. Même les vivaces n'ont pas survécu à mes soins : elles sont mortes avant l'automne. Depuis notre arrivée, nous n'avons nettoyé qu'une seule fois la piscine hors terre, qui est désormais remplie de boue et d'algues. (*S*, p. 45)

Complètement dépassés par leurs nouvelles responsabilités, Marie-Ève et Mathieu laissent également les factures d'électricité s'accumuler sur le comptoir de la cuisine, jusqu'à ce que la compagnie d'électricité leur inflige une coupure de courant après plusieurs mois de retard sur leurs paiements (*S*, p. 136). N'assumant pas ses responsabilités, Marie-Ève a ainsi l'impression de ne pas parvenir à se comporter comme une adulte : « C'est une des choses que Mathieu et moi avons en commun : une enfance trop sage et le besoin tardif d'y remédier » (*S*, p. 53). Elle se dit même « incapable de s'adapter à cet avenir [...] choisi avec négligence » (*S*, p. 102), trop rapidement. Dans ces circonstances, sa peur d'être démasquée l'accompagne constamment : « Madame ! T'as l'air d'une petite fille, mais t'as des cheveux

blancs » (*S*, p. 52). Sans cesse, elle constate son inaptitude à satisfaire les critères imposés par la société ou, plutôt, ceux qu'elle s'est elle-même imposés, quant à ce qu'implique selon elle le fait d'être adulte et d'agir comme tel :

je suis de nouveau gagnée par l'impression de perpétuer une mascarade, d'avoir substitué à la cuisinette de plastique une maison en bonne et due forme, où Mathieu et moi imitons la vie adulte, jouons aux jeunes mariés. On finira forcément par mettre au jour notre imposture et nous imposer la tutelle de nos parents, qui à notre âge nous avaient déjà mis au monde. (*S*, p. 56)

Cette idée de « jouer à être mariés » comme s'il s'agissait d'une mascarade plutôt que d'« être mariés », tout simplement et en toute légitimité, est également dévoilée par la description que fait son frère Vincent de la robe portée par Marie-Ève le jour de son mariage pratiquement improvisé : « Marie-Ève avait mis la robe de mariée en dentelle de notre grand-mère Lorette. C'était son costume préféré quand on était petits. Quand on lui rendait visite, on se costumait avec le linge qu'il y avait dans sa vieille malle et on faisait des spectacles pour nos parents » (*S*, p. 230). La robe de mariée apparaît donc littéralement comme un déguisement. Inquiète de la légitimité de son statut matrimonial, Marie-Ève a d'ailleurs la manie de vérifier constamment la présence de son alliance à son doigt (*S*, p. 57). Enfin, pour couronner le tout, le mariage de Marie-Ève et Mathieu bat effectivement de l'aile. La plupart du temps, Marie-Ève a beaucoup de mal à communiquer avec Mathieu qui, lui, ne souhaite pas être dérangé lorsque sa console de jeux est allumée. Non seulement leur relation n'est plus ce qu'elle était dans le passé, mais elle ne semble plus leur permettre de se projeter vers un avenir commun, rempli de possibles réalisations :

Le moment où Mathieu rentre du travail a longtemps été pour moi le meilleur de la journée. Nous discutons de choses et d'autres, le plus souvent de nos projets

d'avenir, du jardin que nous bêcherions le printemps suivant, du voyage au Népal que nous ferions pendant nos prochaines vacances, de la famille que nous fonderions sûrement, plus tôt que tard. Mais ces discussions se sont peu à peu taries, puis renversées. Mathieu parle désormais comme si le meilleur était derrière et qu'il ne nous restait plus qu'à nous préparer au pire. (*S*, p. 33)

Tous les rôles que tente d'assumer Marie-Ève – scénariste professionnelle, amie, copropriétaire et femme mariée – se soldent ainsi par des échecs et des déceptions. Le monde social adulte dans lequel elle s'est précipitée lui ferme la porte au nez : « Me voilà redevenue une adolescente qui passe son temps à attendre que quelque chose arrive enfin. Mais sans l'anticipation, sans l'assurance naïve de la vie grandiose qui doit forcément m'attendre au bout du purgatoire » (*S*, p. 102). Désenchantée, en attente, sans savoir de quoi, elle observe le spectacle décevant de son existence. Plutôt que d'agir en vue de remédier à la situation, elle se contente de faire exactement comme elle faisait plus jeune, avec son frère, couchée entre les lignes d'un espace de stationnement : elle se laisse « béatement engloutir par la frayeur » (*S*, p. 15).

### **De l'impuissance à l'intranquillité**

Chez Marie-Ève, le devenir adulte s'avère donc marqué par l'impuissance. Du même coup, il se voit modalisé par un rapport au monde désenchanté et inquiet. En effet, tout au long du récit, les nombreux symptômes témoignant de l'impuissance de Marie-Ève participent de son désenchantement tout en donnant au monde un aspect inquiétant. « *Le monde est bien plus puissant que nous* » (*S*, p. 132) : voilà ce que semble penser Marie-Ève. De fait, elle conserve une distance prudente à l'égard de ce monde où elle ne contrôle absolument rien; une distance que le lecteur ressent par le ton de la voix narrative qui, à la

fois neutre et grave, demeure toujours égale, peu importe la banalité ou l'irréalité des situations, peu importe que les événements racontés semblent négatifs ou positifs. Mais surtout, une distance engendrée par la non-fiabilité de la voix narrative qui, à travers le filtre des inquiétudes de Marie-Ève, instaure un décalage entre sa propre perception du monde et la réalité, prodigue une ambiance anxiogène aux situations les plus communes.

Au sens premier, « l'inquiétude » se définit comme « l'absence de quiétude, de repos, de tranquillité<sup>191</sup> » ou encore, comme l'état « d'un esprit insatisfait, tourmenté<sup>192</sup> ». Au sens second, elle se définit également de la manière suivante : « État pénible, trouble déterminé par l'attente d'un événement, d'une souffrance que l'on appréhende par l'incertitude, l'irrésolution où on est<sup>193</sup> ». Ces définitions collent toutes parfaitement au personnage de Marie-Ève qui, non seulement est insatisfaite de sa vie adulte, mais reste prostrée dans l'attente et l'irrésolution, remplie d'appréhensions quant au monde et à l'avenir. Un état bien représenté par ce passage où Vincent la retrouve seule couchée dans sa garde-robe – l'abri d'enfance par excellence – et où elle prétend ne plus pouvoir bouger (*S*, p. 270). À travers la perception de Marie-Ève, tout acquiert un caractère inquiétant, étranger, y compris les choses les plus banales de la vie ordinaire. Dans son travail, par exemple, les comédiens de l'émission pour laquelle elle écrit les textes – qui, on le rappelle, est destinée aux enfants – suscitent en elle des sentiments d'inquiétude et d'étrangeté :

Je ne suis allée qu'une seule fois sur le plateau de *La ménagerie*. J'ai observé les maquilleuses retoucher les visages impassibles des comédiens, dont les traits

---

<sup>191</sup> Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Petit Robert*, op. cit. p. 1337.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 1337.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 1337.

bariolés paraissaient inquiétants sous l'éclairage; ils ressemblaient davantage à des bêtes sauvages que lorsqu'ils grimaçaient et gesticulaient à l'écran. Même le visage de Boum l'éléphant était animé d'une férocité inédite. (*S*, p. 28)

À la maison, Marie-Ève ne se sent pas davantage rassurée. Sa laveuse, depuis la veille, se met en marche toute seule, faisant tourner l'eau « à vide derrière le hublot du lave-linge » (*S*, p. 98). Ce phénomène fait écho à cette histoire de cimetière indien où la maison de ses parents se serait peut-être située lorsqu'elle était enfant :

Kevin, un garçon du voisinage [...] prétendait que nos maisons avaient été construites sur un cimetière indien. Il incitait les enfants de notre rue à porter attention à certains signes qui trahissaient la présence d'esprits vengeurs : les signaux sonores répétitifs du four à micro-ondes et du lave-vaisselle, les grondements du réfrigérateur, les cycles tumultueux de la laveuse. Les esprits pouvaient également se manifester à travers d'autres objets ou posséder des êtres vivants : une horloge antique, un animal de compagnie, une petite sœur... Mais c'était toujours les appareils ménagers qui faisaient l'objet des envoûtements les plus inquiétants. (*S*, p. 47)

Marie-Ève craint également que sa maison ne soit envahie par les parasites. Une nuit, prise d'une furieuse envie de se gratter, elle inspecte son lit à la recherche de punaises, racontant avoir déjà été infestée lors de sa première année d'université (*S*, p. 19). Plus encore, elle ajoute :

Chacun des appartements où j'ai vécu abritait une vermine particulière : en plus des punaises sur Saint-Joseph, il y a eu les fourmis sur Fabre, les souris sur la 4<sup>e</sup> Avenue, les scolopendres sur Masson... J'arrivais pourtant à m'en accommoder avec le temps, tout comme je m'habituais aux murs mal isolés, aux fenêtres qui ne s'ouvraient pas, à l'étroitesse des couloirs et à la moisissure dans la salle de bains. Nous n'avons pas encore trouvé d'insectes dans la maison, et cela me paraît suspect : un logis abandonné par les parasites recèle assurément un vice encore plus important. (*S*, p. 29)

Les parasites, tout comme les électroménagers incontrôlables, la moisissure ou les autres désagréments de cet acabit apparaissent ainsi comme différents symptômes de l'impuissance

de Marie-Ève vis-à-vis d'un monde qui, de toute évidence, lui semble hostile et inquiétant. Sa façon de raconter les événements de la vie quotidienne et de dépeindre ce qui l'entoure donne l'impression d'une menace sourde et diffuse dont elle pourrait à tout moment être la victime, que l'on pense par exemple à la possibilité d'un accident de voiture, d'un phénomène météorologique incommodant, voire dangereux, d'un jugement négatif de la part d'un étranger, ou encore d'une accusation faite à tort. L'extrait lors duquel Marie-Ève est abordée par un homme dans les stationnements déserts du quartier DIX30 est à cet égard très révélateur. Alors qu'elle erre sans but et sans se presser, l'arrivée de l'inconnu, qui pourtant n'apparaît nullement menaçant aux yeux du lecteur, la pousse soudainement à vouloir rentrer chez elle se réfugier :

— Pardonnez-moi... Mademoiselle... Avez vous des câbles de démarrage dans votre voiture ? J'ai dû oublier d'éteindre les phares. [...]

— Des câbles... ? Euh, non. Je suis venue à pied. Désolée. [...]

— Vous êtes vaillante. Mon condo est là-bas, tout près, mais je prends quand même ma voiture pour faire mes achats.

Préoccupée par l'heure tardive et par Mathieu, qui doit s'inquiéter à la maison, je lui réponds distraitement :

— Ah, tout le monde fait ça. C'est moi qui...

La fin de ma phrase coule à pic, sur une note aiguë, geignarde

— Je vous proposerais de vous reconduire chez vous, si je n'étais pas moi-même coincé ici.

Je me force à inspirer et à expirer lentement [...]

— C'est gentil, mais ça va aller. Je suis pas vraiment pressée.

Je regrette aussitôt ce mensonge. Je n'ai à vrai dire qu'une seule envie : partir d'ici, courir jusque chez moi [...].

— Vous êtes certaine que ça va ? Je ne veux pas me mêler de ce qui ne me regarde pas, mais vous avez l'air un peu désemparée. (*S*, p. 103-104)

L'homme qui semble avoir envie de discuter pour briser sa propre solitude se présente, relance la conversation, puis tente d'inviter Marie-Ève à souper, tandis qu'elle s'éloigne avec

anxiété : « Je fais oui de la tête [...] et m'éloigne en sentant son regard peser sur mon corps. J'accélère le pas après avoir tourné le coin de la rue » (*S*, p. 106). Aux yeux du lecteur, la réaction de Marie-Ève paraît décalée et disproportionnée; l'homme a beau être un étranger, il n'a rien fait qui laisserait présager de mauvaises intentions ou un quelconque danger. Dans le même ordre d'idées, un autre extrait où Marie-Ève sort dans la rue prendre l'air met de l'avant cette impression d'une menace omniprésente :

Après une marche de dix minutes sans rencontrer personne, je croise deux garçons dans un petit camion électrique. Le plus âgé, le conducteur, se tourne vers moi. Avec son index, il imite le canon d'un revolver. Le passager regarde la route devant lui. Une femme de mon âge les surveille depuis la pelouse d'une maison. Il est trop tard pour la saluer quand je me décide enfin à le faire. L'alarme antivol d'une voiture garée dans la rue se déclenche. Je sursaute, m'assure que son propriétaire ne m'a pas aperçue, et accélère le pas. Bien que je n'aie jamais commis de crime – pas même écrit des mots obscènes sur un poteau de téléphone ou volé des bonbons dans un dépanneur –, je me sens toujours coupable en croisant des policiers en patrouille, en m'adressant à un douanier ou en franchissant un détecteur à la sortie d'un magasin. (*S*, p. 31)

De cet extrait ressort plus précisément l'impression que le monde observe Marie-Ève, prêt à la coincer au moindre faux pas. Qu'il peut à tout moment se retourner contre elle, d'une manière ou d'une autre. La menace qu'elle ressent face au monde extérieur est d'ailleurs décuplée lorsqu'elle quitte la ville pour aller rendre visite à son père. Arrivant devant la maison, elle raconte :

La voiture de mon père n'y est pas, mais je frappe tout de même quelques coups avant d'entrer. La maison centenaire a été dépouillée de son charme d'antan. Les rénovations qu'on y a effectuées au fil des ans témoignent des goûts disparates des différents propriétaires et des tendances des dernières décennies [...]. Une odeur [...] chaude, animale, avec un relent d'ammoniac, m'assaille. Je dois réprimer un haut-le-cœur, tandis qu'un bruit me parvient depuis l'étage. Je recule, prête à fuir. Je tends l'oreille, perçois de nouveau le bruit métallique, et un autre, plus fin, clair, un miaulement ou un pépiement. Je fouille dans le tiroir

d'ustensiles et m'empare d'un couteau à steak. En montant précautionneusement les marches, je relève le col de mon chandail sur mon nez pour atténuer l'odeur de plus en plus forte. J'inspecte chacune des pièces [...]. La porte de la quatrième et dernière petite pièce de l'étage est fermée : son accès est doublement gardé par une barrière [...]. À l'intérieur, des dizaines d'oisillons se promènent en liberté sur le prélat parsemé d'excréments brun-vert. (*S*, p. 60-61)

À travers la perception et la voix de Marie-Ève, une simple visite chez son père se transforme ainsi en véritable scène de film d'horreur : l'aspect de la vieille maison plus ou moins bien entretenue, l'odeur nauséabonde évoquant la décomposition de matières organiques ainsi que les bruits d'origine inconnue effraient Marie-Ève au point de la pousser à s'emparer d'un couteau de cuisine. La tension narrative grimpe peu à peu, préparant le lecteur à l'imminence d'un danger ou à la découverte de quelque chose d'horrible. Or, Marie-Ève se retrouve nez à nez avec d'inoffensifs oisillons; une fois encore, son inquiétude s'est avérée beaucoup plus forte que ce que les faits objectifs auraient dû lui inspirer.

Au fil du récit, différents événements inexplicables sur lesquels Marie-Ève n'a aucun contrôle viennent en outre renforcer son inquiétude face au monde et à l'existence. D'abord, la disparition de Rémi, son demi-frère, dont personne n'a plus entendu parler depuis plusieurs mois. Honteuse de ne pas avoir réussi à lui venir en aide, elle accepte sur un coup de tête l'invitation de Johanne, la mère de Rémi, à venir la rejoindre dans le Sud – où celle-ci travaille comme agente de voyage –, afin de se changer les idées. Or, au troisième jour de son voyage, Marie-Ève ne parvient plus à retrouver Johanne; c'est elle, maintenant, qui semble avoir disparu. Son nom n'est plus dans le système informatique de l'hôtel et on affirme à Marie-Ève qu'elle est partie depuis déjà une semaine, ce qui, bien sûr, est impossible, puisqu'elles se sont parlé la veille. À l'hôtel, Marie-Ève ne fait confiance à

personne, se réveille la nuit le cœur battant, s'imagine être volée, violée ou tuée par le personnel dont la gentillesse lui semble feinte. Tout le monde, là-bas, semble lui cacher des choses (*S*, p. 137-148). Toutefois, le lecteur, n'ayant accès qu'au point de vue non fiable de Marie-Ève, ne peut savoir si le personnel de l'hôtel s'avère réellement hostile ou ne fait que son travail de façon tout à fait normale. Dans tous les cas, c'est à la suite de cette expérience des plus inquiétantes que Marie-Ève se met à redouter sa propre disparition, tout en ressentant davantage son impuissance : « Depuis quelque temps, les séchoirs et les robinets automatiques refusaient obstinément de se déclencher en ma présence. Je faisais de grands cercles des bras, sautillais, m'agitais en vain. La technologie me signifiait peut-être que j'étais en train de disparaître » (*S*, p. 99-100). Lorsqu'un ami de Mathieu téléphone à Marie-Ève pour l'informer que son mari ne s'est pas présenté à leur rendez-vous, celle-ci prend peur : et si Mathieu avait maintenant lui aussi disparu ?

La perception de Marie-Ève de même que sa façon d'agir deviennent ainsi de plus en plus décalées, jusqu'à la troisième partie du roman qui, à travers la voix narrative, acquiert une étrange ambiance de fin du monde. Alors que rien d'anormal ne s'est réellement produit, plusieurs éléments font écho au genre du récit post-apocalyptique et à l'imaginaire qui lui est propre. Résumons d'abord cette partie du roman : Marie-Ève est seule chez elle et ne sait pas où est Mathieu. Le couple n'ayant pas fait les courses depuis longtemps, il n'y a plus de nourriture dans la maison. « Nous avons mangé hier nos dernières denrées non périssables » (*S*, p. 259), raconte Marie-Ève, avant de trouver une boîte de soupe à l'alphabet conservée parmi ses souvenirs d'enfance (date d'expiration : 31 mars 1996) : « Je trempe le bout de

langue dans le liquide tiède et salé. Un arrière-goût désagréable s'accroche à mon palais [...] J'avale tout en trois longues et pénibles gorgées » (*S*, p. 261). À l'intérieur de la maison, il fait très froid, car le courant a été coupé. Vêtue d'un chandail de laine et du manteau de Mathieu, Marie-Ève entreprend alors, par une soudaine détermination, de faire du ménage dans ses affaires. Mentionnant que la pompe fonctionne sans arrêt, elle découvre, en vidant la garde-robe, que les manteaux sont trempés; l'eau s'est infiltrée dans la maison et les risques d'un sinistre plus important sont présents. Marie-Ève, dont l'action continue de paraître insensée, enfle sa robe de mariée sous son manteau et se couche dans la garde-robe, jusqu'à ce que l'y trouve son frère Vincent. Arrivant tout juste d'une course de zombies – un événement dont la mise en situation post-apocalyptique suppose qu'un groupe de zombies pourchasse des humains en contexte de survie –, celui-ci est maquillé en mort-vivant. Marie-Ève fait alors visiter la maison à son frère, comme si de rien n'était, puis ils se rendent chez Dave, le voisin, dans l'espoir d'y trouver Mathieu. Le sous-sol de Dave s'apparente à une espèce de bunker. Cinq hommes drogués y sont enfermés et jouent à Mario Bros en tenant des propos incohérents. Lorsque l'un d'eux évoque la possibilité que Mathieu se soit rendu dans un lieu appelé « le cratère », c'est une véritable expédition de groupe qui s'amorce, malgré la tempête qui menace dehors. Les éléments rappelant le genre du récit post-apocalyptique sont ici, comme nous l'avons dit, plutôt nombreux. Dans un article portant sur le récit post-apocalyptique, Anaïs Boulard identifie plusieurs de ces éléments appartenant à ce qu'elle nomme l'« imaginaire de la ruine<sup>194</sup> », que l'on pourrait aussi appeler « imaginaire

---

<sup>194</sup> Anaïs Boulard, « L'imaginaire de la ruine dans la littérature contemporaine : l'exemple de *The Road* de Cormac McCarthy », dans *Sociétés*, n° 120, 2013/2, [En ligne], adresse URL : <https://www-cairn-info.sbiproxy.uqac.ca/revue-societes-2013-2-page-61.htm>

de l'épuisement, de l'impasse et de la fin<sup>195</sup> ». Parmi ces éléments, elle évoque l'ambiance anxigène émanant de ces récits et leur représentation d'un monde hostile aux humains : froid, tempête, pluie, etc.<sup>196</sup> Or, à l'intérieur de sa maison, Marie-Ève est victime du froid et d'un dégât d'eau, tandis que, dehors, la tempête s'est levée. Alors que Marie-Ève avance vers « le cratère », une rafale brouille sa vision; à travers la poudrerie, elle croit « distinguer des silhouettes qui pistent [ses] traces dans la neige » (*S*, p. 283), ce qui témoigne une fois de plus de son anxiété et des menaces qu'elle perçoit partout. Comme le mentionne Boulard, dans les récits post-apocalyptiques, l'homme est un loup pour l'homme; il a peur et se méfie de l'Autre<sup>197</sup>. En outre, dans un article portant principalement sur le personnage des récits post-apocalyptiques, Boulard mentionne l'importance de la figure du « loqueteux<sup>198</sup> », soit du personnage vêtu de loques. Marie-Ève, on le rappelle, porte le manteau de Mathieu « trop grand pour elle » (*S*, p. 278-279), ainsi que son ancienne robe de mariée « souillée » (*S*, p. 271), que Vincent décrit comme « une espèce de robe de soirée [...], avec une traîne qui a l'air d'être couverte de cendres » (*S*, p. 274). À tous ces éléments, il faut aussi ajouter le manque de nourriture auquel se trouve confrontée Marie-Ève – un élément classique des récits post-apocalyptique<sup>199</sup> – ainsi que le clin d'œil fait au genre par l'entremise du maquillage de zombie sur le visage de Vincent. Enfin, comme le souligne Boulard, « l'imaginaire de la ruine » laisse place aux indices matériels d'un monde et d'un temps

---

<sup>195</sup> Anaïs Boulard, *op. cit.*

<sup>196</sup> *Ibid.*

<sup>197</sup> *Ibid.*

<sup>198</sup> Anaïs Boulard, « La fin du monde, la fin du "moi" ? Portrait du personnage post-apocalyptique », dans *Cahiers Ertà*, vol. 1, n° 5, 2014, p. 44.

<sup>199</sup> Comme le remarque Boulard, dans les récits post-apocalyptiques, « les gentils ne mangent pas les autres », et ce, malgré le manque de nourriture et la faim qui les tenaille. Anaïs Boulard, *op. cit.*, p. 45.

révolus. Par exemple, chez Marie-Ève, la vue de la voiture accidentée et non réparée depuis des semaines. Au sein de cet imaginaire, toute chose paraît insensée, « coupée de son fondement<sup>200</sup> », comme cette voiture qui, en l'état, n'est plus d'aucune utilité. La ruine témoigne donc surtout de l'omniprésence d'un monde évanoui : « Cette peinture du monde d'après n'est en fait, nous le remarquons, que l'évocation de ce qui existait autrefois et qui a été détruit depuis<sup>201</sup> » explique Boulard. Ainsi, quoique le récit de Marie-Ève ne représente pas une réelle fin du monde<sup>202</sup>, l'imaginaire de la ruine sied tout à fait à ce personnage désenchanté pour qui l'avant est révolu et l'avenir ne promet rien de bon. Or, malgré ses peurs et ses doutes, Marie-Ève avance vers « le cratère », habitée par un ultime espoir : là-bas, elle trouvera forcément Mathieu et, ensemble, ils seront saufs, « jusqu'après la fin » (*S*, p. 284) du monde<sup>203</sup>.

En somme, si Marie-Ève demeure souvent passive, inquiète et irrésolue, cette partie du roman où elle passe à l'action de manière quelque peu étrange montre bien qu'elle est dépourvue d'intention claire et guidée uniquement par ses affects, puisque le monde, tel qu'elle le perçoit, n'a pour elle aucun sens<sup>204</sup>. En fait, l'organisation narrative du roman, pris dans son ensemble, reflète ce manque de repères. *Saufis* est fragmenté, séparé en de nombreux

---

<sup>200</sup> Anaïs Boulard, « L'imaginaire de la ruine dans la littérature contemporaine » *op. cit.*

<sup>201</sup> *Ibid.*

<sup>202</sup> À ce sujet, notons que la perception décalée de Marie-Ève pourrait être vue comme la source d'une ironie sur le plan macrostructurel, puisqu'elle est la marque d'un point de vue narratif distancié et met de l'avant un important écart entre perception et réalité. N'est-il pas ironique, en effet, de présenter une fin du monde qui, de toute évidence, n'en est pas une ? De présenter un personnage qui semble devoir lutter pour sa survie alors que son existence en banlieue est en fait des plus banales et paisibles ?

<sup>203</sup> Nous reviendrons sur une analyse un peu plus détaillée de l'*excipit* du roman dans la conclusion de notre analyse.

<sup>204</sup> Souvent, l'action décalée de Marie-Ève laisse place à des écarts ironiques entre la façon dont elle se comporte et le comportement qu'aurait attendu le lecteur dans telle ou telle situation.

segments de texte qui s'avèrent bien trop courts pour prétendre au titre de chapitres. Entre les segments et à l'intérieur, les séquences narratives se suivent sans transition d'un paragraphe à un autre, laissant place à des ellipses de longueur variable, parfois inconnue, formant ainsi une longue suite de *hic et nunc* non reliés les uns aux autres. On le voit par exemple dans ce passage mentionné en début d'analyse où Marie-Ève célèbre son anniversaire au restaurant chinois, puis sort dehors prendre l'air :

Je me couche par terre, entre les lignes d'un espace de stationnement [...]. Je ferme les yeux et me concentre sur le grésillement des néons du restaurant.

Deux serveurs patientent près de ma chaise. L'un d'eux tient un petit gâteau sur lequel brillent des feux de Bengale presque éteints. L'autre se met à frapper des mains en me voyant approcher.

— Ils ont parti la chanson avant que t'arrives. Je m'excuse... Mauvais timing.

— C'était quoi, comme chanson ?

— Je sais pas. Sûrement une chanson chinoise de bonne fête. La voix était vraiment aiguë. Ça va mieux ?

Mathieu fait de longs détours pour rentrer, dans une vaine tentative de nous perdre parmi les rues aux noms familiers. [...] Depuis bientôt quatre mois, je suis co-propriétaire d'un bungalow construit à la fin des années soixante sur Madrid. Nous faisons l'amour dans la maison sombre et froide sans prendre la peine d'enlever nos manteaux. (*S*, p. 15 à 17)

Bien que, dans cet exemple, les ellipses soient de courte durée et n'empêchent nullement le lecteur de suivre l'enchaînement des séquences, l'absence de transition entre chacune d'elles ne passe pas inaperçue. En outre, si le récit de Marie-Ève commence *in medias res*, il s'achève de manière tout aussi brutale, sans résolution finale. Quoique Marie-Ève garde espoir, rien ne garantit qu'elle retrouvera Mathieu au « cratère » et que les choses, pour eux et entre eux, s'amélioreront. Ainsi, le récit n'est pas configuré selon une intrigue, elle-même fondée sur une logique narrative de l'action, mais présente plutôt différents moments de la

vie de Marie-Ève servant à illustrer son désenchantement, son inquiétude face à l'existence et, bien sûr, son impuissance.

### **De l'impuissance à la nostalgie**

Impuissante face au monde, Marie-Ève l'est d'autant plus à l'égard du temps. Insatisfaite de sa vie actuelle, elle est empreinte d'une profonde nostalgie vis-à-vis de son passé, en particulier lorsqu'il s'agit de son enfance. Sans cesse, elle digresse pour évoquer ses souvenirs, de façon à montrer, implicitement ou explicitement, que quelque chose, entre le présent et le passé, a été définitivement perdu. Dans un essai intitulé *L'irréversible et la nostalgie*, Vladimir Jankélévitch souligne à juste titre le lien entre ce sentiment d'impuissance de l'être humain et le passage du temps : « Le temps est littéralement irréversible, c'est-à-dire qu'il est absolument *impossible* de le renverser; impossible et non seulement difficile, ou incommode, ou dangereux. Cet impossible nous laisse donc radicalement *impuissants*<sup>205</sup> ». Sur ce point, il ajoute : « [l]'irréversible n'est pas un caractère du temps parmi d'autres caractères, il *est* la temporalité même du temps<sup>206</sup> ». Et ce mouvement irréversible dans lequel l'être humain se trouve inévitablement entraîné apparaît d'autant plus invincible qu'il est inconsistant, invisible, impalpable; sur lui, l'être humain n'a littéralement aucune prise.

---

<sup>205</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1994, coll. « Champs », p. 15.

<sup>206</sup> Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 7.

Toujours selon les mots de Jankélévitch, la nostalgie est une réaction contre l'irréversible. À ce propos, il explique que :

L'objet de la nostalgie ce n'est pas tel ou tel passé, mais c'est bien plutôt le fait du passé, autrement dit la passéité, laquelle est avec le passé dans le même rapport que la temporalité avec le temps. C'est par rapport au seul fait de la passéité du passé, et en relation avec la conscience d'aujourd'hui, que le charme inexprimable des choses révolues a un sens<sup>207</sup>.

Autrement dit, le passé n'a pas besoin d'avoir été magique ou extraordinaire pour l'être aux yeux d'un individu; son charme opère de sa seule passéité, à la différence du temps présent qui n'a aucun charme particulier parce qu'il est le présent, justement : « il est l'univers ambiant, le monde à la praxis sérieuse, il est l'actualité et la banalité quotidiennes<sup>208</sup> ». Il est là, sous nos yeux, et n'a pas besoin qu'on tente de revenir à lui. En ce qui concerne Marie-Ève, les souvenirs d'enfance auxquels elle s'attache n'ont effectivement rien de bien enchanteurs. S'ils détiennent une valeur, elle est tout à fait subjective, du simple fait que ces moments appartiennent à son passé et composent son existence. Marie-Ève ne voit que ce qui a été perdu. Elle raconte par exemple comment elle a appris le divorce de ses parents, puis comment son père a mis fin à la garde partagée. Un dialogue avec son père met également en évidence une chose qui, de l'enfance, s'est perdue à travers l'évolution de leur relation père-fille :

— Tu sais, ce que tu nous as dit sur les marées quand on est allé à Ogunquit ?  
Mon père nous enseignait beaucoup de choses quand nous étions enfants. Sur la nature, l'histoire, l'astronomie. Plusieurs d'entre elles se sont révélées fausses. Encore aujourd'hui il m'arrive de me ridiculiser en évoquant ces savoirs enfantins. Lors de nos premières vacances à la plage, il nous avait expliqué le

---

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 357.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 372.

phénomène des marées, l'influence du soleil et de la lune sur le mouvement des eaux. J'ai cru pendant des années que l'astre nocturne influait également sur la pousse des cheveux, les accouchements et la criminalité.

— Je m'en souviens plus. T'es contente de ta Yaris ? (*S*, p. 64)

Ce extrait évoque non seulement une certaine vision enchantée et naïve, propre à l'enfance, qui se perd inévitablement en vieillissant, mais également le fait que, contrairement à sa fille, le père de Marie-Ève ne regarde nullement vers le passé : changeant rapidement de sujet, il réoriente la conversation vers un élément banal, concret et pratique du quotidien de Marie-Ève : sa voiture neuve. Comme si quelque chose de leur relation, à travers les sujets qu'ils abordent ensemble, avait également changé.

Tout au long du récit, Marie-Ève compare donc son enfance à sa vie présente, dévoilant ce qui, à ses yeux, a été et n'est plus désormais : elle habite maintenant dans un quartier moins fortuné que celui où elle vivait avec ses parents; enfant, sous l'influence de sa grand-mère, elle était croyante, voire dévote, tandis qu'aujourd'hui, elle ne croit plus en Dieu et ne se sent plus « en accord avec l'univers » (*S*, p. 273); alors qu'un tremblement de terre ne suffisait pas, autrefois, à la réveiller, elle a aujourd'hui perdu sa capacité à dormir sans broncher; toute son assurance de jeunesse s'est elle aussi envolée :

Je pense à mes années de gardiennage, un travail que j'accomplissais avec une confiance désinvolte. À douze ans, je passais mes samedis soir à balloter sur mon épaule des nourrissons trop petits pour tenir leur propre tête et à refuser sur un ton autoritaire un deuxième verre de jus à leurs frères et sœurs aînés. Et voilà qu'à vingt-neuf ans je me sens incapable d'assumer cette responsabilité pour quelques minutes, dans une pièce remplie d'adultes. (*S*, p. 118-119)

Le contraste entre l'enchantement de son enfance et le désenchantement de sa vie d'adulte apparaît tout aussi nettement lorsqu'elle se rend à l'ancien garage concessionnaire de son

père, un lieu où elle se sentait jadis mieux que dans sa propre maison. Alors que les vendeurs l'encerclaient, il y a quelques années encore, tels de jeunes chiots excités, aujourd'hui, ils l'évitent dès son arrivée (*S*, p. 35). De surcroît, l'odeur des voitures neuves qu'elle adorait, enfant, est maintenant connue comme celle de produits chimiques hautement cancérigènes. Néanmoins, cette odeur continue de la rassurer : « J'inspire profondément. Je me laisse aller [...], étourdie par l'odeur des produits chimiques, du neuf, du renouveau, de l'enfance. Je pourrais traverser le continent dans cet état second, droguée par ses promesses éphémères, son horizon toujours fuyant » (*S*, p. 42-43). À ce sujet, Jankélévitch explique que la nostalgie est en quelque sorte une « mappemonde passionnelle<sup>209</sup> » et que sur cette mappemonde, la valeur se concentre en certains points privilégiés très précis, pour ensuite se répandre, comme par « contagion d'enchantement<sup>210</sup> ». Ainsi en va-t-il du garage concessionnaire et, par le fait même, de tous les éléments qui s'y trouvent, y compris l'odeur chimique des voitures neuves. Il en va de même pour la maison d'enfance de Marie-Ève, située sur l'avenue San Francisco, puis pour le quartier dans lequel elle était située – « J'aurais aimé m'établir dans le même secteur, mais les maisons y sont désormais trop chères » (*S*, p. 17) –, ainsi que pour Brossard, la ville tout entière :

J'ai été saisi du désir urgent, irrationnel de m'établir dans la ville de mon enfance, alors que je claironnais depuis que je l'avais quittée, dix ans plus tôt, que je ne retournerais jamais vivre en banlieue. Ma mère étant déménagée à Belœil, mon père ayant fui la Montérégie et mon frère ne sortant plus de Montréal, il m'a semblé important de reprendre cet héritage négligé, ce pan de nos vies laissé en friche et dont personne d'autre ne semblait se soucier. (*S*, p. 54)

---

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 341.

Or, toujours comme le souligne Jankélévitch, « [l]e véritable objet de la nostalgie n'est pas l'absence par opposition à la présence, mais le passé par rapport au présent; le vrai remède à la nostalgie n'est pas le retour en arrière dans l'espace, mais la rétrogradation vers le passé dans le temps<sup>211</sup> ». Un voyage, bien sûr, impossible. Ironie du sort, c'est avec stupéfaction que Marie-Ève apprend que la ville de Brossard a failli être nommée Forgetville, selon le nom de famille de son fondateur québécois; un patronyme refusé par peur que l'on ne confonde ce nom avec le verbe anglais « to forget », signifiant « oublier » (*S*, p. 105).

Impuissante à retrouver ce qui a été perdu, Marie-Ève tente néanmoins d'en conserver des traces, que ce soit par le récit de ses souvenirs ou la préservation de certains objets : « [d]e vieilles cartes de souhaits, un agenda de l'année 2007, une figurine de Humpty Dumpty » (*S*, p. 17); un t-shirt à l'effigie de Sid et Nancy, l'un des chandails fétiches de son frère durant l'adolescence, « rescapé d'un sac de vieux vêtements dont [leur] mère voulait se débarrasser » (*S*, p. 44); quelques souvenirs rapportés par son père lors de ses voyages comme représentant – « un porte-clés de la tour Eiffel, un ourson grizzly, un éventail orné de fleurs rouges du Japon, une petite poupée esquimaude emmitouflée dans un manteau de fourrure, un collier de coquillage des Bahamas » (*S*, p. 46) –, ainsi que des plaques et des trophées de vendeur; des vieux badges de scout et « une collection de cailloux tout à fait ordinaires » (*S*, p. 46). Même Mathieu ne comprend pas la volonté de Marie-Ève de vouloir garder des objets devenus inutiles : « Il a jeté presque toutes ses boîtes de souvenirs, déterminé à ne garder que l'essentiel. J'ai dû cacher ses médailles de natation et le couteau suisse que lui avait offert

---

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 368.

son parrain » (S, p. 33), raconte-t-elle. Quant à ses souvenirs, Marie-Ève les insère à son récit comme ils viennent, sans souci de la chronologie. Alors que des segments complets sont parfois dédiés au récit d'un événement passé, les souvenirs sont également dispersés çà et là, dans les segments racontant le moment présent. Il suffit d'un rien pour engendrer une résurgence du passé. Les souvenirs envahissent le présent, s'y glissent comme s'ils en faisaient partie, interrompant *l'ici et maintenant* du récit sans marque textuelle pour le signifier au lecteur. Autrement dit, pour Marie-Ève, il n'existe pas de hiérarchie entre passé et présent; elle vit dans l'un autant que dans l'autre. La nostalgie contribue ainsi à engendrer chez elle une posture narrative distanciée face au monde; elle est la « conscience d'un ailleurs <sup>212</sup> » que Marie-Ève aimerait retrouver. À ce titre, toujours comme l'écrit Jankélévitch, la nostalgie :

fait de notre présence au monde une présence distraite, une présence absente [...]. Et inversement, les lieux lointains de l'absence deviennent pour le nostalgique le théâtre d'une seconde vie, d'une vie poétique et rêveuse, d'une vie fantomatique qui se déroule en marge de la première; en marge de l'encombrante quotidienneté et de ses tâches prosaïques [...] <sup>213</sup>.

Marie-Ève incarne donc en quelque sorte une présence absente. Présente de corps dans le présent, ses pensées sont presque entièrement tournées vers son passé. À ce titre, elle est un personnage tout à fait représentatif de la figure de l'être désenchanté qui regrette son passé sans rien attendre du futur, se contentant, la plupart du temps, de survivre au présent.

---

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 347.

### « Saufs sans être sains »

Le roman de Loïsele se fonde ainsi sur un paradoxe bien familier de notre société : il présente des êtres qui, ayant tout pour être heureux, vivent dans la paix et le confort – ici illustrés par la vie banale en banlieue –, mais qui, désenchantés, ne connaissent ni la satisfaction ni la tranquillité d'esprit. Comme le dit l'auteure : ils sont « saufs sans être sains<sup>214</sup> ». Du même coup, le roman met en parallèle, d'une part, la volonté de s'intégrer dans le monde social en jouant le jeu d'une vie adulte socialement convenue – acquérir certains statuts, remplir les rôles attendus – et, d'autre part, la volonté d'en rester loin, par manque de sens, angoisse et insatisfaction. Marie-Ève est un personnage typique de l'entre-deux : à ses efforts répétés pour prendre part au monde et progresser au sein de son existence, s'ajoute la conservation d'une distance – que sa perception décalée du monde rend évidente –, doublée d'un regard constant vers le passé, vers l'ailleurs de l'enfance, qui fait d'elle une présence absente. Elle est, selon ses propres mots, constamment « tiraillée entre le désir de faire la bonne chose et l'appel, irrésistible, du gâchis » (*S*, p. 158).

Comme nous l'avons montré, dans le roman, le devenir adulte de Marie-Ève s'accompagne d'une triple impuissance : impuissance à reproduire les modèles sociaux sur lesquels se fonde sa perception de l'âge adulte; impuissance face au monde qui, parce qu'en

---

<sup>214</sup> Nous faisons ici référence à une formule employée par l'auteure lors d'une entrevue. À la question « Vous avez intitulé votre premier roman *Sauf*s. À quoi vos personnages ont-ils échappé ? », Loïsele répond : « Comme la majorité des Nord-Américains issus de la classe moyenne, ils ont échappé au pire : la pauvreté, la famine, l'oppression, la guerre... Ils mènent une vie confortable, privilégiée, mais sont pourtant intranquilles, hantés par une menace indicible, obsédés par des problèmes qui n'en sont pas vraiment. Saufs sans être sains ». Voir Caroline Fortin et Annabelle Moreau, « 4 nouvelles auteures à découvrir », dans *Châtelaine*, [En ligne], (page consultée le 8/07/2019), URL : <https://fr.chatelaine.com/club-de-lecture/4-nouvelles-auteurs-a-decouvrir/#gallery/4-nouvelles-auteurs-a-decouvrir/slide-1>

apparence plus fort qu'elle, devient inquiétant; impuissance face au temps qu'elle ne peut retenir ni renverser, malgré ses efforts pour conserver son propre passé. De par cette triple impuissance, le roman de Loïse est sans doute celui dans lequel, au sein de notre corpus, le désenchantement se ressent le plus gravement. L'une des forces du roman est d'ailleurs l'ambiance anxieuse implicitement générée par le questionnement existentiel de Marie-Ève et communiquée au lecteur par le biais de sa perception décalée du monde qui l'entoure; une ambiance onirique, oscillant constamment entre rêve et cauchemar, où l'être n'a pas la certitude de ce qu'il perçoit et ne se sent nullement en contrôle. Néanmoins, malgré son fort sentiment d'impuissance, Marie-Ève, tout comme son frère Vincent, n'est pas de ceux et de celles qui abandonnent complètement leurs entreprises et se laissent disparaître. La posture d'entre-deux qu'elle adopte, entre engagement et désengagement, résistance et abandon, se dessine jusque dans les dernières lignes du roman :

J'ai désormais la certitude que le cratère existe et que Mathieu s'y trouve, qu'il guette les entrailles du quartier en attendant ma venue. Nous en ferons *notre ravage*<sup>215</sup>, nous nous loverons tout contre l'abîme pour entamer la dormance, mêler *nos*<sup>216</sup> doigts engourdis, *nos*<sup>217</sup> haleines fiévreuses et *nos*<sup>218</sup> rêves amnésiques dans un dernier acte de foi, jusqu'après la fin. (*S*, p. 284)

Cet *excipit* poétique plutôt difficile à interpréter – qui laisse le lecteur incertain quant à la suite – reconduit l'imaginaire de la fin, comme si la mort était annoncée, en même temps qu'il laisse place à l'espoir d'un avenir meilleur, « après la fin ». Au champ lexical de la mort (« entrailles », « abîme », « dormance », « fin ») est juxtaposé un champ lexical de l'amour

---

<sup>215</sup> Nous soulignons.

<sup>216</sup> Nous soulignons.

<sup>217</sup> Nous soulignons.

<sup>218</sup> Nous soulignons.

(« loverons », « mêler nos doigts », « nos rêves ») et l'affirmation d'un « dernier acte de foi » envers l'existence; Marie-Ève, qui n'est pourtant jamais sûre de rien, a « désormais la certitude » de retrouver Mathieu en se rendant au cratère. Les mots employés par Marie-Ève sont eux-mêmes ambigus, que l'on pense aux différents sens possibles du mot « ravage » – désignant soit un grave dégât causé par l'action humaine, soit le lieu servant d'abri aux cervidés durant l'hiver – ou à l'ambiguïté des mots « haleines fiévreuses » – réfèrent-ils à la passion amoureuse ou à la maladie et à la mort ? Quoi qu'il en soit, nous interprétons la répétition des pronoms « notre » et « nos » – soulignés dans l'extrait ci-dessus –, comme le signe d'une réappropriation ainsi que d'une volonté renouvelée, de la part de Marie-Ève, de croire en une vie meilleure avec Mathieu, au-delà de ce présent aux allures de fin du monde.

### **Conclusion du chapitre**

Nous l'avons vu, pour les personnages désenchantés, le monde social ne contribue pas à donner sens à l'existence. La société apparaît comme coupable de bien des maux et les principaux modèles qu'elle propose laissent les personnages en proie aux déceptions, à l'échec et à l'insatisfaction. À ce sujet, nous avons d'abord évoqué l'organisation du monde social qui, divisé entre le travail et les loisirs, n'inspire aucun but valable aux personnages et ne leur permet pas de s'orienter. En somme, le travail qu'ils exercent occupe une grande partie de leur vie, mais demeure un moyen de subsistance sans signification : pour le bien d'un système auquel ils ne croient plus, ils exécutent des tâches qui leur semblent absurdes et sans fin. Leur profession ne leur permet donc pas de s'accomplir, ne leur apporte aucune satisfaction et se révèle même parfois contraire à leurs valeurs. Dans tous les cas, les

personnages sont bien loin de s'identifier à leur travail qui, leur donnant l'impression de gaspiller leur temps, est la source d'un sentiment de fausseté par rapport à la vie qu'ils mènent ou d'un manque d'authenticité envers eux-mêmes. Quant au temps hors travail, il se réduit à l'accumulation de divertissements purs et simples ne remédiant pas au manque de sens ressenti par les personnages, qui prétendent eux-mêmes « faire la fête sans plaisir » (*ADPR*, p. 429). Au bout du compte, les personnages profitent de leurs temps libres pour tenter d'échapper à une vie décevante au gré d'une étourdissante consommation d'alcool, de drogues et de divertissements en tout genre dans laquelle ils se trouvent entraînés sans trop le vouloir. Consommation qui, comme le travail, s'avère sans fin, insatisfaisante, peu valorisée et peu valorisante. Il faut dire que cette façon de concevoir le monde social principalement divisé entre le travail, d'un côté, et les loisirs, de l'autre, diffère fortement d'un monde qui, comme dans le roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle, par exemple, était surtout perçu selon une puissante hiérarchie des classes sociales. Pour les personnages de nos romans, non seulement l'identité n'a plus rien à voir avec une quelconque position sociale, mais il n'y a plus d'échelle qui vaille la peine d'être montée; toute velléité d'amélioration de son statut ou sa condition sociale est vide de sens ou évacuée. Évidemment, cela ne signifie pas que la société actuelle ne soit plus partagée en classes sociales; simplement, pour les personnages étudiés ici, l'ascension sociale ne semble plus d'aucun intérêt. Dans *Nouvel Onglet*, par exemple, Thomas évoque cette impression d'une hiérarchie sans fin, au sein de son entreprise, qui n'aboutit à rien hormis le fait de devenir complètement blasé :

Du coin de l'œil j'ai aperçu Julian, le chef du département [...]. Julian était un jeune père blasé d'environ quarante ans, coincé dans un échelon imprécis de ce qui semblait être une hiérarchie infinie. D'autres que lui au bureau étaient

également de jeunes pères blasés ou de futurs jeunes pères blasés. Julian n'était pas quelqu'un que j'admirais, ou qui m'inspirait, c'était seulement quelqu'un à qui j'allais un jour ressembler si je ne faisais absolument rien, si je restais ici et me contentais d'attendre. (*NO*, p. 43-44)

Thomas n'envie donc rien à ceux qui, de par leur statut et leur titre, se trouvent au-dessus de lui dans la hiérarchie professionnelle; gravir les échelons n'apporte selon lui aucun contentement. En outre, ne se considérant pas comme les représentants d'une classe ou d'une communauté, les personnages ne souhaitent pas rendre justice à une collectivité à laquelle ils pourraient appartenir. Autrement dit, nul intérêt personnel ni collectif ne semble susceptible de motiver ou de justifier une quelconque ascension sociale. Ainsi, au sein d'une telle organisation sociale, il paraît extrêmement difficile pour les personnages de progresser : choisir une carrière, trouver du travail, que faire ensuite ? Dans un tel monde, considéré à l'horizontale plutôt qu'à la verticale, c'est comme si la vie elle-même devenait un travail sans fin et sans but, ce qu'exprime d'ailleurs Thomas : « J'ai regardé le coin inférieur droit de mon écran comme si j'espérais qu'on allait me dire que mon quart de travail était terminé, mais en fait j'étais déjà à la maison et c'était simplement la vie » (*NO*, p. 246)<sup>219</sup>.

---

<sup>219</sup> Dans un essai publié en 2017 et intitulé *Bienvenue au pays de la vie ordinaire*, Mathieu Bélisle évoque lui aussi cette idée d'horizontalité, suggérant que le prosaïsme, « considéré à la fois comme *matière* et comme *manière* » (p. 239), caractérise l'écriture d'une nouvelle génération d'auteurs qui façonnent la littérature québécoise depuis les quinze ou vingt dernières années. Selon Bélisle, le prosaïsme est désormais un trait acquis : les personnages de la littérature québécoise contemporaine, se sachant prosaïques et limités, ne peuvent qu'envier ce à quoi ils n'ont désormais plus accès. S'ils incarnent le point de vue d'un Sancho, ils se demandent ce qu'ils pourraient voir et penser en occupant la place d'un Don Quichotte. En somme, la littérature québécoise contemporaine mettrait souvent en scène des personnages rêvant de voir plus loin, au-delà de leur horizontalité, au-delà d'un monde mis à plat qui leur semble dénué de perspectives. La question que pose Bélisle au sujet de l'avenir de la littérature québécoise est alors la suivante : faut-il se contenter de l'horizon prosaïque de la vie ordinaire ? De petits faits ? De héros fatigués et sans prétention ? De roman sans aventure ? À son avis, la littérature québécoise gagnerait à « trouver le sens de la verticalité qui [lui] fait trop souvent défaut » (p. 284). Nous citons Bélisle : « je dirais que c'est là la "mission" de la littérature québécoise : elle devra réconcilier le prosaïsme et l'idéal, l'ordinaire et l'extraordinaire, l'insignifiance et la volonté de puissance, elle demeurera attachée au sens commun et à la présence sensible des êtres et des choses, mais gagnera en profondeur et en

Par ailleurs, nous avons vu qu'au modèle de la vie de travail et de loisirs s'ajoute celui de la vie en couple stable, uni et durable. Malgré leurs multiples déceptions, nombreux sont les personnages qui poursuivent ce modèle, dans l'idée d'y trouver un remède à leur désenchantement. Rien d'étonnant, bien sûr, à ce qu'une relation amoureuse apparaisse comme une promesse de bonheur. Or, les exemples présentés dans ce premier chapitre ont montré que plusieurs personnages, indépendamment de leurs aspirations, se sentent socialement poussés à vivre en couple; du même coup, leurs échecs amoureux renforcent chez eux le sentiment de ne pas parvenir à mener une vie « réussie ». Comme l'écrit Ahmed :

Le bonheur est recherché là où on s'attend à le trouver, même s'il y a souvent été porté disparu. Il est frappant de constater que l'actuelle crise du bonheur n'a pas abouti à une remise en question des idéaux de société, mais a plutôt relancé leur emprise sur la vie politique et psychique. La demande de bonheur s'articule de plus en plus à une demande de retour à des idéaux sociaux, comme si ce qui expliquait la crise du bonheur n'était pas l'échec de ces idéaux mais notre incapacité à les suivre...<sup>220</sup>

Ainsi, les personnages, qui se sentent tels d'impuissants imposteurs, constatent leur incapacité à reproduire les modèles d'existence véhiculés par la société, sans toutefois les rejeter. Tantôt ils les imitent, cherchant à créer l'illusion de leur réussite, tantôt ils s'en dégagent, en attente ou à la recherche d'autre chose qui puisse les satisfaire davantage. Leur posture est donc de l'ordre de l'entre-deux. Bien que le monde leur paraisse décevant, insatisfaisant et insensé, ils continuent de se penser selon les cadres en conservant un infime espoir de s'y retrouver.

---

étendue, s'ouvrira aux vues les plus larges, aux rêves les plus inaccessibles » (Mathieu Bélisle, *Bienvenue au pays de la vie ordinaire*, Montréal, Léméac, 2017, coll. « Nomades », p. 285).

<sup>220</sup> Sara Ahmed, *op. cit.*

Dans cette optique, nous avons identifié les deux caractéristiques poétiques les plus répandues au sein de notre corpus. D'abord, une représentation de l'action particulière – témoignant d'une désorientation identitaire – qui, bien souvent, déjoue la téléologie. En effet, non seulement les personnages excellent à la passivité et à l'indétermination, mais leurs actions, souvent impulsives et parfois étranges, sont essentiellement motivées par leurs affects. En ce sens, les récits répondent davantage à une logique du sensible qui, par fragments et au fil des événements, met l'accent sur la variation de l'état affectif de personnages passant d'un état plus désenchanté à un état moins désenchanté ou vice-versa. Nous devons également évoquer le sens de l'ironie qui, à divers degrés, traverse notre corpus. Se fondant souvent sur un écart par rapport aux normes ou encore, sur un écart entre l'être et le paraître, l'apparence et la réalité, l'ironie, dans les romans, se perçoit tant sur le plan macrostructurel que microstructurel, par le biais tant de la configuration que de la voix narrative et par l'énonciation tant du narrateur que du personnage. À cet égard, certains romans tendent à dénoncer l'ironie dont ils font pourtant usage : le monde social ne convient pas aux personnages, soit, mais s'en distancier les conduit à l'impasse. Comment y vivre alors ? Dans quel but ? Selon quelles valeurs ?

Enfin, les analyses du *Visage originel*, de Guillaume Morissette, et de *Sauf*, de Fannie Loïselle, effectuées en fin de chapitre, nous ont permis d'établir d'importants liens entre des romans pourtant très différents. L'un, narré sur un ton désenchanté et ironique, met de l'avant le prosaïsme de la vie quotidienne, tandis que l'autre, narré sur un ton désenchanté et nostalgique, plonge le lecteur dans une ambiance onirique. Or, tous deux se fondent sur le

sentiment d'imposture de leur personnage-narrateur vis-à-vis de l'âge adulte ainsi que sur leur incapacité à performer les rôles prescrits par la société. Daniel et Marie-Ève sont d'excellents représentants de cette posture de l'entre-deux, selon laquelle ils oscillent entre engagement et désengagement, tentative de conciliation et autosabotage. Quoique la banalité et la prévisibilité d'une vie adulte socialement normée les dérangent et que la poursuite de modèles d'existence véhiculés par la société leur donne l'impression de revêtir des masques et des déguisements qui ne représentent pas l'être qu'ils sont vraiment, ils ne se conçoivent qu'en termes d'échec et d'impuissance à suivre convenablement ces modèles socio-normatifs. Néanmoins, leur recherche d'une plus grande authenticité les pousse à tenter de « devenir quelque chose de complètement différent » (*VO*, p. 265) et les entraîne vers la fin de quelque chose – la fin d'une relation amoureuse, la fin d'un monde – qui appelle la transformation et marque le début d'une réappropriation de leur existence, quand bien même elle n'aurait pas de sens. De son côté, Daniel se montre enfin honnête, cessant soudain de se cacher derrière tel ou tel discours socialement fabriqué : « Peut-être que ce qui me dérangeait dans le fait d'avoir des enfants n'avait rien à voir avec les changements climatiques ou ma stabilité financière. C'est peut-être juste parce que je savais que ça m'enlèverait la possibilité d'être seul » (*VO*, p. 277), avoue-t-il par exemple. Quant à Marie-Ève, selon notre analyse de l'*excipit* du roman, elle souhaite retrouver Mathieu pour qu'ensemble ils puissent continuer à vivre à leur façon, au sein d'une existence qui, quoiqu'en ruine, cesserait d'être empruntée et leur serait propre. Comme l'écrit Boulard, « si l'on peut écrire la ruine, la

concevoir et lui donner des formes, on peut alors peut-être prétendre à contrôler l'inquiétude qui en émane<sup>221</sup> ».

---

<sup>221</sup> Anaïs Boulard, *op. cit.*

## CHAPITRE 2

### LE DÉSENCHANTEMENT DE LA RELATION À L'AUTRE

#### Introduction

Nous l'avons constaté, le monde social dans lequel se trouve le personnage désenchanté n'est plus à même de lui apporter des réponses satisfaisantes quant au sens de sa vie, à son bien-être, à la façon de le définir, de se définir. Tout porte à croire qu'il n'attend plus rien du social et du collectif. Mais qu'en est-il de ses relations interpersonnelles ? En quoi, dans les romans de notre corpus, le désenchantement affecte-t-il les relations que les personnages-narrateurs ou protagonistes tissent avec les êtres qui gravitent autour d'eux ? Et inversement, que révèlent ces relations au sujet des personnages et de leur désenchantement ? Quels effets ces relations ont-elles sur eux ?

D'abord, pour le dire simplement, le personnage désenchanté ne semble plus chercher de sens dans la sphère de ses relations à autrui; celles-ci ont, en quelque sorte, perdu leur valeur à ses yeux. De façon générale, s'il est entouré d'un grand nombre de personnes – connaissances, collègues, amis, amants ou parents –, les rapports qu'il entretient avec elles ne font plus partie de ses priorités. Dans la plupart des cas, ses relations interpersonnelles les plus importantes appartiennent à son passé ou, sinon, demeurent plutôt superficielles. Plus encore qu'un défaut de volonté, c'est littéralement la capacité du personnage à entretenir une relation avec autrui qui se trouve entachée. Comme l'exprime franchement Chloé, la narratrice d'*À la fin ils ont dit à tout le monde d'aller se rhabiller* : « J'ai l'impression d'être

autiste. Établir une connexion vraie, sincère et profonde est impossible » (*ALF*, p. 68). Dans cette optique, le désenchantement entraîne le repli sur soi. Seuls au milieu des autres, les personnages ont l'impression de ne pas comprendre ceux qui les entourent, ni d'être compris par eux. Habités par un grand sentiment de solitude, ils éprouvent donc souvent un certain inconfort en contextes sociaux.

Sur le plan relationnel, le désenchantement des personnages s'illustre ainsi selon deux angles principaux. D'une part, une importante difficulté à communiquer avec autrui et, d'autre part, un désengagement affectif évident par rapport aux autres, voire, parfois, une survalorisation de l'individu aux dépens d'autrui. En outre, les rapports entre les personnages principaux et les personnages secondaires des romans mettent en évidence l'état de désenchantement que nous étudions non seulement par la mise en scène de ces deux angles thématiques, mais aussi par la représentation de visions divergentes de l'existence, dont découlent différentes façons de penser et d'agir. Cette divergence crée un effet de contraste qui se remarque tout autant dans les passages narratifs et descriptifs que dans les dialogues. En somme, les personnages secondaires, s'ils participent souvent à l'avancement de l'intrigue, remplissent d'abord et avant tout une importante fonction idéologique.

Ce chapitre a pour but d'examiner les relations interpersonnelles représentées dans les romans afin de mieux saisir les rapports que les personnages entretiennent – ou n'entretiennent pas – avec autrui. Nous brosserons d'abord un portrait général de leur rapport à autrui, divisé en trois points. Le premier point esquisse une brève présentation de ce rapport afin de poser un constat initial : l'être désenchanté, s'il se trouve souvent au contact des autres

ou entretient quelques relations interpersonnelles, se sent seul et incompris. Le deuxième point expose les deux principaux aspects thématiques par lesquels s'illustre le désenchantement des personnages sur le plan relationnel, soit le manque de capacité ou de volonté de communiquer et le désengagement affectif envers autrui. À travers ces deux thèmes, c'est en fait la durée et la valeur de toute relation qui se trouvent remises en question et problématisées. Enfin, dans une perspective poétique, le troisième point montre de quelles façons les personnages secondaires – occupant une forte fonction idéologique – dévoilent et accentuent le désenchantement des personnages-narrateurs ou protagonistes en leur opposant, au sein du système des personnages, leur propre manière non désenchantée de vivre et de concevoir l'existence. Nous verrons que le contraste idéologique est parfois explicitement énoncé dans les extraits narratifs et descriptifs des romans ou, sinon, implicitement montré par le biais des dialogues romanesques. Par la suite, nous nous consacrerons à l'analyse de deux romans, soit *À la fin ils ont dit à tout le monde d'aller se rhabiller*, de Laurence Leduc-Primeau, et *Les corps extraterrestres*, de Pierre-Luc Landry. Nous observerons de manière plus approfondie comment le désenchantement des personnages-narrateurs est principalement mis en scène par le biais de leurs rapports à autrui, et comment la fonction idéologique des personnages secondaires se double, dans ces romans, d'une fonction narrative.

### **Seul au milieu des autres**

Dans les romans, les soirées bien arrosées où les gens se regroupent pour faire la fête et s'évader sont monnaie courante. Les personnages-narrateurs ou protagonistes se retrouvent

souvent dans des contextes où les contacts sociaux ne manquent pas : étrangers, connaissances, parents, amis et amants partagent leur existence, qu'ils se trouvent auprès d'eux ou qu'ils soient en tout temps joignables par le biais des réseaux sociaux, de leur ordinateur ou de leur téléphone portable. Toutefois, ces nombreux contacts n'empêchent pas les personnages de se sentir seuls :

Dans ce bar, vous étiez entouré d'amis et de connaissances. En fait, *tout le monde* semblait être là, comme si par un étrange alignement des astres tous avaient décidé que cette soirée était *la* soirée où il fallait être. Et il y avait tous ces gens qui n'étaient pas présents physiquement mais qui étaient tout près quand même, dans votre poche, n'attendant qu'un appel ou un message texte ou une sollicitation sur Facebook pour se manifester, vous répondre « Yo [votre nom] ». Comment expliquez-vous que vous vous sentiez si seul, alors ? (*RSH*, p. 54)

La plupart du temps, les rapports qu'entretiennent les personnages avec les autres, ou les contacts qu'ils ont avec eux, ne font, paradoxalement, qu'accentuer leur sentiment de solitude. C'est entre autres le cas de Vincent, dans *Comme des sentinelles*, qui voit défiler un certain nombre de visages devant lui chaque semaine, que l'on pense aux étudiants de son cours de littérature ou aux membres du groupe de Narcomanes anonymes dont il fait partie. Or, cela ne l'empêche pas de décrire son existence comme étant « solitaire, ennuyante » (*CDS*, p. 17). Qu'il soit chez lui ou entouré de gens, Vincent se sent seul, « comme une sentinelle en campagne » (*CDS*, p. 174); il faut savoir que les « sentinelles » auxquelles réfère le titre du roman désignent les lampadaires de campagne « plantés à des kilomètres les uns des autres » (*CDS*, p. 120), seuls au bord de « routes qui ne mènent nulle part » (*CDS*, p. 120).

Que ce soit dans le contexte de leur travail ou dans celui de leurs divertissements – soirées festives, sorties en ville, vernissages ou lancements qui, à première vue, semblent

être de bonnes façons d'échapper à l'isolement –, les personnages se sentent en décalage, incapables de participer aux échanges sociaux avec insouciance et sincérité selon les conventions comme le font pourtant la plupart de leurs semblables. Les rapports sociaux n'ont pour eux rien de bien naturel : seuls au milieu des autres, ils demeurent généralement mal à l'aise ou incompris. Cette difficulté à bien s'intégrer est notamment représentée par Thomas, le personnage-narrateur de *Nouvel Onglet*, pour qui la présence d'autrui est souvent épuisante et angoissante, comme le montre cet extrait où il se rend à l'une des multiples soirées auxquelles il a l'habitude de participer plus ou moins :

De l'extérieur, la musique sonnait un peu comme un gazou. [...] Je n'avais interagi avec pratiquement personne de toute la journée et j'ai compris qu'avancer encore un peu m'obligerait à entrer en mode social, à exister au milieu d'autres gens, des gens imparfaits, choisis au hasard et étrangers à eux-mêmes, impulsifs à la fois consciemment et inconsciemment, une sorte de mélange hétéroclite, préparé dans un wok, de divers traits de personnalité. [...] Je n'étais pas certain de ce que je faisais ici, je ne savais pas si j'allais me sentir à l'aise, à ma place, ou si j'allais simplement me retrouver seul au milieu d'une foule d'imbéciles. Je me suis imaginé pivotant sur mes talons pour retourner à la maison, à la fois soulagé et honteux. Je me suis imaginé en train de manger compulsivement des céréales, caché dans ma chambre, gossant sur Internet, de nouveau en contrôle.

J'ai fait un compromis avec moi-même et je suis entré dans le loft à la recherche d'une raison pour renoncer et repartir. [...] J'ai parcouru la pièce du regard et j'ai senti que mon anxiété essayait de m'envoyer des conseils à la manière d'un allié contrôlé par l'ordinateur dans un jeu vidéo. Je ne me suis pas rendu compte que je fixais un petit groupe de personnes jusqu'à ce que le petit groupe décide de s'en aller. J'ai pensé « Fixer des gens jusqu'à ce qu'ils s'en aillent, c'est ce que ferait un chat ». (*NO*, p. 52-53)

Au contact des autres, Thomas se sent comme pris au piège et sans contrôle, à la manière d'un automate<sup>222</sup> dont on active le « mode social », mais qui ne connaît pas les règles de

---

<sup>222</sup> Dans le domaine de l'informatique – où travaille Thomas comme concepteur de jeux vidéo –, un automate se définit comme une « structure mathématique constituées d'un ensemble de règles (grammaire) définissant

fonctionnement de cet état. Il doit d'ailleurs ingérer une certaine quantité d'alcool avant de parvenir plus aisément à parler ou à blaguer avec autrui. Dans cette ville tourbillonnante qu'est Montréal, où les gens sont « sans aucun doute fatigué[s] de constamment rencontrer de nouvelles personnes » (*NO*, p. 54), Thomas a sans cesse l'impression de devoir étonner et éblouir, apparaître aux autres « comme une sorte de tour de magie » (*NO*, p. 54), afin de racheter son apparence de gars ordinaire et peu intéressant. À travers sa vision désenchantée, tout contact social quel qu'il soit, même au beau milieu d'une soirée de beuverie des plus banales, lui demande donc beaucoup d'effort et d'énergie. Cette difficulté d'intégration est également mise en scène dans *La manière Barrow* lorsque Grégoire se retrouve au beau milieu d'une fête que lui a imposée Sarah, sa petite amie, le soir de la dernière représentation d'une pièce de théâtre dans laquelle il tenait un rôle important. Alors que Sarah, auprès de leurs amis de théâtre, nage comme un poisson dans l'eau, Grégoire n'est pas d'humeur à célébrer, peiné qu'il est par le récent décès de son père, aigri par les critiques théâtrales qui soulignent sa raideur et son manque de laisser-aller, furieux contre Sarah qu'il accuse d'avoir manigancé pour lui obtenir ce rôle, ce qui, une fois de plus, prouve qu'il n'a pas la capacité de faire sa propre place dans le milieu du théâtre. Se sentant comme « un vieil orphelin » (*MB*, p. 107), Grégoire observe les autres avec l'impression de gâcher l'ambiance. Alors que la fête bat son plein et que Sarah, le cœur en liesse, vient s'asseoir à califourchon sur ses genoux, il la saisit aux épaules et, devant son air étonné, lui glisse à l'oreille : « *Ne pas monter*

---

les états et les transitions d'un processus abstrait ou concret ». Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Petit Robert*, op. cit., p. 184.

*bien haut, peut-être, mais tout seul !*<sup>223</sup> » (MB, p. 109). Grégoire, incompris, repousse ensuite Sarah et quitte la fête pour retrouver une solitude totale. L'incompréhension des autres face à ses sentiments est formulée à plusieurs reprises au cours du récit : « Tu as un travail et tu es moins pauvre que la plupart des comédiens que je connais, alors de quoi tu te plains ? » (MB, p. 37), lui demandait déjà Sarah avant qu'il n'obtienne ce rôle. « De quoi tu te plains ? Tu fais tout dans la boîte [...] » (MB, p. 50), lui demande également l'un de ses collègues chez Vox Dei<sup>224</sup> qui ne comprend pas son mécontentement. Dans ce même esprit, Léa, la narratrice d'*Okanagan*, sent sa douleur incomprise malgré la présence de ses plus proches amis. La vie elle-même est « insensible à mon désespoir » (O, p. 162), affirme-t-elle. Un matin à l'aube, quittant sa bande d'amis, Léa part sans sac à dos, une canne à pêche à la main : « Attendez de voir la belle ouananiche que je vous ramène ce soir ! » (O, p. 164), dit-elle à tout de monde juste avant son départ. Or, ce jour-là, Léa a l'intention de se noyer. Se rendant au milieu du lac, elle met la canne à l'eau et, ressassant ses souvenirs, s'endort dans la chaloupe avant de passer à l'acte. Ses amis font toutefois irruption sur le lac; dans cette scène, le décalage entre Léa et ses amis est, l'espace d'un moment, tout à fait évident :

J'avais entendu les voix de mes amis avant de me réveiller, comme émergées de l'eau. Des voix aquatiques. Je m'étais redressée sur un coude. Ils étaient là. Ils avaient emprunté le canot du voisin. Ils étaient venus me rejoindre. Ils voulaient pêcher une maudite ouananiche eux aussi. C'était le concours de qui est-ce qui allait sortir le plus gros poisson. Vingt piasses dans le chapeau. J'ai eu envie de leur gueuler : "Fichez le camp ! Vous allez gâcher ma noyade !" Mais ils avaient

---

<sup>223</sup> Comme l'indique l'auteure, il s'agit d'une citation de *Cyrano de Bergerac*, le célèbre personnage solitaire de la pièce d'Edmond Rostand. Par l'usage de cette citation, Grégoire souhaite signifier à Sarah qu'il préfère avoir une carrière moins éclatante, mais demeurer le seul responsable de sa réussite. Mériter ses succès pour ce qu'il est et ce qu'il fait, plutôt que d'en être redevable à autrui. Sarah, qui a agi dans le but d'aider Grégoire, ne comprend toutefois pas sa colère.

<sup>224</sup> Vox Dei est l'agence de doublage où s'est fait engager Grégoire après s'être aperçu de son incapacité à faire carrière dans le milieu théâtral.

l'air de s'amuser. Ils s'aspergeaient avec leur rame. J'étais jalouse de leur plaisir. Je les avais dévisagés un instant et j'avais ri aussi. C'était plus fort que moi. (*O*, p. 165)

Enfin, la narratrice du *Grand Galop* est elle aussi entourée d'amis – qu'elle nomme les Aimés –, mais lorsque tous ses rêves se voient anéantis par la fin de sa relation avec Louis – qu'elle imaginait être l'Homme de sa vie –, elle se sent profondément incomprise : « Les Aimés me fixent en silence, ils ne comprennent rien et je les déteste » (*GG*, p. 46-47). Alors que ses amis tentent de la soutenir comme ils peuvent – ils lui trouvent une nouvelle maison, l'aident à déménager –, la narratrice souffre effroyablement du manque de clairvoyance dont elle les accuse : « Je les regarde de mes yeux secs, les Aimés, et vois bien qu'ils ne voient pas. Il faudrait pleurer, ou casser la porcelaine. Mais je n'y arrive pas. Alors ils s'en vont, les Aimés, et me laissent seule dans la nuit de janvier en pensant, en me disant *ça va aller*. Je n'ai même pas la force d'un sarcasme » (*GG*, p. 48). Là où ceux-ci ne voient qu'une simple rupture amoureuse, la narratrice voit la fin de toutes les grandes histoires d'amour qu'elle aurait pu vivre, la perte de sa foi en une histoire qui ne finit pas, soit en l'amour intemporel : « *J'ai tout perdu*. Les Aimés hochent docilement la tête, rétorquent doucement *tu n'as pas tout perdu, tu l'as perdu lui*. Mais je répète *j'ai tout perdu. En plus de le perdre lui, j'ai perdu ma certitude* » (*GG*, p. 49). Désenchantée, la narratrice est ainsi condamnée à une solitude « palpable, douloureuse » (*GG*, p. 77).

Cette incompréhension sévit toutefois dans les deux sens : si les autres ne voient pas ou ne comprennent pas le désenchantement qui affecte les personnages-narrateurs ou protagonistes, ces derniers, dans bien des cas, jaugent les autres sans les comprendre

davantage. En effet, la distance ironique avec laquelle les personnages désenchantés perçoivent le monde – celle dont nous avons parlé au premier chapitre – s’observe également dans leurs rapports interpersonnels. Dans *Comme des sentinelles*, par exemple, lorsque Vincent rencontre le vieux Robert aux Narcomanes anonymes pour la première fois, il n’est nullement intéressé à entrer en relation avec lui; insistant sur le fait qu’ils n’ont rien en commun, hormis leur dépendance à l’alcool et à la cocaïne, Vincent se contente de le juger avec l’espoir de parvenir à s’esquiver. « Robert était exactement le genre d’homme que j’avais toujours imaginé aux N.A. » (*CDS*, p. 15), explique-t-il. Aux yeux de Vincent, Robert et lui n’appartiennent pas au même monde :

Après cette réunion, Robert et moi sommes sortis à peu près au même moment. Lui s’est arrêté un instant pour fumer une cigarette, puis, voyant que j’allais marcher, m’a offert de me raccompagner. Je préférais marcher, – j’étais même venu à pied exprès pour ça : prendre l’air, au retour, le soir –, mais, pour Robert, dans le monde qui était le sien, ça ne se faisait pas : marcher, refuser un *lift*, tout ça. (*CDS*, p. 32)

Conscient de ses « dispositions au snobisme et à la déroboade » (*CDS*, p. 33), Vincent décide cependant de monter dans le *pick-up* de Robert, sans pour autant avoir envie de parler avec lui, que ce soit au sujet de sa musique favorite ou de quoi que ce soit d’autre : « Je n’avais aucune envie [...] de discuter de musique – de "culture" – avec le propriétaire d’un pick-up bleu ciel aux prises avec des problèmes de consommation. Si j’avais encore pu le faire, je me serais sauvé à ce moment-là » (*CDS*, p. 34-35). La distance ironique avec laquelle Vincent parle de Robert est tout à fait évidente : les deux hommes ont beau être dans le même bateau, Vincent se pense au-dessus et à mille lieues de Robert. Ce genre de jugement ironique est également fréquent dans *Iphigénie en Haute-Ville*, où Iphigénie juge tout le monde

allègrement sans aucune volonté de compréhension, que l'on pense à ses supposées meilleures amies qui, dans ses propos, passent pour des idiotes; à sa mère, qui se met « sur son trente-six » (*IHV*, p. 38), toute excitée par l'ouverture du « gros Wal-Mart » où elle souhaite se rendre alors qu'elle n'a rien à acheter; à son père, qui « ne perd pas une miette de ce qui se passe dans le monde de la balle » (*IHV*, p. 43), arrose l'asphalte et se plaint de son travail alors qu'il ne fait « pas un pouce d'ouvrage. Quarante-cinq piastres de l'heure, syndiqué jusqu'aux yeux, bouffi d'avantages sociaux, tout ça pour lire le journal [...] » (*IHV*, p. 44); ou enfin, au commun des mortels qui, par exemple, pratique le « rituel niais » (*IHV*, p. 51) de la séduction dans les bars. Accoudée près de la piste de danse dans une discothèque où elle a été traînée de force, Iphigénie observe la scène avec distance tout en prenant garde de se mêler aux autres :

Sur la piste de danse, ça travaille fort pour susciter le désir, ça fait semblant de rire entre amies, ça se donne des airs de ne pas y toucher mais ça ne pense pas à autre chose qu'à induire les garçons à vouloir éjaculer en elles. Bien dans leur élément, les filles, habituées de séduire avec leurs seins et leurs ventres; les garçons qui, par contre, ont coutume de séduire avec des objets et un statut social semblent un peu perdus, les pauvres. Pas le droit d'amener son char sur la piste de danse. (*IHV*, p. 52)

Ainsi, si certains personnages se sentent mal à l'aise ou incompris, d'autres se distinguent et se distancent de leur plein gré, comme le fait Iphigénie. Dans tous les cas, les personnages se représentent comme des êtres seuls, isolés par leur propre désenchantement. Aucune de leurs relations, quelles qu'elles soient, ne parvient à briser leur sentiment de solitude et d'isolement.

## La relation à l'autre en perte de sens

### Une communication difficile

Sur le plan thématique, le désenchantement des personnages-narrateurs ou protagonistes semble particulièrement s'illustrer à travers une très grande difficulté, voire une incapacité ou un refus de communiquer avec autrui, proches ou étrangers, que ce soit pour exprimer des choses banales ou pour tenter d'expliquer leurs états intérieurs. Le personnage d'Ariane dans *L'équation du temps*, par exemple, avoue franchement : « D'habitude, les gens ne me comprennent pas trop quand je parle » (*ÉDT*, p. 19). Les romans sont, à vrai dire, truffés d'exemples où autrui ne comprend pas ce que pensent ou ressentent les personnages-narrateurs et protagonistes qui tentent pourtant de s'exprimer, demeurant sans mot ou ramenant leurs questionnements existentiels à de petits problèmes terre-à-terre et sans importance. Émile, autre personnage-narrateur de *L'équation du temps*, dévoile ce défaut de communication à travers la relation qui l'unit à ses parents. Venant de se jeter à la mer du haut d'une falaise et se réveillant dans une clinique médicale sous le regard inquiet de ses parents qui tentent de le questionner, Émile affirme n'avoir rien à leur dire : « Je taisais tout à mes parents depuis si longtemps, les choses importantes comme les plus banales, que je ne savais pas quel mensonge inventer. Parce qu'il était hors de question que je leur explique ce qui venait de se passer » (*ÉDT*, p. 33). Dans le cas d'Émile, la difficulté à dire ce qu'il ressent se mute ainsi en refus de communiquer. Thomas, le personnage-narrateur de *Nouvel Onglet*, a d'ailleurs lui aussi beaucoup de mal à communiquer avec ses parents. L'échec de leur communication est notamment mis en scène au moment d'une conversation

téléphonique entre Thomas et sa mère avec qui il entretient une relation plutôt distante. En effet, aux yeux de Thomas, ses parents « ne veulent plus vraiment être des parents » (*NO*, p. 28). Ne parlant à son fils que quelques fois par année au téléphone, sa mère ne comprend pas réellement ses choix de vie et, coupant court à la discussion par une phrase toute faite qui la dédouane de tout effort supplémentaire, ne semble pas même chercher à les comprendre :

En octobre dernier, j'ai parlé avec ma mère au téléphone. C'était bizarre. Je lui ai dit que je pouvais plus travailler dans les jeux vidéo et que je voulais redémarrer ma vie et que je venais de commencer à étudier en création littéraire à temps partiel et elle a répondu, genre, « C'est quoi le problème avec les jeux vidéo ? Et pourquoi est-ce que tu t'es inscrit à une université anglophone ? ». Elle pensait qu'une carrière dans les jeux vidéo, c'était le party continu et que j'allais faire ça toute ma vie. Ma décision avait pas de sens à ses yeux. Et ensuite elle a dit « L'important c'est que tu sois heureux », et j'ai dit « Je sais pas si j'appellerais ça être heureux ». (*NO*, p. 27)

Dans le même esprit, une conversation banale entre Thomas et son colocataire Cristian, alors que ce dernier joue à un jeu vidéo, se termine abruptement sur l'incompréhension de Cristian :

— Donc, t'es sorti hier finalement ? ai-je dit.

— Ouais. Un des amis de Kyle était en ville. J'avais envie de faire sa connaissance [...]. »

Il a désigné l'écran. Dans le jeu vidéo, le tueur de vampires était en train de tuer un vampire en utilisant des techniques élaborées de décapitation.

« Il me faut les bottes magiques, mais elles sont impossibles à avoir. Elles sont de l'autre côté, de l'autre côté du ravin, là. Impossible de sauter par-dessus.

— C'est une bonne métaphore pour décrire le désir, ai-je dit. Tu veux le truc, mais il y a un ravin entre toi et le truc. Et tu vois le truc, il est juste là. Mais tu peux pas l'avoir.

— Exact. Parce que j'ai pas les bottes magiques.

— Non. Je veux dire. Laisse faire. (*NO*, p. 40-41)

Dans cet extrait, Thomas tente de partager une réflexion philosophique sur le désir au sein de l'existence humaine, tandis que Cristian, complètement absorbé par son jeu vidéo, ramène

le commentaire de Thomas au niveau strictement pratique et circonstanciel de la quête du héros de son jeu. Prenant conscience de cet écart de pensées, Thomas, plutôt que de s'expliquer davantage, renonce aussitôt à se faire comprendre. Visiblement, l'effort requis n'en vaut pour lui pas la peine.

Dans le même ordre d'idées, *Sauf*, le roman de Fannie Loïse, dépeint lui aussi particulièrement bien les troubles de communication reliés au désenchantement du personnage de Marie-Ève. Peu importe le contexte, Marie-Ève demeure incapable de communiquer adéquatement avec les autres, qu'il s'agisse de personnes proches ou étrangères. Par exemple, lorsqu'elle est invitée chez des amis de son nouveau voisin, elle écoute les conversations sans vraiment y prendre part, puis se retrouve avec le bébé de quelqu'un dans les bras et est alors incapable d'exprimer son désir de rendre l'enfant afin de pouvoir rentrer chez elle : « Les parents sont au centre d'une discussion bruyante et animée que je me sais incapable d'interrompre avec naturel. Personne ne m'écouterait, et mes efforts pour attirer leur attention se solderaient par un silence brusque et humiliant. Les bras engourdis, je me résous à m'asseoir avec l'enfant endormi » (*S*, p. 118). Le récit de Loïse s'ouvre d'ailleurs sur une conversation téléphonique manquée : la première page du roman présente Marie-Ève qui tente en vain d'appeler la compagnie des céréales après avoir trouvé des vis en métal dans la boîte qu'elle vient d'acheter :

- Hello ?
- Je me suis... Sorry, I think I've got the wrong number.
- C'est qui qui parle ?
- Marie.
- Marie Rivest ? T'es-tu la fille de Michel ?

- Non.
- Ça fait longtemps que j'ai pas entendu parler le français. Il y a rien que moi pis mon frère Steven qui le comprend astheure. Les autres ont presque tout oublié... My grand-parents were from Quebec. [...]
- Ah...
- Qui c'est que t'appelles, sweetie ?
- La compagnie de céréales. [...] Il y avait des vis dans la boîte.
- T'es pas sérieuse ! J'espère que t'en as pas avalé.
- Non. Non, je suis correcte.
- That's a relief. Mais je pense pas qu'ils vont te donner de quoi pour ton trouble. Ils ne te croiront pas. Tu devrais leur dire que c'était passé la expiry date. Comme ça t'auras des coupons. C'est quelle marque ?
- Alpha-Bits. Celles en forme de lettres.
- Yeah, I know the kind. C'était la préférée de mon fils quand il était jeune. Ça goûte le... Comment on dit « cardboard » ?
- Euh, carton.
- Do me a favor and buy yourself some Froot Loops. Au moins ils mettent le sucre dedans.
- Je devrais y aller...
- [...]
- Listen, Mary, are you sad ? Cause you sound sad.
- ...
- Are you still there ?
- Oui, je... I don't know... I don't...
- That's alright, sweetie. You can call me again when you do. (S, p. 11 à 13)

Cette conversation, sans lien avec le reste du roman, paraît à première vue plutôt anodine et décalée. Or, d'une part, elle représente bien la difficulté de Marie-Ève à communiquer adéquatement son message au bon destinataire. D'autre part, elle établit un contraste significatif entre la communication mise en scène ici – avec une parfaite étrangère – et la façon dont Marie-Ève communique généralement avec ses proches. Au cours de cette conversation, la femme à l'autre bout du fil, que l'on peut imaginer vivre en Ontario, non seulement se montre étrangement familière avec Marie-Ève, mais perçoit son désarroi et lui offre son aide alors même qu'elle ne la connaît pas du tout. Cette femme fait ainsi preuve de

familiarité, mais aussi d'attention et de perspicacité; elle semble comprendre quelque chose sur Marie-Ève, au-delà de ce qui est dit, ne serait-ce qu'au « son » de sa voix. En contrepartie, les proches de Marie-Ève, eux, ne remarquent rien de son désenchantement, ne sont nullement au courant de ce qu'elle vit et de la manière dont elle se sent. D'abord, Marie-Ève ne se confie pas à ses parents qui, de toute façon, semblent plus ou moins attentifs, davantage préoccupés qu'ils sont par leur propre vie que par celles de leurs enfants maintenant devenus adultes. Les scènes où Marie-Ève se trouve en présence de ses parents montrent la distance qui les sépare davantage que le lien qui les unit; les paroles qu'ils échangent alors ne leur permettent pas d'amenuiser cette distance. Comme le dit Marie-Ève à la suite d'une conversation avec sa mère : « Je regrette d'avoir été dure à son égard et je tente de me faire pardonner en me montrant plus bavarde et chaleureuse qu'à l'ordinaire, sans pourtant arriver à dire les mots qui nous apaiseraient. Une retenue m'en empêche [...] » (*S*, p. 157). De même, l'un des passages du roman dépeint une visite de Marie-Ève à sa grand-mère qui semble souffrir d'Alzheimer, sinon de sénilité; encore une fois, la communication est présentée comme un échec : « Ma grand-mère nous pose quelques questions. [...] Puis, oubliant nos réponses, elle recommence. Après lui avoir expliqué pour la quatrième fois que j'ai terminé mes études secondaires il y a longtemps et que je gagne ma vie en écrivant des scénarios, je quitte la chambre sous prétexte d'aller lui chercher une tasse de thé » (*S*, p. 154). En outre, la communication entre Marie-Ève et son mari Mathieu est désormais au plus bas; les époux n'échangent presque plus un mot. Mathieu qui passe son temps à jouer à des jeux vidéo déteste parler quand sa console est allumée. Sans compter qu'il conserve toute une partie de sa vie dans le plus grand secret, soit sa passion pour les jeux télévisés auxquels il participe

assidûment. Quoique Marie-Ève ait découvert son passe-temps par hasard, il lui interdit de regarder ses performances et même d'en aborder le sujet. Enfin, pour Marie-Ève, la conversation est tout aussi ardue avec Johanne, son ancienne belle-mère. Bien que Johanne ait elle-même invité Marie-Ève à venir la rejoindre dans le Sud, à l'hôtel où elle travaille comme agente de voyage, elle ne semble pas réellement chercher à renouer leurs liens. Chaque jour, Johanne et Marie-Ève se rencontrent à l'heure de l'apéritif, mais, comme le raconte Marie-Ève : « Nous n'avions presque rien à nous dire, et la demi-heure que nous passions ensemble à boire des cocktails sucrés constituait une corvée dont je m'acquittais sans entrain » (*S*, p. 141). Au troisième jour, ayant « épuisé tous les sujets de conversation superficiels » (*S*, p. 141), Johanne s'ouvre enfin à Marie-Ève en lui livrant quelques confidences, mais au quatrième jour, elle annule leur rendez-vous et disparaît sans un mot. En fait, le seul être avec qui Marie-Ève puisse parvenir à une communication significative est son frère Vincent; l'un et l'autre semblent se comprendre, car, ensemble, ils partagent un certain « dialecte » (*S*, p. 197) issu de leur enfance. Or, même Vincent ne sait rien du désenchantement qui habite Marie-Ève et c'est avec étonnement qu'il pénètre pour la première fois dans la nouvelle maison non entretenue de sa sœur, retrouvant cette dernière prostrée dans la garde-robe de sa chambre. Ainsi, pour les personnages, il demeure extrêmement difficile de communiquer avec autrui; la communication apparaît tantôt comme vaine et inutile, tantôt comme pratiquement impossible.

## Des relations désengagées

Aux troubles de communication s'allie le thème, très présent dans les romans, du désengagement affectif. À ceux qui éprouvent de grandes difficultés à communiquer afin de tisser des liens avec autrui s'ajoutent ceux qui ont simplement cessé de s'y efforcer. Pour le dire simplement, plusieurs personnages ne voient pas l'intérêt de bâtir et d'entretenir des relations avec autrui sur le long terme, car le sens et la valeur de l'existence ne sont pas pour eux à chercher du côté des relations interpersonnelles. À cet égard, Iphigénie, dans *Iphigénie en Haute-Ville*, est un très bon exemple. Comme l'explique le narrateur à son sujet : « les gens ne l'intéressaient pas. Elle avait donné au monde une chance honnête de se faire valoir, lui avait laissé le temps de faire son petit numéro, avait observé les humains un bon moment, sans préjugé, ne les avait pas trouvés de son goût et avait décidé, en fin de compte, de ne point les fréquenter » (*IHV*, p. 17-18). Misanthrope par excellence, Iphigénie énonce sa propre définition du concept d'ami qui, à ses yeux, ne peut en rien remédier à l'absurdité de l'existence :

Ami : 1. Créature dont on a besoin comme témoin de notre existence quand on est trop pleutre, trop frileux pour exister tout seul dans son coin. 2. Créature qui nous conforte dans l'illusion de notre importance en nous accordant de l'attention. 3. Créature faisant opportunément du bruit pour nous empêcher d'entendre trop clairement ce qui se passe dans le fond de notre âme. Une béquille, quoi. (*IHV*, p. 192)

De fait, nous l'avons déjà dit, Iphigénie n'a pas d'ami. Celles qui prétendent à ce titre n'ont abouti dans sa vie que par le plus grand des hasards; leurs pupitres étaient voisins en secondaire un et, comme le dit Iphigénie, « tout le monde est interchangeable, ou à peu près, à cet âge » (*IHV*, p. 49). Dans ce même esprit, Daniel, le personnage-narrateur du *Visage*

*originel*, observe avec étonnement le fonctionnement du groupe d'amis de Grace, sa petite amie, qui évolue sans cesse au fil des ans. Daniel n'a en fait pas l'habitude de se réunir en groupe, ni de conserver ses amitiés sur une très longue période de temps :

mes amis se rencontraient rarement entre eux, ils ne formaient pas un groupe uni. Ils avaient tous, à un moment ou à un autre, atterri dans ma vie, un par un, comme des frisbees perdus, et ils allaient probablement en sortir dans un avenir proche ou lointain, pour être remplacés par de nouveaux amis à usage unique. Une des différences fondamentales entre Grace et moi, c'est que je ne m'attendais pas à ce que mes amitiés soient permanentes. (*VO*, p. 14)

À ce sujet, nous pouvons également évoquer l'exemple d'Emmanuelle, la protagoniste de *L'angoisse du poisson rouge*, qui ne possède qu'une seule amie, Serena, avec qui elle ne partage pratiquement rien. Cette relation est décrite comme n'étant pas « très sincère » et relevant « davantage de la dépendance et de l'habitude que de l'affection réelle » (*ADPR*, p. 148); l'affection qu'Emmanuelle ressent envers son poisson rouge, seul être vivant en qui elle a réellement confiance (*ADPR*, p. 49), est dite plus sincère que celle pouvant la lier à Serena. La superficialité de leur relation est d'ailleurs explicitement évoquée par le narrateur : « Les deux amies n'avaient pas beaucoup de raisons de l'être. Cette relation reposait sur un pas grand-chose approximatif. La relation parfaite, selon Emmanuelle, qui préférerait ne pas être trop impliquée émotionnellement auprès de qui que ce soit » (*ADPR*, p. 63). À travers la conception de l'amitié véhiculée par ces trois personnages – Iphigénie, Daniel et Emmanuelle –, c'est donc à la fois la durabilité et la valeur des relations interpersonnelles qui se voient remises en question.

Sans surprise, les relations amoureuses n'échappent pas non plus au désenchantement des personnages. Notre corpus est riche en exemples de relations amoureuses qui ne durent pas, que l'on pense notamment à Thomas et Romy (*Nouvel Onglet*), Léa et Loïc (*Okanagan*), Grégoire et Sarah (*La manière Barrow*), Vincent et Evelyn (*Comme des sentinelles*), ou à la narratrice du *Grand Galop* et à tous ceux en qui elle a cru trouver « l'Homme de sa vie ». La relation de couple est plutôt dépeinte comme quelque chose qu'il vaudrait mieux ne pas expérimenter : « Si tu aimes quelqu'un, prends tes jambes à ton cou » (*VO*, p. 86), affirme Daniel dans le *Visage Originel*. Le narrateur de *Satyriasis*, en plein chagrin d'amour, l'exprime clairement lui aussi : « Je ne crois plus aux relations. Je ne crois pas particulièrement au modèle du couple [...], je ne crois plus au vieillissement à deux. À la mauvaise haleine du matin. Je préfère maintenant que l'on parte la nuit [...] » (*Sat*, p. 28). Quant à Thomas, qui s'intéresse à Romy, il conserve une distante prudente envers elle, hésitant à trop s'engager affectivement, comme on le voit dans ce simple énoncé où Romy, partie à l'étranger, lui écrit un courriel pour lui annoncer son retour : « "Je m'ennuie de toi", disait le courriel. Le courriel s'ennuyait de moi. Je sentais que le courriel était sincère » (*NO*, p. 227). En prêtant ici les sentiments de Romy au courriel, Thomas conserve une distance affective évidente envers Romy. En fait, aux yeux de Thomas et Romy, l'amour est même précisément ce qui pourrait mettre un terme à leur capacité de communiquer entre eux :

je t'aime bien, et il y a une chimie ou quelque chose de mon côté, sans aucun doute, mais en même temps, j'ai l'impression qu'on est tous les deux des personnes cyniques et émotionnellement brisées qui s'attendent au pire dans leurs relations amoureuses, comme si on était certains que les relations amoureuses et les désastres naturels, c'est la même chose. Si on commençait à se voir sérieusement, j'aurais peur que ça soit juste pire et qu'on finisse par plus se parler, et j'ai pas envie que ça arrive. (*NO*, p. 236-237)

Tous deux d'accord sur ce point, Thomas et Romy décident donc, après toutes ces heures à penser à l'autre, à tenter de se rapprocher, à créer un lien particulier, à douter, à hésiter et à se questionner, de ne pas s'aventurer plus loin dans leur relation en s'engageant davantage.

Ainsi, désillusionnés, déçus, blasés ou blessés, plusieurs personnages, sur le plan intime, décident de conserver une certaine distance envers autrui, entretenant des relations peu importantes et détachées, autant que possible, de toute affectivité. Bon nombre de romans présentent alors des relations où le sexe est exempt de tout attachement affectif. L'une des premières scènes de *L'angoisse du poisson rouge* raconte d'ailleurs la rencontre d'Emmanuelle avec un « joli blondinet » (*ADPR*, p. 27) qu'elle invite chez elle avec l'intention d'avoir une relation sexuelle avec lui, bien qu'elle le connaisse à peine :

Elle n'entrevoit aucune autre issue possible à leur rencontre : baiser, s'échanger leurs numéros de téléphone pour la forme et ne plus jamais se donner de nouvelles. Ce modus operandi était devenu la marque de commerce d'Emmanuelle, qui, bien qu'elle détestait son prénom en raison de ses connotations sexuelles, faisait tout pour donner raison à ceux qui prétendaient que c'était un prénom de cochonne finie des années 1970. (*ADPR*, p. 33)

Ne se découvrant aucune affinité avec le jeune blond, Emmanuelle cherche à expédier la chose rapidement; au bout du compte, elle le renvoie de chez elle sans avoir obtenu satisfaction. Poussant cette idée plus loin, les personnages-narrateurs de *Satyriasis* et de *Cookie*, tous deux désenchantés à la suite d'une importante déception amoureuse, multiplient les conquêtes soir après soir, au gré d'un mode de vie – ou plutôt de « survie » – adopté à la suite de leur rupture avec l'être aimé. Le narrateur de *Satyriasis*<sup>225</sup> décrit lui-même cet état

---

<sup>225</sup> Le mot « satyriasis » désigne un comportement sexuel compulsif; la définition qu'en donne *Le Petit Robert* est la suivante : « Exagération morbide du désir sexuel chez l'homme ». Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le*

de fait à travers un dialogue *in absentia* adressé à son amoureux perdu : « En même temps que je pense à toi, j'ai plus ou moins quinze amants, dispersés. Je nous détruis. Je texte l'un, entretiens l'autre, séduis un nouveau, revois cet ex. Chacun est différent. Pour aucun je ne suis signifiant. C'est la seule façon que j'ai trouvé pour survivre : les amants ridicules » (*Sat*, p. 92). Quant à Cookie, narratrice de l'œuvre du même nom, c'est après avoir rompu avec Charlie qu'elle adopte une nouvelle ligne de conduite : si Charlie, même au bout de sept ans de vie commune, ne lui a jamais dit *Je t'aime*, elle échangera dorénavant tous ces mots d'amour perdus contre différentes aventures sexuelles :

J'ai pris une feuille blanche et j'ai calculé le nombre de mots doux que j'aurais dû entendre depuis sept ans. À chaque tranche de cent, j'ai fait un trait sur le mur de ma chambre comme une prisonnière dans sa cellule. Cent mots doux en moins égalent un amant nouveau. Comptant qu'en une semaine, on devrait murmurer une vingtaine de petites douceurs (minimum) à l'être aimé. J'ai fait le calcul. J'arrive au nombre de soixante-douze. En laissant Charlie, j'ai ouvert la porte à autre chose. (*C*, p. 26)

Le récit de Cookie est ainsi raconté au fil de ces multiples rencontres sans lendemain. Plus encore, *Sports et Divertissements* – où autrui n'a absolument aucune valeur en soi – et *Réussir son hypermodernité* présentent des personnages pour qui l'individu et sa liberté prévalent ouvertement sur les relations aux autres. La narratrice de *Sports et divertissements* se moque sans cesse de tout le monde, méprisant leur apparence, leur façon de penser, d'agir, de parler et de ressentir, que l'on pense par exemple à la façon dont elle parle d'Ariane Robin-

---

*Petit Robert*, *op. cit.*, p. 2313. Précisons que, de toute évidence, la multiplication des rapports sexuels avec différents partenaires n'empêche pas le narrateur de *Satyriasis* de se sentir seul, comme en témoignent par exemple les énoncés suivants : « personne ne me serre dans ses bras » (*Sat*, p. 40); « Personne ne me prend jamais dans ses bras » (*Sat*, p. 89).

Lavigne<sup>226</sup> à qui elle donnerait « douze ans d'âge mental » (*SD*, p. 104) ou de ses « vieux bourges » (*SD*, p. 78) qui, à la table voisine d'un restaurant, parlent de politique, d'art et d'économie en citant « à tort et à travers des éditorialistes de marde » (*SD*, p. 78)<sup>227</sup>. Les relations à autrui sont à ce titre un véritable terrain de jeu pour l'expression de son cynisme et, en même temps, le lieu où elle peut constamment afficher sa prétendue supériorité. Le peu de valeur et de considération qu'elle accorde à autrui se trouve particulièrement bien illustré sur le plan de l'amour et de la sexualité. Pour elle, le sentiment amoureux est suppléé par l'admiration de ceux qui la flattent pour l'avoir vue sur scène ou à la télévision. Pour le reste, il n'y a que le sexe, la consommation des corps et l'assouvissement rapide des désirs, détaché de toute affectivité. À vrai dire, elle s'adonne à des relations sexuelles où la notion de « relation » demeure pratiquement absente : ses « relations » sont totalement narcissiques et strictement basées sur son propre plaisir physique qui s'avère plutôt rare : « moi je fourre constamment et j'aime jamais ça » (*SD*, p. 149), avoue-t-elle. Par exemple, cette scène où, en pleine nuit, elle débarque à l'improviste chez Jonathan – un ancien amant qu'elle n'a pas vu depuis des mois – après lui avoir envoyé un bref message texte pour lui proposer une

---

<sup>226</sup> Ariane Robin-Lavigne est une comédienne du même âge que la narratrice qui, cependant, n'a pas la chance de connaître le même succès sur le plan professionnel.

<sup>227</sup> Cette scène en particulier démontre bien le peu de considération que la narratrice accorde aux autres. En effet, elle raconte : « En sortant de la toilette, je me cogne contre le vieux Français. J'ai soudainement envie de tuer. Je m'excuse pas. Il s'arrête, me regarde, ouvre la bouche, cherche ce qu'il va dire. J'hésite entre le frapper au visage, lui cracher dessus ou partir en courant [...]. Il dit :

– C'est pas vous qui étiez dans *La Tempête*, le printemps dernier ?

– Oui, je dis, le regard ailleurs. [...]

– C'était très bien, il ajoute, trop souriant. [...] Une belle présence, vraiment. J'ai beaucoup apprécié votre performance. Vraiment.

– Merci, je murmure.

– Bonne journée.

C'est ça, va te crosser aux toilettes en pensant à moi dans mon costume de nymphette, vieux pervers » (*SD*, p. 84).

aventure sexuelle : « Chez vous ? » (*SD*, p. 107). Devant le silence de Jonathan, la narratrice court jusque chez lui, le réveille en frappant à sa porte, l'agrippe par la nuque et l'embrasse, le pousse à l'intérieur et entre chez lui sans y avoir été invitée. Quoiqu'elle réussisse à faire naître un désir sexuel chez Jonathan, elle le met ensuite accidentellement en colère en lui apprenant qu'elle revient d'une fête où elle a embrassé Ariane, son ex-petite-amie dont il est toujours amoureux :

- Pourquoi tu l'as embrassée ?
- C'est grave ?
- Ben oui c'est grave !
- Voyons, c'est un party de french, tout le monde frenchait tout le monde.
- Mais t'es donc ben plotte !
- Elle a frenché douze autres personnes au party; pourquoi ça c'est pas grave ?
- Tu peux pas me faire un booty call poche, débarquer ici pour fourrer, être torchée comme un vieux marin, pis m'annoncer que t'as frenché Ariane !
- Pourquoi pas ?
- Parce que c'est dégueulasse ! Tu sais qu'Ariane, je l'aime !
- Mais tu l'as laissée.
- Je l'ai laissée parce que c'était compliqué.
- Ça, tu me l'avais jamais vraiment expliqué.
- Tu me l'as jamais demandé.
- C'est pas exactement de mes affaires.
- Ça l'est si tu te mets à la frencher.
- Je comptais pas faire ça sur une base régulière, si ça peut te rassurer.
- Non je sais qu'avec toi y a jamais grand-chose de régulier.  
Je pense qu'il essaie d'être méchant. [...] Je brise le silence :
- Je peux dormir ici ?
- Quoi ?
- Y'est super tard, je dis. Je suis fatiguée. Je suis comme à une heure de marche de chez nous.
- Quinze minutes de marche de chez vous.
- Je suis en talons hauts.
- T'es vraiment une plotte.
- Tu l'as déjà dit. Je peux coucher ici ? (*SD*, p. 108 à 110)

Alors que Jonathan est fortement affecté par ses paroles, la narratrice demeure tout à fait calme et apparemment complètement inconsciente, d'une part, du mal qu'elle fait à Jonathan et, d'autre part, des codes et des usages sociaux; demander à Jonathan de dormir chez lui, même après l'avoir mis en colère, ne lui semble pas du tout déplacé. En fin de compte, ils couchent ensemble. Les ébats terminés, Jonathan pleure en silence et s'endort. Le lendemain, furieux, il s'empresse de la mettre à la porte :

- Demande-toi pas pourquoi les gars finissent tout le temps par te fuir, il me lance de sa cuisine, immobile.
- Je me demande rien, je dis.
- C'est peut-être ça ton problème.
- Mais j'ai pas de problème. Ma vie à moi va bien. (*SD*, p. 112)

Comme le montre la fin de l'extrait, la narratrice ne fait preuve d'aucune empathie et ne remet nullement son comportement en question. Seule sa propre personne importe à ses yeux. Plus encore, pour elle comme pour ses meilleurs amis, les gens ne sont que des jouets avec lesquels se divertir. C'est justement ce que fait son amie Estelle lorsqu'elle s'amuse plus tard à droguer Jonathan sans son consentement : « Estelle Lavery joue avec les gens comme elle jouait avec ses poupées, enfant. On fait peut-être tous ça, direz-vous, mais Estelle était probablement du genre à brûler et mutiler ses poupées; ses amis, aujourd'hui, subissent le même sort. Elle est terrible. Je l'aime bien » (*SD*, p. 154-155). Quant au personnage de *Réussir son hypermodernité*, il s'adonne également à de multiples relations sexuelles dépourvues de tout attachement affectif. Guidé par le narrateur, il questionne néanmoins son incapacité à « aimer vraiment, profondément »; à s'« oublier au profit de quelqu'un » (*RSH*, p. 152); de même que sa peur de l'engagement qui l'aurait conduit, selon le narrateur, à mener une vie d'« itinérant de l'amour » (*RSH*, p. 152), où les corps et les cœurs sont devenus

« interchangeable[s], sans importance » (*RSH*, p. 152), où le lien entre l'amour et le sexe a été « brisé » au profit de la survalorisation de l'individu, celle-ci poussant le personnage à penser toute relation sous l'éclairage de la logique marchande : consommer, puis jeter, prendre le plus possible tout en donnant le moins possible. Autrement dit, se sentant libre d'assouvir ses désirs sans rendre de compte à personne, hormis à lui-même, le personnage multiplie les conquêtes sans lendemain, fuyant le lit de ses partenaires à peine le préservatif jeté à la poubelle. Le but de son existence semble être le suivant : « se contenter d'essayer d'avoir le plus de plaisir possible tout en souffrant le moins possible » (*RSH*, p. 54-55). Or, toujours au dire du narrateur, un tel individu ne peut s'en prendre qu'à lui-même s'il se retrouve seul et insatisfait de son existence. Finalement, prenant conscience du désenchantement qui touche bon nombre de ses contemporains – « cette pandémie de tristesse, de solitude, de perte de confiance en la possibilité que les choses puissent aller mieux » (*RSH*, p. 215) –, le personnage en vient à cet important constat : « la grande erreur de [n]otre époque aura été de croire que la réponse à ce malaise devait être individuelle » (*RSH*, p. 215). En d'autres mots, le fait d'entretenir des relations désengagées, autant que possible, de toute affectivité – et au sein desquelles l'individu prévaut –, ne semble aider en rien le personnage quant au sentiment de non-sens et d'insatisfaction que provoque chez lui son existence.

### **La fonction idéologique des personnages secondaires**

Les personnages secondaires participent ainsi à la représentation du désenchantement des personnages-narrateurs et protagonistes en permettant la mise en scène d'aspects

caractéristiques et thématiques récurrents en ce qui concerne leurs relations interpersonnelles : un grand sentiment de solitude et d'isolement, des troubles de communication évidents et une tendance à vouloir rester à distance des autres en évitant l'engagement affectif. Or, d'un point de vue poétique, les personnages secondaires contribuent également à la mise en lumière du désenchantement des personnages-narrateurs et protagonistes, et ce, par effet de contraste. S'ils participent à la progression des intrigues – progression plutôt faible, dans la majorité des cas –, ils représentent surtout des manières de vivre différentes ou proposent des points de vue divergents au sujet de l'existence, révélant ainsi d'importantes informations sur la façon dont les personnages-narrateurs et protagonistes conçoivent leur propre existence. À ce titre, la plupart d'entre eux occupent, au sein du système des personnages, une forte fonction idéologique<sup>228</sup>. Comme l'explique d'ailleurs Gillian Lane-Mercier dans son ouvrage intitulé *La parole romanesque* :

Le roman peut donner prise à des stratifications idéologiques d'abord internes : à chaque personnage est accordé un univers de discours individualisant, une « place », en corrélation étroite avec son statut actantiel et ses compétences, place à partir de laquelle il peut discourir sur un nombre limité d'objets et avec un nombre circonscrit d'interlocuteurs; et ensuite interdiscursives, si l'on admet que le roman dit réaliste reverse plus ou moins consciemment au sein du fictif, où ils fonctionnent en tant que simulacre de « places » idéologiques réelles, des présupposés socioculturels en vigueur à une époque et dans un milieu particuliers, auxquels correspondent, bien entendu, des discours idéologiques déterminés. Il en résulte que n'importe quelle réplique romanesque, dans la mesure où elle ne saurait se dissocier ni de son sujet parlant, ni de son référent,

---

<sup>228</sup> Au sujet de l'idéologie des personnages, nous pouvons bien sûr faire appel à la théorie de Mikhaïl Bakhtine pour qui la « dialogisation » est l'un des aspects capitaux du discours romanesque : « tous les langages [...], de quelque façon qu'ils soient individualisés, sont *des points de vue spécifiques sur le monde* [nous soulignons], des formes de son interprétation verbale, des perspectives objectives sémantiques et axiologiques. Comme tels, tous peuvent être confrontés, servir de complément mutuel, entrer en relations dialogiques; comme tels, ils se rencontrent et coexistent dans la conscience et, avant tout, dans la conscience créatrice de l'artiste-romancier; comme tels, encore, ils vivent vraiment, luttent et évoluent dans le plurilinguisme social » (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, coll. « Bibliothèque des idées », p. 113).

ni enfin de son interlocuteur, aussi banale, instaurée, déviante, fantaisiste, controversée ou marginale soit-elle, se voit d'ores et déjà assigner une « place » dans le système idéologique du texte et, coextensivement, dans celui de l'auteur, du lecteur, et de leur époque respective<sup>229</sup>.

Ainsi les personnages se définissent-ils et se caractérisent-ils par l'énonciation d'un point de vue idéologique propre qui non seulement les situe d'une façon particulière au sein du système des personnages, mais qui en outre, par le fait même, parle du désenchantement spécifique à notre époque et faisant partie de notre univers conceptuel et discursif, c'est-à-dire de notre culture<sup>230</sup>. Dans cette optique, nous nous appliquerons maintenant à montrer des exemples d'endroits où est révélée, explicitement ou implicitement, l'idéologie des personnages.

### **L'idéologie dans la narration et la description**

Certains romans se montrent très explicites dans leurs séquences narratives et descriptives lorsqu'il s'agit de mettre en mots la vision de l'existence véhiculée par les personnages. Dans *Iphigénie en Haute-Ville*, par exemple, le narrateur décrit dès le début la vision désenchantée des deux protagonistes (*IHV*, p. 17 à 22). Au sujet d'Érostrate, il explique :

je peux affirmer sans aucun risque d'erreur que ce refus de prendre part à l'action, cette prétendue indifférence professée par notre héros n'était au fond que l'effet de sa dignité le poussant à se rebiffer à l'idée de toucher un plat dont la portion

---

<sup>229</sup> Gillian Lane-Mercier, *La parole romanesque*, Paris / Ottawa, Klincksieck / Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Semiosis », 1989, p. 318-319.

<sup>230</sup> Dans le même esprit, nous citons encore Bakhtine : « Un énoncé vivant, significativement surgi à un moment historique et dans un milieu social déterminés, ne peut manquer de toucher à des milliers de fils dialogiques vivants, tissés par la conscience socio-idéologique autour de l'objet de tel énoncé et de participer activement au dialogue social. Du reste, c'est de lui que l'énoncé est issu : il est comme sa continuation, sa réplique, il n'aborde pas l'objet en arrivant d'on ne sait où... ». Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 100.

était trop chichement rationnée [...]. Ne disposer, pour étancher sa soif d'expériences, que d'un seul corps et d'un seul petit bout de siècle équivalait à ses yeux à vouloir calmer un appétit d'ogre avec une biscotte et une branche de céleri. À quoi bon vivre si ce n'est que pour un temps ? À quoi bon vouloir être quelque chose si on ne peut pas être tout ? Si on ne peut pas être à la fois Napoléon et Wellington; à la fois calife et mendiant; à la fois duchesse de Bourgogne et gérant de station-service à Mechanic Falls, New Hampshire; à la fois Bugs Bunny et Yosemite Sam ; à la fois Cortés et Montezuma; à la fois mère Teresa et Jack l'Éventreur; à la fois Robespierre et Louis XVI; à la fois Shakespeare et Danielle Steel; à la fois Al Capone et Eliot Ness; à la fois Joseph Merrick et Grace Kelly; à la fois Mahomet et le Christ ? Si on ne pouvait être tout cela, si on n'était, en tout et pour tout, qu'Érostrate, domicilié rue de la Reine, dans le quartier Saint-Roch de la ville de Québec (Canada), bref un mortel quelconque dans une ville quelconque à une époque quelconque, si cela constituait tout le karma qu'on pouvait se payer, alors aussi bien s'en passer. (IHV, p. 21)

Tout au long du récit, à travers leur correspondance, Iphigénie et Érostrate exposent leurs points de vue sur différents sujets, permettant au lecteur de mieux connaître leur façon de penser et de voir le monde. La plupart du temps, les deux protagonistes se découvrent du même avis, en contradiction avec les personnages secondaires qui les entourent. De la même façon, dans *Le visage originel*, comme nous l'avons vu, Daniel exprime explicitement son point de vue en le confrontant sans cesse à celui de Grace, sa petite amie, qu'il s'agisse de sa conception de la vie en général, du travail, de l'amitié, du mariage, etc. La même chose se produit dans *L'angoisse du poisson rouge* : on l'a dit, Emmanuelle (ou Manue), la principale protagoniste, n'a qu'une amie, Serena, avec qui elle ne partage rien, « philosophiquement parlant », ce qu'affirme explicitement le narrateur dans cette description :

Serena n'était pas toujours la plus compréhensive lorsque Manue lui arrivait avec des idées loufoques et des projets excentriques. Elle ne saisissait pas qu'il s'agissait pour Manue de moyens pour sublimer son angoisse existentielle et éviter de sombrer dans la folie. En échafaudant des plans incongrus, Emmanuelle cherchait simplement à contrer l'incohérence de l'existence – répondre à l'absurdité par l'absurdité [...].

Serena était du genre plus terre à terre. Elle ne croyait pas que sa présence ici-bas devait avoir un sens particulier, favorisant plutôt la théorie selon laquelle la vie n'était apparue qu'à la suite d'un enchaînement de hasards et il fallait se contenter d'en profiter au maximum car, une fois qu'on serait mort, rien de spécial ne nous attendrait, si ce n'est une trêlée de vers affamés qui avaient hâte de se payer la traite à même nos entrailles décomposées. En bref, philosophiquement parlant, Manue et Serena partageaient peu de choses. À bien y penser, gastronomiquement, physiquement, intellectuellement et sentimentalement parlant aussi, leurs points communs se faisaient rares. (*ADPR*, p. 62-63)

Ainsi, Serena est décrite comme étant plus « terre à terre », se contentant de jouir de la vie et de ses plaisirs éphémères, tandis que Manue cherche à répondre à l'absurdité de la vie en combattant le feu par le feu, soit l'absurdité par l'absurdité. Il faut savoir que le récit se déroule justement à partir d'une situation initiale plutôt loufoque : alors que le poisson rouge d'Emmanuelle a disparu de son bocal sans aucune explication logique, cette dernière décide de placarder des affiches un peu partout dans le quartier, promettant une récompense à qui saura le retrouver (*ADPR*, p. 48). En outre, le roman qui alterne le présent et le passé s'emploie à mettre en scène deux réalités bien distinctes dont découlent différentes visions de l'amour et de l'existence humaine : celle, au présent, de Manue et de Fabio, le jeune homme dont elle tombe amoureuse, et celle des grands-parents de Fabio, Luisa et Sergio, qui ont vécu en Italie au temps de la Deuxième Guerre mondiale. La comparaison de ces deux réalités est explicitement commentée par Fabio qui, à la différence de ses grands-parents dont l'existence se déroulait très lentement, dit n'avoir « jamais été patient » (*ADPR*, p. 366), habitué qu'il est – « [e]n bon enfant unique » et « petit garçon bien de sa génération » (*ADPR*, p. 366-367) – de vouloir tout avoir dans l'immédiat et de désirer une chose après l'autre :

Avant Internet, les billets d'avion à rabais, la mondialisation, la télévision satellite, les textos, il me semble que l'amour devait être moins compliqué. Pas plus facile, seulement plus simple. La femme de ma vie aurait habité le même

village que moi, peut-être le voisin, mais pas plus loin. Nous aurions eu une dizaine d'enfants, passé notre vie ensemble, nous serions morts d'une maladie aujourd'hui facilement guérissable, nous aurions manqué de tout mais nous aurions eu le droit de rêver. Aujourd'hui, le rêve n'est plus possible. Il n'y a plus de place pour les fantasmes. Trop de bruits. Trop de mots. Trop de moyens de se parler. Plus assez de choses à se dire. Parce que tout se sait en une fraction de seconde.

On a souvent l'impression que ce devait être l'enfer. De se marier à dix-sept ans et d'en passer soixante-cinq de plus avec la même personne. De ne pas pouvoir se faire avorter ni divorcer. D'être menotté à une personne, parce qu'un jour, sur un coup de tête ou par obligation, on lui avait dit : « Oui, je le veux. » Pourtant, on ne sait rien de ces amours-là. Ceux à qui on a forcé la main. Étaient-ils moins véritables que nos amours libres ? Nos baisers à droite et à gauche, nos *fuck friends*, nos fiançailles sans mariage, nos ruptures sans juge, nos enfants sans maison ?

Luisa et Sergio s'aimaient pour de vrai, j'en suis certain. Mieux encore, ils se respectaient. Je ne suis pas sûr que je puisse en dire autant d'aucune de mes relations. Mes amours ont toujours été égoïstes. (ADPR, p. 328-329)

Dans cette même optique, nous pourrions tout aussi bien évoquer l'exemple d'Ariane et de sa collègue de travail, Sophie, dans *L'équation du temps*, qui toutes deux semblent aborder la vie très différemment :

Je travaille avec une fille, Sophie, qui est fort sympathique. [...] Nous nous ressemblons peut-être sur certains points, mais sur d'autres, nous sommes plutôt aux antipodes. La mode, par exemple. Moi, mes vêtements sont tous noirs. Pas que je me trouve grosse ou quoi que ce soit, mais j'aime entretenir le mystère en ce qui me concerne, même si je ne suis pas mystérieuse du tout. Sophie, quant à elle, tuerait pour séduire. Elle porte toujours plusieurs accessoires surprenants. [...] Elle est d'un *glamour* tranchant, Sophie. Elle porte toujours de grosses lunettes fumées qui lui donnent un air tragique. Quand il ne fait pas soleil, elle opte plutôt pour un chapeau ou pour une broche démesurée. Sophie habite le réel comme elle s'habille : elle a toujours un tas d'aventures à raconter et ses histoires impliquent à coup sûr de la fine cuisine, des bouchées exotiques et des alcools poétiques. Je vis un peu par procuration à travers le récit de son existence. Sophie m'est indispensable. Mon équilibre psychique repose sur peu de chose, en réalité. (ÉDT, p. 70)

Ariane se décrit ainsi comme discrète et introvertie. Elle semble davantage suivre le récit des aventures de Sophie plutôt que de passer elle-même à l'action. Elle peut d'ailleurs se questionner sur l'existence pendant des heures et mettre sans cesse en doute ses propres décisions, au contraire de Sophie qui, très extravertie, non seulement souhaite se faire remarquer, mais semble prête à se lancer dans toutes sortes d'expériences sans réfréner ses pulsions et ses envies. Pour Sophie, les vêtements, tout comme les choses qu'elle consomme ou les lieux qu'elle fréquente, sont une façon d'incarner celle qu'elle souhaite être. Comme elle le dit à Ariane alors qu'elles se préparent ensemble pour une sortie en ville : « Tu ne te costumes pas, Ari [...] . Imagine plutôt que tu deviens celle que tu es vraiment, à l'intérieur » (*ÉDT*, p. 71). Enfin, nous ne pouvons passer outre l'exemple de Marie-Ève, dans *Sauf*, et de son père, Jacques, dont elle ne comprend pas les choix de vie : cette tendance à s'éloigner de la ville, d'une part, pour « s'enfoncer toujours plus au nord » (*S*, p. 58), année après année, au sein d'un « paysage de conifères sombre et oppressant » (*S*, p. 58), sans parler de son « ambition naïve », d'autre part, et de ses « entreprises loufoques » (*S*, p. 58). Après avoir été vendeur de voitures, puis importateur de bois rare, Jacques a suivi des séminaires expliquant comment atteindre le succès professionnel et s'est ensuite mis à donner des conférences sur le sujet. S'il écrit présentement un livre qu'il songe déjà à faire traduire en anglais avant même sa publication – *Apprivoiser le succès. Taming Success* –, il travaille également à la construction d'un centre de plein-air sur son propre terrain qui s'appellera le « Domaine des rêves enchanteurs » (*S*, p. 65). À Marie-Ève, qui ne savait rien de ce nouveau grand projet, il fait visiter les lieux :

Nous atteignons une clairière. Deux mâts d'une dizaine de mètres se dressent vers le ciel. [...] Jacques m'explique qu'il s'agit de la première section d'un immense module d'escalade. Il vient de se procurer des harnais et des sangles. Il veut me montrer l'étang où les visiteurs pourront pratiquer la pêche sur glace et l'endroit où il installera le parc animalier; en plus des alpagas, il y aura des chèvres, des bœufs, des poules, des ânes. [...] Mon père évoque ses mille et un autres projets – des chalets rustiques, des abris suspendus dans les arbres, des terrains de camping, des ruches, une boutique de produits locaux, un golf miniature... (S, p. 68-69)

Toutefois, là où Jacques perçoit un endroit rempli de potentiel pour bâtir quelque chose qui attirera les gens, Marie-Ève ne voit que le reflet de ses propres angoisses et, pour son père, du labeur en pure perte :

Les arbres absorbent toute la lumière. La végétation a déjà recommencé à envahir le sentier. Des herbes sèches et des branches nues nous fouettent au passage. Mon père s'acharne à dégager le chemin péniblement tracé. Les oiseaux ne chantent pas, mais poussent des cris isolés, lugubres. Je ne comprends pas comment il peut espérer attirer des gens ici, encore moins en tirer profit. Je ne perçois aucune harmonie, aucun calme, aucun équilibre dans ce qui m'entoure. Que la survivance bornée, archaïque du vivant [...]. (S, p. 68)

Ainsi, Jacques, plein de projets, se situe du côté de l'action, tandis que Marie-Ève, comme le sait le lecteur, est passive, désœuvrée et, surtout, ne croit pas en son pouvoir-faire, pas plus qu'en celui de son père. Le choix du vocabulaire de Marie-Ève, dans l'extrait ci-dessus, est d'ailleurs tout à fait significatif : son père *s'acharne* à effectuer un travail *pénible* face à une nature *lugubre* et *envahissante*. De surcroît, le nom du centre de plein-air que souhaite construire son père, le « Domaine des rêves enchanteurs », ne peut être plus révélateur : le père de Marie-Ève, contrairement à sa fille, est loin de vivre dans le désenchantement.

## L'idéologie dans le dialogue

Outre les passages narratifs et descriptifs qui s'avèrent plutôt explicites, les séquences de dialogues directs, dans les romans, demeurent un lieu privilégié de la représentation des idéologies véhiculées par les personnages, car tout dialogue, quel qu'il soit, se fonde sur des savoirs ou des croyances implicites que partagent (ou non) les interlocuteurs. Comme l'affirme Gillian Lane-Mercier, le « dialogal » est « indispensable à la transmission de la pensée<sup>231</sup> » : il place nécessairement le locuteur « à l'intérieur d'un réseau de rapports triangulaires qui établissent : a) sa propre identité, b) sa « place » vis-à-vis d'un interlocuteur et c) d'un objet (un référent) discursif<sup>232</sup> ». Sur le plan pragmatique, la parole des personnages peut être analysée selon trois dimensions qui, quoique distinctes, demeurent étroitement liées les unes aux autres : identitaire, conventionnelle et épistémique. La première dimension, identitaire, conçoit la parole comme le lieu où se construit, se négocie, ou même parfois s'impose l'identité des interlocuteurs. Elle dévoile le système de places et de rôles que présuppose toute conversation. La deuxième dimension, conventionnelle, concerne l'enchaînement des répliques et la progression dialogale; elle touche aux règles et aux conventions implicites qui définissent la conversation comme pratique. Quant à la dimension épistémique, qui nous intéresse ici plus particulièrement, elle révèle les croyances et les connaissances du locuteur, soit son point de vue sur le monde et sur l'existence.

---

<sup>231</sup> Gillian Lane-Mercier, *op. cit.*, p. 350-351.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 301.

À ce sujet, nous pouvons évoquer l'exemple du personnage de Vincent dans *Comme des sentinelles* qui occupe un poste de chargé de cours en littérature française. Chaque semaine, Vincent se présente devant ses étudiants dont le seul intérêt – si l'on se fie à la façon dont ils sont représentés dans son récit – est d'obtenir la note de passage pour en finir avec leurs cours. Or, Vincent est habité par de nombreux questionnements identitaires et existentiels; la littérature étant pour lui un lieu propice au questionnement de ses idées, valeurs et façons de concevoir l'existence, il profite de l'auditoire que constituent ses étudiants pour philosopher à haute voix et ressusciter ses propres fantômes, sans vraiment chercher à obtenir l'intérêt et la compréhension de ces jeunes qui demeurent pour lui de purs étrangers. Vers la fin de la session, alors qu'il dévie de son plan de cours, il se heurte non plus seulement à l'incompréhension silencieuse et au désintérêt de ses étudiants, mais également à leur désaccord et à leur frustration, comme le montre cet extrait où il donne un cours préparé sur un coup de tête à partir des chapitres inachevés de sa thèse de doctorat sur l'œuvre de Maurice Sachs :

Pas mécontent de ma tirade, je me suis arrêté, pour laisser un peu d'espace entre les paragraphes.

Une main s'est levée. J'ai dit « oui ? », et une voix d'homme a demandé : « C'est dans quelle partie du livre, ça ? »

— Quoi ? j'ai fait.

— Ben, je cherche c'est où dans le livre qu'il fallait lire et je le trouve pas.

— ...

— *L'étranger*, d'Albert Camus...

— Quoi ?

Une fille est intervenue :

— On était censés lire *La nausée* de Jean-Paul Sartre pour aujourd'hui.

— Oui. Mais je vais parler d'un autre livre, finalement.

Le gars :

— C'était pas *L'étranger* ? Est-ce que j'ai lu *L'étranger* pour rien, moi là ?

— Non, pas pour rien,

- Pourquoi, d’abord ?
- Je ne sais pas, j’ai tranché. Vous avez lu *La nausée* ou *L’étranger* ou *Les décombres* pour une raison qu’il vous incombe de découvrir.
- C’est quoi, ça, *Les décombres* ? ils ont fait.
- Il va y avoir une question à l’examen là-dessus.
- Murmures
- Je continue ? (*CDS*, p. 146)

Dans ce dialogue, nous voyons bien le conflit épistémique entre Vincent et ses étudiants. Aux yeux de ses étudiants – qui tout au long du récit ne cessent de s’inquiéter des questions d’examen –, le cours de littérature de Vincent n’est qu’un passage obligé dans le cheminement qui les conduira à l’obtention de leur diplôme. Leur conception de ce qu’est un cours est très claire : il s’agit d’une situation où on leur demande d’accomplir des tâches précises, dans des délais prescrits d’avance, et où le rôle du professeur est de leur transmettre un contenu précis par rapport auquel ils seront subséquentement questionnés et évalués selon des critères de réussite bien définis. Leur intention est donc de « réussir » le cours en donnant les réponses attendues à des questions relativement attendues lors de l’examen et, ainsi, obtenir à tout le moins la note de passage. Vincent, de son côté, se fiche de l’examen. Pour lui, l’enjeu du cours est bien plus grand : le cadre institutionnel que lui fournit son poste de chargé de cours en littérature est un prétexte pour aborder les questions existentielles qui l’occupent. Par le biais de la littérature, Vincent cherche le sens de son existence, sans se préoccuper du reste. Ainsi, quoiqu’il prétende s’être « vraiment appliqué pour fermer les boucles ouvertes en début de session » (*CDS*, p. 147) afin que son cours, en bout de ligne, ait un sens, l’extrait démontre que l’intention principale de Vincent n’est pas de remplir ses fonctions de chargé de cours conformément aux attentes des étudiants. Peu préoccupé par l’établissement d’un véritable dialogue avec eux, habitué qu’il est de monologuer et las de se

faire questionner à propos des consignes et des évaluations du cours plutôt que sur le contenu de son discours, il outrepassa ici son rôle de professeur en prétendant ajouter un sujet non attendu à l'examen – *Les décombres* de Maurice Sachs –, alors que les étudiants n'ont jamais reçu la consigne de lire le livre en question (d'où leurs interventions, leur désaccord et leurs murmures). Plusieurs détails, au sein de ce dialogue, contribuent d'ailleurs à ce que le lecteur saisisse le conflit épistémique. Disant être interrompu par « une voix d'homme », puis par « une fille » qui intervient, Vincent laisse implicitement entendre que ses étudiants lui sont demeurés étrangers, trop occupé qu'il est par sa propre existence et ses propres questionnements; il ne connaît pas leurs noms, ni même peut-être leurs visages. En outre, la réaction de Vincent face aux interventions des étudiants – ici représentée par une ponctuation marquée, soit des points de suspension, puis le mot « Quoi », suivi d'un point d'interrogation –, montre bien qu'il avait la tête entièrement à sa « tirade », sans préoccupation pour ses étudiants, et qu'il se trouve au premier abord complètement interloqué.

Petit à petit, le récit dévoile la façon dont Vincent conçoit l'existence : pour lui, la valeur de la vie est à chercher du côté de son imprévisibilité. En effet, Vincent tente par tous les moyens d'échapper à son existence qu'il considère trop prévisible et ennuyante, d'échapper à cette vie qu'il dit « menée comme un raisonnement dialectique, conformément au protocole de présentation des travaux écrits » (*CDS*, p. 43-44). De fait, il préfère de loin l'alcool, la cocaïne, le sexe et la bagarre à la monotonie, abandonnant ainsi tous ses projets en cours de route. Or, cette façon de voir la vie a précipité la fin de sa relation amoureuse

avec Evelyn, dont l'absence semble pourtant le faire souffrir. Lorsque, vers la fin du récit, Vincent se présente à la porte d'Evelyn pour tenter de la reconquérir, s'imaginant que sa présence à ses côtés pourrait lui permettre de retrouver une certaine forme de bonheur, le dialogue qui se déroule entre eux expose le conflit épistémique qui les sépare. La décision d'Evelyn est alors sans appel; lasse des excentricités imprévisibles de Vincent, elle ne veut plus le voir et lui conseille de repenser sa façon de vivre :

— Tu sais que tu viens me voir parce que ça va mal, Vincent ? Que tu fais tout ça seulement par compensation ? Dis-moi que tu le sais, que t'en as conscience, au moins...

[...]

— C'est juste que ça me déprime, j'ai répondu. Quand t'es pas là, je suis chez moi dans le salon et je regarde le vide ou bien j'imagine ma saleté de tête de drogué dans le mur derrière moi. Ma cervelle et tout ce qu'il y a là-dedans gicler sur mon divan et mes idées qui s'échappent de mon crâne et qui coulent en petits glouglous rouges et continus sur moi, sur les meubles et sur le plancher... Mes petites idées noires qui souillent tout de leur infecte nature.

— Et tu voudrais que je dise oui, Vincent, tout va bien, on va vivre ensemble et ça sera ça ? C'est ça que tu veux ?

— ...

— Fais quelque chose, là. Parce que moi je peux rien pour toi. C'est trop. Je t'en ai déjà donné des chances, des tas de chances, en fait, et qu'est-ce que t'en as fait, han ? [...] Tu veux peut-être que je te le rappelle ?

— Non, ça va être correct.

— Essaie donc de mener un travail à terme, là. [...] Je sais pas, moi, construit une bébelle, inscris-toi dans un parti politique ou quelque chose. N'importe quoi. Écris un livre ou termine ta thèse. Et arrête, avec ton enfance, O.K. ? Elle est pas si spéciale que ça, ton enfance, pis on a tous un peu mal quelque part.

— C'est tout ? que j'ai demandé, au bord des larmes.

— Non, c'est pas tout. Ou bien, oui. Je sais pas. C'est toi qui le sais, Vincent, pas moi. Va falloir que t'arrêtes de venir me voir, là, je suis pas ta mère. Et je suis même plus ta blonde.

— Non ? j'ai dit.

— Non.

— Plus jamais ?

— Je suis tannée, Vincent [...]. La corde s'est cassée, et ça ne reviendra plus. Je ne veux plus jouer ce rôle-là, être la blonde terre-à-terre, bien en phase avec le

plancher des vaches, pendant que mon chum se prend pour je ne sais pas quel cave, qui va mourir à trente-quatre ans d'un arrêt cardiaque dans un bar de danseuses topless.

— J'ai même pas trente et un ans...

— Je m'en crisse, Vincent. Trente et un, trente-quatre ou soixante-dix-neuf, c'est pareil.

— ...

— Ah, pis trouve-toi donc un vrai travail, là. Ou voyage. Sors de Sherbrooke, ça va te faire du bien. Et pense à l'avenir, un peu. Mais pas à l'avenir comme dans cinquante ans, là. Le mois prochain. Fais des plans, je veux dire : fais *un* plan, et suis-le jusqu'au bout. Et relis-toi, après, pour voir si ça se tient... (CDS, p. 168 à 170)

Le message d'Evelyn est clair : Vincent doit lui-même résoudre ses problèmes et il est le seul à pouvoir le faire. Ses « problèmes », d'ailleurs, n'ont rien de bien spécial qui justifierait de telles extravagances : « on a tous un peu mal quelque part » (CDS, p. 169), dit Evelyn. À travers les recommandations qu'elle fait à Vincent se dessine sa propre vision de l'existence : Evelyn semble considérer que la meilleure façon de progresser et de s'accomplir dans la vie est de regarder vers l'avant et de *faire* quelque chose, de concevoir un projet, quel qu'il soit, et de le mener jusqu'à son terme, quand bien même cela rendrait l'existence quelque peu prévisible. En cela, sa vision s'oppose directement à celle de Vincent qui déteste tout ce qui est prévisible – comme si le caractère prévisible d'une expérience en retirait toute la force et la valeur –, et qui, au nom de sa quête existentielle, n'achève aucun projet et ne respecte pas ses engagements.

Dans cette même optique, nous pouvons également penser au dialogue se déroulant entre Émile et son amant Pei Wu, à la fin de *L'équation du temps*. Émile, devenu photographe, raconte à Pei Wu qu'un étudiant d'Emily Carr – une université spécialisée dans les arts – consacre un reportage aux anciens étudiants de l'université pour le journal de

l'école. Ayant reçu un courriel de l'étudiant, Émile a cependant eu beaucoup de mal à répondre à ses questions qu'il qualifie « d'étranges » (*ÉDT*, p. 210) :

— Quel genre de questions ?

— Des trucs comme "pourquoi fais-tu de la photo ?" Le con. Est-ce que je le sais, moi, pourquoi je fais de la photo ? [...]

— Tu dois bien le savoir, voyons ! Qu'est-ce que tu lui as répondu ?

— Je lui ai dit que je faisais de la photo pour rendre la vie plus réelle et moins tragique, et aussi pour m'amuser.

— C'est tout ?

— Comment, c'est tout ? Qu'est-ce que tu voulais que je lui réponde ? [...]

— Je ne sais pas, il doit y avoir d'autres raisons que celles-là, des raisons plus... euh... des raisons plus intelligentes, je dirais.

Il entendit immédiatement ce qu'il venait de dire et se reprit aussitôt.

— Je dis pas ça en pensant que t'es pas intelligent, mais tu sais, il doit y avoir une manière plus... euh... une façon plus réfléchie de parler de tes motivations, non ?

Émile se coucha sur le lit et ferma les yeux.

— Je ne suis pas capable de parler de ces choses-là, moi. Je fais de la photo parce que j'ai envie de faire de la photo. Oui, des fois je trouve ça chiant, des fois j'aimerais avoir choisi quelque chose d'autre comme métier, mais en général j'aime ça et j'ai l'impression d'être fait pour ça. Mais je suis pas un intellectuel, je suis pas capable de parler de moi en citant des philosophes, je saisis mal mes motivations. Tout ce que je sais, c'est que je fais de la photo, je fais des montages, j'expose, et c'est comme ça que je gagne ma vie, en construisant une œuvre qui me ressemble.

— C'est ce que tu aurais dû lui dire, à mon avis, au journaliste. Il aurait peut-être été impressionné par ta franchise. (*ÉDT*, p. 210-211)

Dans l'extrait, le lecteur saisit bien la surprise de Pei Wu dont la réaction par rapport aux propos d'Émile est marquée par un point d'exclamation : « Tu dois bien le savoir, voyons ! ».

Pei Wu se serait attendu à ce qu'il y ait une raison logique au choix de carrière d'Émile, qu'il y ait un sens précis et exprimable pour expliquer ses motivations à accomplir ce qu'il fait dans la vie. Or, Émile n'est pas de ceux qui raisonnent leurs choix et leurs actes : il agit selon ses affects. « Je saisis mal mes motivations », explique-t-il. Pour lui, l'être ne détient pas

nécessairement « les clés de son fonctionnement intime » pouvant le mener à une « vérité stable de soi<sup>233</sup> ». Et il ne va pas non plus tenter d'inventer des raisons qui expliqueraient ses propres motivations et apporteraient une cohérence factice à ses actions. Ainsi, à travers ce dialogue, c'est la façon de vivre et d'agir d'Émile qui est implicitement montrée au lecteur : Émile, de toute évidence, ne connaît pas le sens de son existence. Ce sont ses affects, notamment exprimés au moyen de la photographie, qui guident ses actions, et c'est par l'expression de ceux-ci qu'Émile peut construire son identité : « en construisant une œuvre qui me ressemble », affirme-t-il.

Enfin, parmi tous les exemples que nous pourrions encore évoquer, nous ne pouvons faire abstraction de ce dialogue tiré d'*Okanagan* où Léa, la narratrice, discute avec Tommy, un jeune homme qu'elle a rencontré au cours de son voyage. Dans cet extrait, Tommy apprend à Léa qu'il a récemment perdu son travail à la ferme où il cueillait des fruits et qu'il doit trouver un autre moyen de gagner de l'argent afin de pouvoir poursuivre ses projets :

— J'ai perdu mon travail.

— Pourquoi ?

— Je ne me suis pas levé un matin, et le fermier m'a congédié.

— Tu vas rentrer chez toi ?

— Non. Je reste. Je vais descendre aux États-Unis en septembre. [...] Je dois faire de l'argent pour payer mon passeport. Je crois que je vais attendre le raisin.

— Moi, je retourne à Québec à la fin de l'été.

— Ça te rend triste, constate-t-il.

— Je n'ai pas le choix.

Tommy ne dit rien, mais je devine qu'il n'est pas d'accord.

— Tu vois Gaëlle ?

Je désigne mon amie, qui essaie de traverser la *slackline*.

---

<sup>233</sup> Nous empruntons ces expressions à Barrère et Martuccelli. Voir Barrère et Martuccelli, « La liquidation du moi psychologique » dans *Le roman comme laboratoire*, op. cit., p. 81.

— Oui, dit-il.

— Gaëlle est faite pour être heureuse. Moi, je suis faite pour être triste. C'est comme ça.

— Toutes les fois que tu dis cela, tu te convaincs un peu plus. (*O*, p. 104)

À travers ces quelques répliques, c'est toute une conception de l'être et de l'existence que Léa communique à Tommy. Non seulement Léa croit *ne pas avoir le choix* de retourner à Québec à la fin de l'été – comme si son existence était programmée d'avance en fonction de telle ou telle exigence, de tel ou tel critère normatif –, mais elle dit aussi *ne pas être faite* pour être heureuse. Ses paroles présupposent donc une conception selon laquelle l'être n'a pas de pouvoir sur lui ni sur son existence. Celui-ci se vit comme une fatalité; il ne construit pas sa réalité, mais la subit plutôt. Le passage narratif suivant immédiatement le dialogue entre Léa et Tommy abonde d'ailleurs en ce sens : « Je m'apitoie tendrement sur la fatalité. Brûlée de honte, je détourne le regard. Tommy ne cherche pas à trouver les mots qui me manquent. Il laisse le silence apaiser les tambourinements de mon sang. – Je ne suis pas faite pour être triste, finis-je par dire. Je n'en ai pas envie » (*O*, p. 104). La fonction idéologique de Tommy, en tant que personnage secondaire qui croise la route de Léa, est alors évidente. Ne partageant pas la même vision que Léa, Tommy rejette le dialogue, d'abord par son silence, puis en signifiant clairement qu'il ne partage pas son avis; que c'est elle qui s'est forgée de telles idées et qui s'applique à s'en convaincre. En lui montrant doucement son désaccord, Tommy lui permet de réaliser que, contrairement à ce qu'elle tend à croire, elle détient un certain pouvoir sur son être et sur sa façon de vivre.

Ainsi, nombreux sont les dialogues qui, dans les romans, dévoilent des dissensions épistémiques entre les personnages-narrateurs ou protagonistes et les personnages

secondaires qui les entourent. Cela, bien entendu, rend plus évidente encore la fonction idéologique de ces derniers : au sein des romans, les personnages secondaires ont principalement pour rôle d'éclairer le désenchantement des personnages-narrateurs ou protagonistes en permettant sa mise en scène, mais aussi en y opposant différents points de vue, différentes idéologies. Toutefois, cette fonction idéologique ne s'avère pas complètement indépendante d'une certaine fonction narrative. En effet, au sein du genre romanesque, le dialogue peut posséder une double fonction :

L'information qu'un personnage A fournit à un personnage B au cours d'un dialogue, [*sic*] joue donc dans le roman un double rôle : au niveau extradiégétique, elle a sur le lecteur un effet direct dans la mesure où elle l'instruit (ou non) lui-même; au niveau intradiégétique, elle fait progresser l'intrigue par les réactions que sa transmission entraîne<sup>234</sup>.

En somme, le dialogue est tout autant transmetteur d'information que moteur de l'action. Les actions et les réactions qu'entraîne l'acte de parole – soit l'effet que la parole produit concrètement sur le monde et sur le ou les interlocuteur(s), que cet effet soit volontaire ou non – ont d'ailleurs été théorisées par Austin dans son ouvrage *Quand dire, c'est faire*, sous le nom d'actes perlocutoires :

Dire quelque chose provoquera souvent – le plus souvent – certains effets sur les sentiments, les pensées, les actes de l'auditoire, ou de celui qui parle, ou d'autres personnes encore. Et l'on peut parler dans le dessein, l'intention, ou le propos de susciter ces effets. [...] Nous appellerons un tel acte un acte *perlocutoire*, ou une *perlocution*<sup>235</sup>.

---

<sup>234</sup> Francis Berthelot, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 38-39.

<sup>235</sup> J.L. Austin, *Quand dire c'est faire*, trad. de l'anglais par Gilles Lane, Seuil, 1970, p. 114.

Notre dernier exemple de dialogue, entre Léa et Tommy, illustre bien la notion d'acte perlocutoire. Par sa réaction aux propos de Léa, Tommy communique son désaccord et vise à faire voir un autre point de vue à son interlocutrice : « Toutes les fois que tu dis cela, tu te convaincs un peu plus » (*O*, p. 114), lui répond-il, pour souligner le fait qu'elle se convainc elle-même d'être *faite pour être malheureuse*. De fait, cette réponse de Tommy pousse Léa à modifier par la suite sa pensée et ses paroles : « Je ne suis pas faite pour être triste, finis-je par dire. Je n'en ai pas envie » (*O*, p. 104). Faisant progresser la pensée de Léa, la poussant à s'extirper quelque peu de son désenchantement, Tommy occupe donc une double fonction, à la fois narrative et idéologique. Dans les deux prochaines analyses, nous verrons justement comment peuvent s'articuler les fonctions idéologique et narrative des personnages secondaires qui permettent aux personnages-narrateurs de suivre une certaine trajectoire.

### ***À la fin ils ont dit à tout le monde d'aller se rhabiller* de Laurence Leduc-Primeau**

*À la fin ils ont dit à tout le monde d'aller se rhabiller* est un roman d'exil. Chloé, la narratrice, a fui sa vie pour se réfugier quelque part en Amérique du Sud, dans l'espoir d'oublier son récent passé. Comme bien d'autres personnages de notre corpus, Chloé est une rêveuse sans cesse déçue par la réalité : « [i]l y a beaucoup de choses qu'on dit, dans la vie, qui ne s'avèrent pas vraies », lit-on en quatrième de couverture du roman. Chloé dépeint le monde comme un « univers traître » (*ÀLF*, p. 176), rempli de mensonges, où rien ni personne ne tient ses promesses. Dans ce monde, les avions de papier s'entêtent à ne pas voler (*ÀLF*, p. 13); les pelures de bananes, quoi qu'on en dise, ne font pas chuter ceux qui y posent leur pied (*ÀLF*, p. 209); les oiseaux, visant leurs congénères à coups de bec, poussent des cris au

lieu de chanter (*ÀLF*, p. 192). Ce monde décevant, Chloé choisit volontairement de ne plus y prendre part : elle reste confinée dans sa chambre à ne rien faire, n'adresse la parole à personne et tente de mettre fin à toute relation avec autrui. À sa mort, voilà ce que pourrait révéler son épitaphe : « ci-gît Chloé Duclos, morte d'avoir trop rêvé » (*ÀLF*, p. 190). « Duclos », un nom qui, justement, évoque le confinement, la fermeture, la fin des possibilités.

Parmi les mensonges que le monde a pu implanter dans l'imaginaire de Chloé, l'amour, qui « ne sonne vrai qu'avec rien, jamais, plus » (*ÀLF*, p. 59), est pour elle l'un des plus difficiles à avaler. Bien que la narratrice soit peu loquace sur le passé qui la tourmente, le lecteur devine chez elle un important chagrin d'amour : « je n'ai jamais cru aux contes de fées » (*ÀLF*, p. 12), affirme-t-elle. « Je ne sais plus jouer à l'amour. Remarque, je n'ai jamais su » (*ÀLF*, p. 138), ajoute-t-elle encore. « Une fois, une seule fois, j'ai laissé tomber toutes mes défenses et je me suis retrouvée, confiante, aveugle, pleine de je t'aime dans la bouche » (*ÀLF*, p. 58). Cependant, on ne l'y reprendra plus : « amour » est le mot dangereux « qui ne pardonne pas », celui « qu'il faut éviter à tout prix si on tient à la vie » (*ÀLF*, p. 115). Désenchantée, Chloé n'y croit plus. Elle se sent dorénavant incapable d'aimer ou, même, de désirer une autre personne. Dès lors, comment ne plus penser à l'amour et ne plus espérer entretenir de relation amoureuse ? Plus précisément, comment ne pas ressentir l'absence de l'autre et ne plus entrevoir l'infime possibilité de la vie à deux ? « Deux, le seul objectif à atteindre. Deux êtres réunis. Deux, le nombre d'or. Qui a dit autre chose ? » (*ÀLF*, p. 205). Chloé est dévastée et habitée par le manque. Une partie d'elle-même ne peut s'empêcher de

rêver à une relation amoureuse à la hauteur de ses espérances; rencontrer un être avec qui elle n'aurait qu'à « sourire, sans plus » (*ÀLF*, p. 191), pour qu'il la comprenne; un être qui la tiendrait « vissée, éveillée, dans toutes les couches du présent » (*ÀLF*, p. 191), plutôt que tournée vers son passé. Or, comme la plupart des êtres désenchantés, elle juge sa situation sans remède : « Je suis débranchée. Rien à faire, rien à dire » (*ÀLF*, p. 94). De fait, l'absence de vouloir/savoir/pouvoir/devoir-faire, chez Chloé, se juxtapose à l'absence de vouloir/savoir/pouvoir/devoir-dire, rendant la communication et les relations avec autrui extrêmement laborieuses.

Dans cette optique, le rapport entre Chloé et les autres personnages du roman s'avère particulièrement intéressant. Dans un premier temps, les personnages secondaires contribuent à mettre en lumière le désenchantement de Chloé et les éléments qui le caractérisent : son immense solitude, sa marginalité, sa difficulté à participer aux échanges sociaux selon les conventions, sa conception désenchantée des relations interpersonnelles, bref, son incapacité de communiquer, de ressentir et surtout, de croire aux bienfaits des relations à autrui. À ce titre, les personnages secondaires possèdent une fonction idéologique, en particulier le personnage d'Emilio, qui, par contraste, représente une façon de vivre où la capacité de croire est omniprésente. Toutefois, de façon moins évidente, les personnages secondaires revêtent également une fonction narrative. En effet, si Chloé n'effectue pas ou peu de progression sur le plan actionnel et si, du début à la fin de son récit, sa situation reste similaire, il n'en demeure pas moins qu'une progression s'opère sur le plan relationnel, par la façon dont elle parvient à communiquer avec autrui et à s'intégrer peu à peu dans son

nouveau milieu. Autrement dit, bien que son vouloir/savoir/pouvoir/devoir-faire demeure relativement au même point, son vouloir/savoir/pouvoir/devoir-dire, lui, évolue. Par conséquent, Chloé, contre toute apparence, n'est sans doute pas totalement résignée à disparaître et à se laisser engloutir par le désenchantement : à travers son rapport à autrui se dessine une trajectoire narrative selon laquelle elle passe d'un état complètement désenchanté à un état moins désenchanté. Dans cette analyse, nous verrons comment le rapport à autrui marque et définit le désenchantement de Chloé, tout comme il révèle, notamment à travers l'évolution de la communication, ses efforts pour reconstruire des liens avec autrui et se réconcilier avec l'existence.

### **Mise en scène de la solitude et de la marginalité**

Lorsque commence le récit, Chloé se trouve dans une petite chambre « crade » (*ÀLF*, p. 3), en Amérique du Sud, où elle s'est enfermée depuis déjà une semaine. Chloé est arrivée là sans bagage – après avoir perdu ses effets personnels durant le voyage – et sans intention de faire quoi que ce soit. Le but de son exil est fort simple : oublier, s'oublier; fuir les sentiments et les images qui l'habitent pour vivre cloîtrée, dans un endroit où tout lui est étranger. On sait en fait très peu de chose de sa vie passée, hormis le fait qu'elle est partie du Québec en plein mois de février, sans être certaine d'y remettre les pieds. La toute première page du récit évoque toutefois la fin d'une histoire qui laisse supposer que Chloé aurait peut-être été trompée par un homme. S'adressant à Betty, la tache sur son mur devenue son interlocutrice de prédilection, elle dit : « Je te vois, tu sais. Fais pas semblant que t'es innocente. Innocent jusqu'à preuve du contraire. C'est fini cette histoire-là. Fini. Tu

comprends ? » (*ÀLF*, p. 3). L'adjectif « innocente », d'abord attribué à Betty, est en effet tout de suite repris au masculin; un indice donné au lecteur signifiant que, si Chloé s'imagine parler à la tache sur son mur, cette dernière n'est pas la véritable destinataire de son discours.

Au sein de notre corpus, Chloé est sans conteste celle qui incarne le plus fortement le sentiment de solitude et d'isolement que peut occasionner le désenchantement. Seule dans sa chambre ou en dehors, au milieu des autres, elle se sent invisible; bien souvent, la compagnie des autres ne la fait sentir que plus seule encore. Si les passants dans la rue la contournent comme s'ils en avaient peur (*ÀLF*, p. 17) et que la voisine d'à côté fait semblant de ne pas la voir (*ÀLF*, p. 18), son sentiment d'invisibilité et d'isolement l'accompagne même au sein de son propre appartement :

Matias est au bout du salon, en pleine conversation. [...] Il ne sait peut-être même pas que je suis la nouvelle colocataire.

L'appartement est plein. Tout le monde se coupe, crie, me frôle sans me voir. Je mange des olives.

La bouche pleine, on n'est pas censé parler. Emilio me présente Alberto et Beatriz, qui ne restent pas. Puis il repart. Les olives sont excellentes, dis-je à personne. (*ÀLF*, p. 36)

Lorsque c'est jour de fête à l'appartement, Chloé se contente de décrire ce que font les gens, telle une spectatrice qui demeure en retrait, étrangère au spectacle. Plus encore, les jours suivant son arrivée en Amérique du Sud, Chloé n'ose même pas sortir de sa chambre et descendre au salon pour les regarder, terrorisée à la seule idée d'entrer en contact avec eux : « J'ai si peur qu'ils montent. Qu'ils me demandent quelque chose. Ils rient. Des bruits de vaisselle et des chaises qui glissent. Passent de la cuisine au salon. Six? Dix? Douze personnes ? La porte ne cesse de sonner, et des voix d'entrer » (*ÀLF*, p. 11). Les semaines

passant, Chloé finit par côtoyer ses colocataires, mais cela ne met pas fin à sa solitude pour autant, comme l'indique par exemple, au deux-tiers du récit, cette petite ligne de texte laissée toute seule sur une page entièrement blanche : « C'est mon anniversaire. Je ne l'ai dit à personne » (*ALF*, p. 159).

Plus souvent qu'autrement, les personnages qui gravitent autour de Chloé font donc ressortir sa difficulté à se mêler aux autres, à s'intégrer, ainsi que son décalage et sa marginalité. Par exemple, cette scène où Chloé se rend à un cours de danse – rare initiative de sa part –, et dans laquelle son décalage est concrètement représenté par son habillement, son silence et son incapacité à faire comme les autres :

Je pousse la porte de ce studio qui affiche Talleres de danza contemporánea ;Ingresá ahora! sans réfléchir. La couleur, peut-être ? Je ne suis pas habillée pour bouger mais je n'en suis pas à une absurdité près. Je dépose mon sac dans le local, encore sur l'élan. Mais aussitôt le sac lâché, je fige. Une quinzaine de filles de tous les âges se saluent.

J'amorce un repli stratégique. La professeure traverse en fonçant sur moi. Pitié, ne viens pas me parler. [...] Elle me prend les épaules et me place au centre du groupe, rendant la fuite difficile. Devant mon silence, elle finit par se résigner. De toute façon le cours commence. [...] J'essaye de me fondre dans le décor. Je me prends pour un arbre, un kangourou, un cerf-volant, une paralysée d'une jambe. Elles se lancent toutes au sol en même temps. Je suis la seule debout, je me jette par terre. Certainement pour me narguer, elles se relèvent d'un même bond. J'ai mal au poignet, je continue. Soit une chorégraphie qu'elles connaissent ou une fusion intuitive avec le dieu de la danse, je ne suis pas certaine. (*ALF*, p. 84)

La plupart du temps, que ce soit dans un studio de danse, dans la rue, au marché ou dans son propre salon, aux yeux des autres, Chloé est hors-norme : sa façon d'être, de se comporter ou même de se vêtir paraît insensée, et cela n'a rien à voir avec sa différence culturelle de nord-américaine dont le roman fait d'ailleurs très peu mention. Pour Luz, par exemple, la femme

de ménage, la condition de Chloé est à la fois déplorable et incompréhensible : pourquoi reste-t-elle toujours enfermée dans sa chambre, que fait-elle « toujours ici » (*ÀLF*, p. 28) ? : aux yeux de Luz, Chloé est la *pobrecita*, « la pauvre petite » (*ÀLF*, p. 28). Un rapport que Chloé juge ironique, puisqu'à son sens il est anormalement inversé :

Parfois, je la regarde travailler. Je descends à la cuisine, je me répète que je suis, que nous sommes des exploités. Et que regarder, c'est participer à l'exploitation. Elle se tourne vers moi, souriante, maternelle. Imperméable à mes tentatives de victimisation. Me protégeant plutôt contre le méchant monde, moi, pauvre enfant qui ne comprend rien à rien. (*ÀLF*, p. 40)

Dans cette même idée, Adriana, l'une des colocataires de Chloé, met de l'avant le fait que Chloé ne correspond pas, à ses yeux, aux critères normatifs de la féminité. Aux côtés de Chloé, Adriana est décrite comme « l'autre fille. La fille, en fait » (*ÀLF*, p. 21). Lorsque les deux jeunes femmes se rencontrent pour la première fois, Chloé, qui a perdu ses bagages et donc ses vêtements, porte depuis plusieurs jours le t-shirt que lui a prêté Emilio à son arrivée, sans nullement se soucier de son hygiène et de son apparence. La différence entre Chloé et Adriana est alors implicitement énoncée :

Adriana me tend quelques vêtements sans me demander mon avis. Je la remercie, gênée. Adriana, c'est l'autre fille. La fille, en fait. Elle a de grands yeux noirs qui pétillent. Elle donne le goût de rire, elle vient de Barcelone. [...] Chaque fois que je la vois, elle a les ongles peints d'une couleur différente. [...] C'est ce que je remarque, la couleur de son vernis à ongles.

Je l'ai rencontrée alors qu'elle se préparait un café. Elle m'a tendu une tasse, ongles saumon, est partie à rire en me voyant : je portais encore le t-shirt d'Emilio. (*ÀLF*, p. 21)

Quelque temps plus tard, en vue d'une sortie dans un bar, Adriana aide Chloé à s'habiller ou plutôt, à se « déguiser » en fille : « Juchée sur des talons brillants et emballée dans une robe bleue à l'asymétrie exagérée, je me reconnais à peine, Adriana m'a déguisée en fille » (*ÀLF*,

p. 63). Avec l'aide de Matías, leur autre colocataire, Adriana entraîne également Chloé au marché pour la conseiller dans l'achat de ses nouveaux vêtements : « J'ai gagné une journée de magasinage avec styliste personnalisé. J'en ai deux, en plus. Adriana et Matías ont l'air de penser que je suis arriérée » (*ÁLF*, p.111). Cette dernière remarque, tout particulièrement, souligne le décalage entre Chloé et ses colocataires qui, visiblement, ne la comprennent pas.

### **Le jeu des relations humaines : une conception désenchantée**

De façon générale, Chloé ne semble pas très bien maîtriser les usages, les codes et les scripts sur lesquels se fondent les rapports sociaux et, de toute façon, ne semble pas vouloir s'y conformer. Si, par exemple, elle se présente devant son colocataire Emilio – alors qu'elle ne recherche pratiquement jamais la compagnie des autres –, elle sait que repartir sans lui avoir parlé la fera paraître bizarre, mais quoi qu'il en soit, elle ne trouve rien à lui dire (*ÁLF*, p. 30). Plus concrètement, lorsqu'elle se rend à l'épicerie, elle observe le caissier flirter avec la voisine qui sait très bien comment participer au jeu de son Don Juan; Chloé, pour sa part, ne s'y applique nullement :

Il lui demande comment va la famille. Place quelques bonbons dans sa main, pour le petit. La dernière fois, un melon d'eau est apparu dans son sac. Un clin d'œil soutenu. À moi, il donne les pires légumes. En daignant à peine me servir. De l'allée, je la vois. Sa mèche rebelle tombe sur sa nuque. Elle la replace langoureusement, puis laisse glisser sa main sur celle du caissier. J'ai maigri, je pense. (*ÁLF*, p. 76)

Les êtres entourant Chloé mettent donc aussi en évidence sa marginalité, soit parce qu'ils révèlent à quel point elle est peu apte à interagir avec eux, soit parce qu'à l'inverse ils montrent comme cela est facile et naturel pour eux.

En fait, pour Chloé, désenchantée en ce qui a trait aux relations interpersonnelles, les rapports humains constituent une véritable comédie à laquelle elle ne croit plus et ne souhaite plus participer. Pour elle, les échanges sociaux se résument à des jeux de rôles brefs et changeants, qui requièrent un véritable talent d'acteur. Elle le dit elle-même : dans ce pays, ils savent tous jouer, « [d]ans ce pays, ils sont tous des acteurs » (*ÀLF*, p. 64). Ce talent d'acteur requis par les échanges sociaux est particulièrement sollicité lorsqu'il s'agit de jouer le jeu de la séduction, un jeu dangereux que Chloé compare à une véritable corrida (*ÀLF*, p. 137). Ce type de rapport est pour elle, dans la plupart des cas, étranger et indifférent à tout engagement affectif envers autrui. Elle dépeint les tentatives de séduction des uns et des autres comme quelque chose de factice et de pré-régulé en quoi il faudrait faire semblant de croire même en sachant qu'au fond ce n'est qu'un jeu de courte durée. Ainsi, sortie au bar avec Adriana, elle raconte la tentative de séduction d'un jeune homme qui « performe sans se tromper un texte bien répété, presque senti » (*ÀLF*, p. 64), afin de l'attirer dans son lit pour la nuit. Chloé n'y croit pas, bien sûr, mais, pour tromper la solitude, cherche à faire comme si :

Des soirs, j'ai besoin d'y croire. Je dis que c'est pour m'amuser, parce qu'on ne s'amuse plus assez. Je bois trop. J'arrive parfois à croire que c'est plus fort que moi. En tout cas, c'est ce que je répète à qui veut l'entendre. Je leur dis n'importe quoi pour être certaine de ne pas m'enfarger dans les conséquences. Ils acquiescent et en rajoutent. Demain, à celui que je quitterai, je dirai tu y as cru, toi ? Il répondra non, bien sûr que non. On rira comme des enfants et on racontera la soirée aux autres comme si c'était une histoire qui ne nous était pas arrivée. (*ÀLF*, p. 63-64)

De même, lorsque Chloé rencontre un jeune photographe qu'elle nomme tout simplement « le photographe » – même après plusieurs sorties avec lui –, elle tente de jouer le jeu de

l'amour en répondant à ses avances et en acceptant de le revoir. Or, incapable de croire en la nature de leur rapport, elle ne ressent rien et demeure de surcroît incapable de bien simuler un quelconque ressenti affectif, ne serait-ce que sur le plan physique. Par exemple, dans ce passage où l'on devine qu'un rapport sexuel se déroule entre eux, le détachement affectif de Chloé est tout de suite démasqué par le photographe :

Si tu voulais une fille en chaleur, il te fallait choisir quelqu'un d'autre. Je t'avais averti. [...]  
Je peux simuler. Je peux m'oublier, essayer de lui faire croire que je m'amuse.  
[...] Étranger, reste. Je ne peux supporter un échec de plus.  
D'habitude, est-ce que tu aimes ça ? Rajoutes-en pas, s'il te plaît. Je n'aurais jamais dû te suivre. (*ÀLF*, p. 94)

Au bout du compte, le photographe, malgré ses efforts, n'arrive pas à extirper Chloé de son désenchantement. Sa présence, plutôt que de lui faire du bien, l'angoisse en la poussant à jouer un rôle qui ne lui sied guère, soit celui de la jeune femme heureuse en compagnie de son amant : « Je pédale. Je pédale pour qu'il pense que je suis heureuse. Un peu amorphe, sans plus. Il ne me connaît pas autrement. Je devrais réussir à le convaincre. Ne pas le décevoir, ne pas lui faire pitié. Quand il me tient par la main, j'ai le cœur qui bat plus fort. D'angoisse » (*ÀLF*, p. 101). Les semaines suivant le départ du photographe, le même genre de situation se répète encore avec un autre garçon, un jeune comédien et habile séducteur nommé Ezequiel. Avec lui, Chloé sort temporairement de sa torpeur, car le jeune homme lui fait beaucoup d'effet. Son nom, dit-elle, est un nom de « superhéros », de « prophète » (*ÀLF*, p. 129). Sur lui, elle invente des histoires, élabore des scénarios. Cette fois, c'est elle qui espère le revoir, lui laissant des messages sur son téléphone portable. Poussée par son désir naissant, Chloé croit qu'Ezequiel la conduira à vivre un peu de vérité, à ressentir quelque

chose de vrai : un vrai désir. Toutefois, le superhéros perd rapidement de son attrait. Au moment où l'occasion de coucher ensemble se présente, Ezequiel, trop sûr de lui, brise la magie et Chloé cesse instantanément de le désirer :

Je voudrais tant vouloir être ici. Je dois vouloir être ici. Je veux être ici. Allez, rattrape le bout de rire qui court. Tout près.

Il me touche. Ça m'éteint.

Ça ne va pas ? Qu'est-ce que je peux répondre ? Ce que je devrais lui dire c'est frappe-moi. Frappe-moi pour voir. Je ne sentirai rien. Allez frappe ! [...] Tu veux savoir si je vis encore ? Défoule-toi ! [...]

Je ne lui dis rien de cela. Au moins, je ne dis rien. (*ÀLF*, p. 154)

Chloé semble en fait partagée entre, d'une part, une volonté d'être « imperméable » (*ÀLF*, p. 58), détachée de tout ressenti affectif pour se protéger, et, d'autre part, une volonté de ressentir, de vivre, comme tout le monde. Quoi qu'il en soit, la mise en scène des rapports interpersonnels, dans son récit, permet au lecteur de saisir la conception désenchantée des relations humaines qu'elle véhicule, en tant que narratrice. Les relations humaines y sont dépeintes comme étant souvent factices, prévisibles, égoïstes, éphémères et, surtout, dangereuses. De ceux qui tentent de la séduire, elle se méfie :

Les oui sont dangereux. Ils pourraient m'arracher le cœur sans s'en rendre compte. C'est ce qu'ils recherchent, même. L'admiration contenue dans mon regard de pauvre fille pâmée sur eux. Ils en ont besoin pour se sentir exister. Ce sont mes grands yeux verts qui les remplissent d'énergie. Qui les font jouer, encore et encore, à m'épater. (*ÀLF*, p. 63)

On en déduit que selon Chloé, les êtres humains se lient essentiellement par besoin, pour leur égo, par désir ou par intérêt personnel. Du photographe, qui tente pourtant de la reconforter, elle dit : « Il a décidé qu'il me laisserait dans un meilleur état que lorsqu'il m'a trouvée. [...] Je pense que ça lui fait du bien, de croire qu'il est en train de sauver une âme éclopée » (*ÀLF*,

p. 96). Cette tentative de sauvetage de la part du photographe ne serait donc pas effectuée pour elle, par altruisme, mais principalement pour lui. En outre, toujours dans l'optique de Chloé, les autres n'apportent que très peu de bonheur et de satisfaction, comparativement au chagrin et au vide qu'ils finissent inévitablement par laisser :

J'ai les bras pleins de trous et quand je perds des gens, je regarde mes mains vides et mon lit froid, et je constate qu'il me manque un bout de moi. Que je leur ai donné quelque chose qui ne reviendra pas. [...]

J'ai gardé une partie d'eux, aussi. Mais ce n'est pas assez. Ce n'est qu'un triste prix de consolation pour les perdants. Parce que toujours, il y a un autre ou un ailleurs qui compte plus.

J'aimerais qu'ils ne se donnent pas tant de mal pour gagner des morceaux de moi, si c'est pour partir après. Un pas vers moi et je te crois. [...] Je m'attacherai. Tu partiras. [...] [C]haque moment qui meurt tue un peu. (*ALF*, p. 106)

Autrement dit, dans l'esprit de Chloé, à quoi bon se lier les uns aux autres, s'engager affectivement, si ce n'est pas fait pour durer ? Dans ces conditions, quelle est donc la valeur des relations humaines et comment peut-on y croire ? Peut-être vaut-il mieux ne pas se prêter au jeu et ainsi éviter de trop le prendre au sérieux.

### **Un jeu de contraste : le personnage d'Émilio et sa fonction idéologique**

Lorsque Chloé arrive en Amérique du Sud, elle trouve en Émilio un protecteur. Émilio est la première personne que Chloé rencontre là-bas : futur colocataire, c'est lui qui lui ouvre la porte de l'appartement, la conduit à sa chambre et lui prête un t-shirt propre à se mettre sur le dos. Pendant plusieurs jours, « Emilio » est le seul nom qu'elle connaît (*ALF*, p. 11). Alors qu'elle demeure cloîtrée dans sa chambre, Emilio tente de l'aider à s'acclimater à son nouveau milieu. Frappant à sa porte, il lui demande si elle a envie de venir marcher avec lui ou, encore, lui rapporte de la crème glacée : « Emilio a un regard doux. Je me déteste d'être

incapable de rien » (*ALF*, p. 16). C'est également lui qui indique à Chloé comment se rendre au marché, dessinant un plan des rues où elle n'a encore jamais mis les pieds (*ALF*, p. 32). À vrai dire, le rapport entre Chloé et Emilio met d'abord de l'avant l'absence de vouloir/savoir/pouvoir/devoir-faire de Chloé. Par exemple, lorsque Chloé crie quelque chose au chien de l'appartement, celui-ci ne l'écoute pas, mais obéit tout de suite à Emilio (*ALF*, p. 31); ou bien, lorsque Chloé observe son colocataire travailler, elle se demande où ce dernier trouve une telle volonté et réalise à quel point elle ne sait plus comment accomplir quoi que ce soit :

La tête penchée sur des papiers, Emilio me fait un bref signe de la main pour me dire de ne pas le déranger. La télévision est encore ouverte, mais il a fermé le son. Plus il est concentré, plus son oreille s'approche de son épaule.

Quel travail peut faire en sorte qu'il se disloque le cou à ce point-là ?

Il prend une gorgée du café froid qui traîne à côté de lui, sûrement depuis hier.

[...] Il rature partout, rajoute des flèches, jette une page, la reprend.

J'ai déjà eu un cerveau. Je me suis déjà arraché les yeux pour quelque chose. Je le regarde et j'ai oublié comment faire. La capacité d'attention d'un poisson rouge, c'est huit secondes.

Un jour, il faudra bien trouver quelque chose à faire. (*ALF*, p. 45)

Afin d'aider Chloé à trouver quelque chose à faire, Emilio lui procure d'ailleurs un petit emploi à l'accueil du théâtre pour lequel il travaille lui-même comme acteur, professeur, auteur et metteur en scène. Emilio en vient même à demander un petit service à Chloé :

Sur la bande sonore de son prochain spectacle, il aimerait qu'une fille parle en français. Il n'a pas de texte. Me suggère d'écrire quelques mots. Rien de compliqué. Personne ne comprendra de toute façon. [...]

Comment lui dire ? [...]

Alors ce matin [...], Emilio est arrivé avec son grand air en santé, m'a lancé l'enregistreuse comme si c'était quelque chose d'amusant, m'a dit bon, à plus tard. (*ALF*, p. 189)

Dans cette situation, Chloé ne sait pas comment expliquer à Emilio que le fait de s'exprimer est pour elle extrêmement difficile, et ce, même par écrit ou par le biais d'un enregistrement. Emilio, quant à lui, ne voit là rien de « compliqué ». À ses yeux, il s'agit d'un jeu, « quelque chose d'amusant », qui ne demande aucun effort. Bref, par un effet de contraste, Emilio contribue à mettre en évidence le désenchantement de Chloé ou, plus particulièrement, son incapacité d'agir et de communiquer.

De fait, le rapport d'opposition actionnel et idéologique qui se dessine entre Chloé et Emilio nous apparaît comme un élément clé du récit. En effet, Chloé tolère mal ce qu'elle voit comme illusoire : alors qu'elle a perdu toute capacité de croire, elle déteste les faux-semblants et ne sait pas elle-même faire semblant. Or, contrairement à elle, Emilio sait croire et, surtout, sait jouer. Pour lui, le jeu – ou le fait de croire volontairement à quelque chose que l'on sait factice – ne semble nullement négatif. C'est précisément vers cette capacité à croire, sans peur du ridicule et des conséquences, qu'Emilio, à travers le jeu, tente d'entraîner Chloé. Il cherche à lui faire quitter son siège de spectatrice en la poussant à participer, à s'amuser, à s'exprimer, à se laisser aller, à se prendre au jeu. Par exemple, alors que l'ambiance de leur appartement tourne à la fête, Emilio encourage Chloé à prendre part aux festivités : chacun y allant de son instrument improvisé – casseroles, verres, fourchettes et cuillères –, c'est un véritable « concerto en fer majeur » (*ALF*, p. 55) qui prend place dans leur petit salon. Emilio pose une casserole sur les genoux de Chloé qui, après avoir observé quelque temps Emilio, Matías et Adriana sans rien faire, finit par se laisser gagner par les rythmes métallisés de leur musique improvisée. Timidement, du bout des doigts d'abord, elle

prend peu à peu de l'assurance : « Je finis par me régler aux autres, j'oublie un peu. Emilio chante, Matías et Adriana aussi. Je commence à taper du pied. Le volume augmente. Le rythme accélère, se saccade. De plus en plus *initiatique*<sup>236</sup> comme ambiance » (*ÀLF*, p. 55). Dans le même esprit, les deux extraits suivants montrent comment Emilio conduit Chloé à oublier quelque peu son désenchantement, et ce, en la poussant à jouer avec lui, l'amenant ainsi à accepter de croire en quelque chose pendant un bref instant. Le premier extrait se déroule la nuit, alors qu'Emilio et Chloé, en marchant, passent devant le zoo municipal :

Je te gage que t'as jamais vu une girafe dormir.

On est partis de la fête en même temps, Emilio et moi. J'aime pas ça quand tu rentres toute seule, qu'il dit. Devant le zoo municipal, il me regarde, l'air de dire t'es pas game. Autour, pas de lumière, pas de police. Regarde-moi bien aller, j'empoigne la clôture avant lui, il n'a pas d'autre choix que de suivre. Il connaît le zoo par cœur [...]. Le sentier se détache à peine des arbres, on file en se cachant de gardiens de sécurité imaginaires. Les hiboux nous surveillent. Je les entends. Emilio se venge de ma bravade en courant trop vite, je me prends des feuilles dans le visage. Je ne pourrais pas retrouver la sortie, je pense qu'on est dans le coin des tigres. Pas le temps de regarder, je finis par attraper sa main, pour ne pas le perdre.

La nuit, le monde change. Les animaux sortent de leur cage et les objets inanimés prennent vie. L'acceptable glisse légèrement. Tout ce qui semble acquis peut s'effondrer. Il m'entraîne d'un coup sec vers la droite. Quand il s'arrête, je lui tombe dessus. C'est ici les girafes. On ne voit rien. On reste quand même à les regarder. (*ÀLF*, p. 136)

Dans ce premier extrait où Chloé accepte de jouer – de croire en des choses imaginaires –, les animaux qui « sortent de leur cage » symbolisent le fait qu'en jouant, c'est Chloé, en fait, qui s'échappe de sa propre cage, celle où elle s'est elle-même enfermée depuis que le désenchantement cloisonne son existence. La chambre où elle passe presque tout son temps est d'ailleurs comparée à une cage à oiseaux (*ÀLF*, p. 107), parfaite « pour les oiseaux qui

---

<sup>236</sup> Nous soulignons.

ont perdu leurs ailes » (*ALF*, p. 6). Dans le deuxième extrait, qui se déroule cette fois en pleine journée, Chloé donne à Emilio un peu plus de fil à retordre avant de bien vouloir se prêter au jeu, mais celui-ci persévère. La scène prend place lorsque Chloé, par ennui, s'est installée avec un livre à l'accueil du théâtre, un jour où elle n'est pas censée y travailler. Emilio qui la voit en passant l'invite alors à venir assister à son cours de théâtre. Or, pour une fois, elle ne fera pas qu'assister; poussée par Emilio qui ne ménage pas ses efforts, elle se voit forcée de quitter son rôle de spectatrice :

Attends. Emilio fouille dans les costumes, un vieux boléro, un python en peluche, il sort des masques africains. On va jouer. Tu vas même aimer ça. Je ne pense pas, non. Le cercle sacré. On peut crier ou faire des bruits, pas de mots. Je n'avais pas quelque chose à faire en bas ? Il me bloque le chemin. Emilio! Laisse-moi tranquille. Une autre fois, OK ? Il me prend une main. Puis l'autre. Il commence à gesticuler. Je résiste. S'il y a une chose que je ne sais pas faire dans la vie. Nous sommes deux guerriers. En préparation de rituel. Il me crinque les bras dans les airs comme un oiseau qui se prépare à décoller. Moi, les yeux au ciel. T'as bientôt fini ? Il continue, de plus en plus déterminé. Tu perds ton temps. Il se met à sauter de tout son corps. Moi aussi, par conséquent. J'essaye de retirer mes mains, trop mollement. Chaque fois qu'on atterrit, l'escalier de fer résonne en un bruit de canne. Arrête! Quelqu'un va venir. Je ne veux pas qu'on me voie comme ça. Emilio, arrête. Je tente un pas sur le côté, il me coupe. Avec son gros masque de papier mâché, fait non de la tête. Je pourrais passer pareil. Je ris. J'éclate de rire. Un rire nerveux, étouffé. Il continue de sauter. Je t'avais dit que t'allais aimer ça. Crisse, Emilio. Si Pablo monte, je meurs. Si quelqu'un sait, si tu en reparles. Il commence à bouger de droite à gauche, m'entraîne avec lui. Une séquence rythmique. Il est ridicule. Tellement fâchée. Emilio je te jure je vais. Pourtant, quand il lâche mes mains, je ne m'enfuis pas. Il halète. Se frappe la poitrine et crie. Aigu, grave, grogne, croasse. Il saute à pieds joints, reprend mes mains et m'entraîne. Je vais te tuer pour ça! Avec plaisir, qu'il répond. (*ALF*, p. 181-182)

Chloé est ici partagée entre son refus et son envie de jouer : elle prétend qu'Emilio est ridicule, qu'elle est fâchée contre lui, mais elle ne s'enfuit pas. Emilio, de son côté, décrypte bien le message et s'amuse d'autant plus à la taquiner, comme le montre sa réponse à la fin

de l'extrait. En effet, selon Gillian Lane-Mercier, les règles conversationnelles impliquent « ce que certains sociolinguistes appellent un "couplage" (*adjacency pairing*), c'est-à-dire une dyade illocutoire, dont l'emploi du premier constituant entraîne nécessairement celui du deuxième, en raison à la fois de leur caractère solidaire et de leur agencement unilatéral<sup>237</sup> ». Lane-Mercier nomme par exemple les séquences suivantes : question-réponse, salutation-salutation, invitation-refus/acceptation, interpellation-réponse, compliment-remerciement. Ici, à la fin de l'extrait, en répondant « avec plaisir » aux « menaces de mort » de Chloé, Emilio agit comme si elle venait plutôt de le remercier pour son comportement. Du même coup, il signifie par là qu'il ne prend nullement ses menaces au sérieux et qu'il est conscient, au contraire, que son comportement s'avère bénéfique pour elle. Celle-ci, d'ailleurs, parvient assez mal à cacher son amusement.

### **Rapports à autrui et trajectoire narrative**

Que raconte le récit le Chloé ? La situation initiale, on l'a dit, est la suivante : désenchantée, Chloé est partie s'exiler en Amérique du Sud pour s'extraire du monde qu'elle connaît et oublier son existence. Afin d'arrêter de vivre, elle a choisi de se couper des autres, de s'enfermer pendant de longues heures dans une petite chambre en espérant mettre fin à toute relation. Tout au long du récit, elle ne fait pas grand-chose; certains jours, elle se rend à l'épicerie, mais elle n'achète rien (*ÀLF*, p. 168); parfois, elle essaie de cuisiner, mais elle échoue et mange « des pâtes à rien » (*ÀLF*, p. 88). Ayant perdu presque tout pouvoir-faire, elle se contente d'observer les autres, parfois de les imiter, mais demeure pratiquement

---

<sup>237</sup> Gillian Lane-Mercier, *La parole romanesque, op. cit.*, p. 129.

dépourvue de toute volonté propre : « J'observe les gens qui s'agitent devant moi, qui vivent. Je calque mon comportement sur le leur, je ne suis bonne qu'à copier, qu'à pareiller » (*ÀLF*, p. 68). À travers le filtre de son désenchantement, le monde entier semble ligué contre elle, que l'on pense au chien de l'appartement qu'elle appelle « le monstre » (*ÀLF*, p. 31); aux objets « menaçants » (*ÀLF*, p. 31) de la cuisine; aux « légumes des autres » (*ÀLF*, p. 46), dans le réfrigérateur, auxquels doivent faire face ses propres légumes. Pour Chloé, le monde est hostile et elle y est fatalement soumise : « Le destin m'haït. [...] j'ai peur de lui » (*ÀLF*, p. 158), affirme-t-elle. Conséquemment, le récit de Chloé n'est pas de ceux qui sont riches en actions et en péripéties. De la situation initiale à la situation finale, Chloé se trouve relativement au même point : son vouloir/savoir/pouvoir/devoir-faire ne connaît que très peu d'évolution. Néanmoins, en tant que personnage, elle poursuit une trajectoire narrative menant à une certaine progression de son état. Cette trajectoire se perçoit grâce à la présence des personnages secondaires qui, dès lors, ne détiennent pas seulement une fonction idéologique, mais aussi une fonction narrative. En effet, les personnages secondaires permettent la mise en scène du vouloir/savoir/pouvoir/devoir-dire de Chloé qui, contrairement à son vouloir/savoir/pouvoir/devoir-faire, évolue au fil du récit. Les personnages secondaires révèlent également que Chloé, malgré son désenchantement, ne peut se couper des autres bien longtemps, que ce soit par besoin de communiquer ou par ressenti affectif. Elle le dit elle-même, « il faut bien vivre un peu » (*ÀLF*, p. 54), et la vie, comme le sous-entend son discours, ne semble pas pouvoir se passer de liens tissés avec autrui.

Aux premiers jours de son arrivée, Chloé évite soigneusement ses colocataires. À la seule approche de leurs pas en direction de sa porte de chambre, elle remonte les draps et s'imagine être ailleurs (*ÀLF*, p. 15). Écoutant le va-et-vient de leurs déplacements affairés dans l'appartement, elle attend « que tout soit silencieux depuis au moins quinze minutes avant de descendre » (*ÀLF*, p. 20). Évidemment, elle finit par les rencontrer. À sa peur du contact des autres s'ajoute alors la barrière de la langue, puisque Chloé ne maîtrise pas du tout l'espagnol. Dans son esprit, les sons se confondent, « se mélangent, pareils aux autres » (*ÀLF*, p. 7) :

Quand les colocataires me parlent, les rares fois où ils me parlent, je ne sais pas où couper. Ils parlent trop vite. Et je les regarde avec les sourcils levés en me disant attrape un mot, juste un. Le pire sera fait. Mais les mots ont une volonté propre. Ils résistent, fuient. Refusent de servir de ponts et tissent plutôt des fils, des barreaux supplémentaires à ma cage. J'ai déjà pris des cours, pourtant. Je pensais que je savais quelque chose. (*ÀLF*, p. 22)

Les mots semblent ainsi avoir plus de volonté que Chloé; sur elle, ils l'emportent aisément. Emmurée au sens propre comme au figuré, elle demeure fortement repliée sur elle-même, préférant s'adresser au chien, au chat, à la plante et, le plus souvent, à Betty, la tache sur le mur de sa chambre :

Betty, tu es rien qu'une tache. Personne ne t'a voulue, désirée. Personne ne tient à toi non plus, ne dépend de toi. Personne ne se souvient de ce que tu fais dans la vie, de ce que tu aimes. Plus personne ne te demande pourquoi tu es dans ce pays. Ton existence n'a aucune incidence sur la marche du monde, même pas le plus infime impact. Tu es inutile, inaperçue. Qu'est-ce que ça te fait de le savoir ? (*ÀLF*, p. 132)

Elle a beau poser toutes sortes de questions à ses interlocuteurs imaginaires, ou même tenter de les provoquer, ceux-ci, bien sûr, ne lui répondent pas :

Chien, savais-tu qu'il y a quarante mille ans, tes ancêtres ressemblaient à une belette ? Ça ressemble à quoi une belette ? C'est laid. [...]

Betty. Beeeetty. Bettyyyyyyyy. Il fait chaud, rien à faire, nulle part où aller, raconte-moi une histoire, mais oui la même que d'habitude, ce n'est pas grave, qu'est-ce qu'on fait d'autre que raconter les mêmes histoires de toute façon. Tu boudes ? Maudite princesse. (*ÀLF*, p. 145)

Conséquemment, tout au long de ses journées, Chloé ne fait que monologuer avec elle-même, à l'abri de toute véritable communication.

Peu à peu, Chloé acquiert toutefois une meilleure connaissance de la langue espagnole. Dans un cahier, elle recopie des mots, des bouts de phrases et des expressions approximatives afin de les apprendre. Au fil du temps, son savoir-dire progresse, tandis que son oreille s'habitue et comprend de plus en plus les sons sans même qu'elle ait besoin de les traduire consciemment (*ÀLF*, p. 44). Petit à petit, elle participe aux conversations de ses colocataires, usant toutefois de sa non-maîtrise de la langue comme d'un prétexte pour éviter de devoir répondre à leurs questions (*ÀLF*, p. 54). Ses tentatives de communication ne réussissent bien sûr pas tout le temps. Lors de sa première visite au marché, par exemple, elle se fait mal comprendre et renonce instantanément à rétablir la communication : « Je veux des concombres. Zanahoria ? Concumbre ? Je crois qu'elle me demande combien. Dos. Je fais le signe avec les mains en même temps, pour être certaine. Elle remplit un sac, pèse, en rajoute. Que fait-elle ? Deux, j'ai dit deux ! La balance indique deux kilos. Je renonce. Je paye » (*ÀLF*, p. 32). Or, au cours du récit, le vouloir-dire de Chloé se développe lui aussi. Le langage devient d'ailleurs ce par quoi Chloé commence à rétablir certains liens avec le monde et avec les autres : « Nommer les choses, les gens, fait qu'ils finissent par m'appartenir un peu. Plus je colle de mots sur ce qui m'entoure, plus j'ai l'impression que les contours se précisent »

(*ÀLF*, p. 86). Identifier les choses, les apprivoiser, s'en rapprocher, se les approprier ou, du moins, les lier à soi, voilà en quoi les mots et les noms sont utiles à Chloé : « Plante, il faudrait bien te trouver un nom. Faille aussi. Mine de rien ma chambre se remplit » (*ÀLF*, p. 178). Sa chambre, son quotidien, son existence, avec le temps, devient de moins en moins vide. De même, si Chloé parle constamment du chien de l'appartement comme s'il lui était complètement étranger et indifférent, elle finit par vouloir lui trouver un nom également : « Clounechien, Klounchien, Klounch, Klou, Klow. Chiencône, Chienkaune, Thchienkon, Tchikie. Je vais finir par te trouver un nom » (*ÀLF*, p. 221). Dans cette optique, « les autres », « ils » ou « les colocataires » deviennent graduellement Emilio, Adriana, Matías et leurs amis; Anke, une jeune blonde allemande rencontrée par hasard, devient « Anke-ma-nouvelle-amie-allemande » (*ÀLF*, p. 86); au théâtre, « Le boss » devient Pablo; au café, l'ancienne copine d'Emilio qui travaille comme serveuse, elle, s'appelle en fait Gloria :

Gloria. Elle s'appelle Gloria. [...] Elle me dévisage comme un insecte. Et part. Mais oui, je l'ai déjà vue. Je devrais trouver facilement où je l'ai croisée, je vis dans une boîte.  
Tu connais Emilio ? Elle échappe ma fourchette, s'excuse. J'habite avec lui. Elle se ressaisit. Ah, la Canadienne.  
La rapidité avec laquelle quelques mots magiques nous font passer du royaume des insectes à celui des humains me fascine. (*ÀLF*, p. 49)

Ici, c'est aussi Chloé qui n'est plus désormais une étrangère pour Gloria. Si Gloria est l'ex d'Emilio, Chloé est la Canadienne qui habite avec lui; par cette appellation, elle passe d'inconnue à connue. Le langage qui solidifiait d'abord la cage de Chloé lui permet maintenant d'ériger des ponts entre elle et le monde, entre elle et les autres.

Parallèlement, le devoir-dire de Chloé évolue également, ce que démontre cette scène où, se rendant à un vernissage afin d'y rencontrer son amie Anke, Chloé – qui se contente habituellement d'observer les gens sans rien dire – ressent cette fois l'urgence et le devoir de s'exprimer :

Ce soir, je n'ai pas envie d'une tournée de petites bouchées avec Anke. Je passe mon temps à aller à des vernissages et à rencontrer des garçons qui ne m'intéressent pas. Elle a dit vingt-deux heures, al centro cultural. J'arrive plus tard, les gens sont parfaits et ravis, disposés dans l'espace avec autant d'attention que les objets sur les toiles. Il manque quelque chose.

Je n'ai pas envie de faire semblant.

Je n'essaye même pas de faire le tour des œuvres. Je deviens de plus en plus tendue. Obsédée par cette idée que rien ne va. Qu'il y a urgence à le dire. Je m'approche des différents groupes sans leur parler – ils ne réagissent pas, jusqu'à ce que je finisse par crier à l'un deux ¡falta algo!

Quoi quoi quoi ? qu'ils répondent tous comme des canards. Qu'est-ce que tu veux ? Rien. Tout. Repousser une limite. Vivre. Je ne peux accepter que la vie ne soit rien de plus que la somme des jours qui s'allongent. Encore pire parce que vous, les autres, avez l'air de vous y faire. Ils sourient gentiment, l'air de dire que ma rage finira par passer. Comme eux, je me calmerai et comprendrai les vertus de la tranquillité d'esprit. C'est inévitable. Tu verras. Dans quelques années, tu vas être la première à courir vers le confort. On était pareils à ton âge. Arrêtez de me regarder comme si c'était un caprice d'adolescente. Arrêtez de vous rassurer sur la pertinence de vos choix en vous répétant qu'il n'y a pas d'autre option que le moule. Touché coulé, vous ne voulez pas jouer à la bataille navale seuls. Vous êtes morts et sages. Tous morts.

Il y en a un qui finit par dire tu veux embrasser une fille ? C'est ça que tu veux ? (*ALF*, p. 160-161)

Dans cette scène, Chloé apparaît comme étant décalée par rapport aux autres. Malgré sa tentative de communication, elle demeure incomprise; l'urgence qu'elle ressent soudainement à crier son insatisfaction, à dire que « quelque chose manque », que la vie ne peut être faite que de faux-semblants, de comportements formatés et de confort, est ici complètement discréditée, rabaisée à de risibles élans de jeunesse. Or, il n'en demeure pas moins que cette tentative de conscientisation – où elle cherche, par une communication

maladroite, à partager avec les autres sa perception des choses – est une manifestation évidente de son devoir-dire qui s’était jusque-là très peu exprimé.

Enfin, toujours dans cet ordre idées, le pouvoir-dire de Chloé connaît lui aussi une réelle progression. Fuyant d’abord toute communication, demeurant silencieuse vis-à-vis de ceux qui tentent de lui soutirer quelques mots, elle est maintenant capable de s’adresser aux gens, y compris à Gloria qui, de toute évidence, ne souhaite pas lui parler et essaie même de l’ignorer, sans succès :

Fidèle à son habitude, Gloria ne me regarde pas en entrant dans le théâtre. Je la salue joyeusement. ¡Hola! Elle fait semblant de ne pas me reconnaître. J’en rajoute. Coucou! Elle détourne la tête, se plonge dans une revue. Gloria ! La situation est risible. Elle n’a plus le choix de me saluer. Veux-tu que j’aie [...] dire [à Emilio] que tu es là ? Un peu plus elle me crache dessus, la belle Gloria. (*ÁLF*, p. 195)

Vers la fin du récit se déroule d’ailleurs une scène dans laquelle Gloria tente d’humilier Chloé, et ce, en colportant des ragots sur l’échec de sa relation avec Ezequiel. Gloria cherche en fait à afficher sa propre supériorité devant Emilio, dont elle est redevenue la copine, car, à ses yeux, Chloé est une menace pour leur couple. Ainsi, un samedi matin alors qu’ils se retrouvent ensemble dans une même voiture – Chloé, Gloria, Pablo et Emilio –, Gloria entraîne Chloé dans une joute verbale qu’elle croit pouvoir remporter haut la main. Or, à sa grande surprise, c’est Chloé qui l’emporte. Malgré sa réticence à participer à ce genre de « filleries » pour laquelle elle dit n’avoir jamais été douée, Chloé, non seulement ne demeure pas silencieuse, mais parvient à se défendre habilement, laissant Gloria sans voix :

Comme ça tu connais Ezequiel ? Je ne l’avais pas vue venir, celle-là. Gloria anticipe déjà la victoire. Ça fait des années qu’on se connaît. On se dit tout. Dans

l'auto, un silence attentif. Les hommes veulent savoir. Elle, que sait-elle ? Je ne suis pas certaine d'être assez forte à ces filleries. Je lui ai dit, tu sais, qu'il devrait te laisser une chance. Tu as l'air super. Il ne peut pas toujours être avec des tops models. Tu ne dois juste pas savoir comment t'y prendre. J'ai essayé de le convaincre qu'une fille ordinaire, sympathique, simple, ça lui ferait du bien. Sûre que mes joues ont pris feu. La sacrament. Qu'est-ce que je peux répondre ? Toute l'attention est sur moi. Ezequiel... Ils attendent la suite. C'est une drôle d'histoire qu'on a eue.

Qu'on n'a pas eue, en fait. Quand je me suis dit que j'aimerais le revoir, je suis allée demander son numéro à Emilio. Il ne voulait pas me le donner. Il a fallu que j'insiste.

Tu te rappelles, Emilio ?

C'était vraiment gênant. T'imagines la scène. Je suis là, en train de le supplier de me donner le numéro de son ami, et lui, qui ne veut pas.

As-tu fait exprès pour me le donner avec une erreur dedans ?

À elle, je continue en chuchotant, peux-tu croire ? Les chicos, tous pareils. Ils veulent un harem de filles pâmées sur eux. Ils veulent sentir qu'on les admire. Plus il y en a, mieux c'est. Ridicule, non ? Comment tu veux qu'on se sente spéciale après ? Et je reprends, plus fort, alors quand j'appelais Ezequiel, je tombais dans la boîte vocale de quelqu'un d'autre, sans le savoir. Je pensais qu'il ne voulait vraiment pas me parler. Mais non, j'avais le mauvais numéro. Quand on a fini par se rejoindre, ça avait été tellement compliqué toute cette histoire de téléphonage que l'intérêt était passé. (*ALF*, p. 199-200)

En entrant dans le jeu de Gloria, Chloé lui apprend, d'une part, que c'est elle qui s'est en réalité lassée d'Ezequiel, non l'inverse. D'autre part, elle lui révèle avec malice qu'Emilio aurait en fait volontairement rendu leur relation impossible, lui donnant le mauvais numéro de téléphone et l'empêchant ainsi de contacter Ezequiel. Par sa réponse, Chloé met donc la tentative d'humiliation de Gloria en échec et, pire encore, vient consolider ses doutes sur les possibles sentiments qu'Emilio pourrait avoir à son propre égard. Le lecteur constate donc que Chloé n'est plus celle qui, au début du récit, observait les autres sans rien dire, acceptant de demeurer invisible et complètement soumise à tout ce qui l'entoure.

Ainsi, la capacité de Chloé à entrer en relation avec autrui a considérablement évolué. En outre, complètement désenchantée en ce qui a trait aux relations humaines, elle semble l'être de moins en moins au fur et à mesure que se déroule le récit; sans dire qu'elle ne l'est plus du tout, son état s'est tout de même quelque peu transformé. De fait, elle ne semble plus totalement détachée, sur le plan affectif, des êtres qui l'entourent. On pense par exemple à cette scène où, à la surprise du lecteur, Chloé se montre empathique avec Matías et, pour le consoler, va jusqu'à le prendre dans ses bras, s'assoit par terre avec lui et lui chantonne doucement une berceuse. Matías, « [l]es yeux rouges, cernés, le linge fripé sur le dos » (*ÁLF*, p. 167), est en peine d'amour et Chloé, qui connaît bien cette situation, a tout de suite su comprendre ses tourments. De même, la relation que Chloé développe avec Emilio permet un retour à la fois discret et évident de son ressenti affectif. Pour Emilio, Chloé n'a jamais été invisible; dès son arrivée à l'appartement, il tente de prendre soin d'elle et d'être, en quelque sorte, son protecteur. Bien qu'aucun affect ou sentiment ne soit explicitement nommé de la part d'Emilio ou de celle de Chloé, des indices placés çà et là au fil du récit laissent deviner au lecteur qu'un lien particulier se tisse entre eux. D'abord, lorsque Chloé, dansant avec Matías, tombe dans les bras d'Emilio, un « léger malaise » (*ÁLF*, p. 150) plane entre eux. Puis, à un moment où ils partagent une même pensée – à la suite d'une invitation lancée par leur colocataire Adriana – leurs regards se croisent et Chloé se surprend à ressentir quelque chose qui la fait sourire :

J'ai deux invitations pour le défilé de BonBón Cherry. T'imagines ! À qui la chance ? [Emilio] fait une moue dubitative. Je fais la même. Nos regards se croisent. Je me surprends à sourire trop candidement. Un moment de complicité que je n'attendais pas. Elle, un air de vous-vous-méritez-bien dans le visage. Si plates, qu'est-ce que je fais encore à essayer ?

J'ai l'impression que ça fait des semaines que je n'ai pas vu Emilio. Envolé avec Gloria. Réduit à des voix derrière la porte. Il me fait signe de venir le rejoindre [sur le divan].

Tasse-toi un peu j'ai pas de place. Il se tourne et met ses pieds sur mes cuisses, se recouche. (*ÀLF*, p. 174)

Par la suite, la tension avec Gloria augmente et Chloé commence à se questionner : « Je me demande ce qu'Emilio pense de tout ça. Il est content de me voir, content de la voir. Dans ses yeux, je n'arrive pas à dire » (*ÀLF*, p. 195). Lorsqu'Emilio et Gloria se disputent, Chloé s'amuse à envenimer la situation : « Première fois que je vois Emilio aussi énervé. [...] Je n'ai rien fait pour calmer la situation. Je l'ai subtilement encouragé à se moquer d'elle, suis allée jusqu'à le toucher sans avoir l'air de faire exprès, continué jusqu'à la faire enrager » (*ÀLF*, p. 203). À ce passage de dispute entre les amoureux se juxtapose alors un air de Beau Domage : Chloé – qui chantonne, les pieds pendants au bout du quai, un air de son pays natal oublié –, semble sereine. Heureuse, presque (*ÀLF*, p. 203). Puis, lorsqu'elle voit Emilio et Gloria réconciliés, cela ne semble pas la laisser indifférente, car lors des séquences narratives suivantes, le désenchantement la submerge de plus belle (*ÀLF*, p. 208 à 217). La fin du récit laisse ensuite peu de place au doute : Chloé non seulement ressent quelque chose pour Emilio – ressent quelque chose, simplement, alors qu'elle n'arrivait plus à rien ressentir –, mais semble de surcroît vouloir développer une relation plus sérieuse avec lui, une relation impliquant des sentiments amoureux :

Sur le bureau d'Emilio, des piles de feuilles aux trois quarts raturées. Avec des flèches dans les marges, des annotations illisibles. [...] Je m'assois sur son lit. Me couche dedans. Ça sent lui. Et elle un peu aussi. Il pourrait arriver d'une minute à l'autre. Je m'enfonce dans les coussins, me battant contre les probabilités. Délicieusement illégale, dans son lit. Je m'enroule un peu plus dans les couvertes. Et je pars à pleurer.

Je fais quoi s'il rentre, je lui dis quoi ?

Il a une tache, lui aussi, sur son mur. Je la vois floue, avec mes yeux trempés.  
Peut-être qu'il ne serait même pas surpris de me trouver dans son lit.  
Il s'étendrait, je prendrais sa main. T'as de belles mains, tu sais, que je dirais.  
[...]  
Tu connais les lignes de la main ? Regarde. Ici, c'est ma ligne de vie. Tu vois  
comme elle est toute mélangée avec ma ligne de cœur ? (*ÀLF*, p. 223-224)

Le récit se termine ainsi sur ce lien, explicitement nommé, entre la vie et l'amour ou, plus généralement, entre l'existence humaine et les relations à autrui. Pour le dire simplement, coupée des autres et affectivement « débranchée » (*ÀLF*, p. 94), Chloé se sent invisible, vide et inutile. Comme Betty, la tache sur son mur, elle n'est importante pour personne. Elle demeure « bloquée nulle part » (*ÀLF*, p. 164), incapable d'écrire les lignes de sa propre histoire. Cela signifie que sans dialogue, sans liens avec autrui et surtout sans amour, il lui est impossible de se sentir vivre et exister.

### **Croire ou ne pas croire**

En somme, Chloé figure parmi nos personnages les plus désenchantés et, pourtant, une partie d'elle-même continue de rêver. Chloé n'a pas que des idées noires. Lorsque Matías la questionne, elle le dit elle-même, au fond, ce qu'elle veut, c'est « être heureuse » : « tu veux quoi dans la vie ? Ser feliz<sup>238</sup>, que je répons » (*ÀLF*, p. 218). Comme le démontrent ses rapports avec les personnages secondaires du récit, celle-ci n'est pas prête à se laisser entièrement disparaître, à couper tous ses liens avec autrui et à cesser d'espérer quoi que ce soit de son existence. Si ses rapports à autrui mettent de l'avant son désenchantement, amplifiant sa solitude et sa marginalité, dévoilant sa sombre conception des rapports humains

---

<sup>238</sup> « être heureuse », en espagnol.

et dépeignant, par effet de contraste, sa difficulté à agir, à dire et à croire, ils révèlent tout à la fois une progression de son état par l'amélioration de ses capacités à s'exprimer, à ressentir et à tisser des liens. Les enjeux relationnels sont donc au fondement même de ce récit d'exil et d'isolement. Les personnages secondaires y détiennent une fonction à la fois idéologique et narrative : s'ils permettent de mieux cerner le désenchantement de Chloé, ils font également apparaître une certaine trajectoire narrative selon laquelle évolue la narratrice. Alors que Chloé, désenchantée et blessée, se montre d'abord incapable de se prendre au jeu des relations humaines et de croire au bien-fondé de ce qu'elle considère comme une comédie, le personnage d'Emilio, plus que tout autre, la pousse à nouveau à croire en quelque chose.

### ***Les corps extraterrestres de Pierre-Luc Landry***

*Les corps extraterrestres* raconte la rencontre plus qu'improbable de deux êtres blasés, mélancoliques et désœuvrés qui, décalés par rapport au reste du monde, se comprennent parfaitement. Xavier et Hollywood, les deux personnages-narrateurs du roman, habitent deux réalités parallèles : chez le premier, une tempête de neige d'une ampleur inédite paralyse plusieurs pays du globe, tandis que, chez le deuxième, l'été dure depuis dix mois, bouleversant toutes les normales climatiques des dernières décennies. Tous deux figures du désenchantement, ils tiennent essentiellement un rôle de spectateurs au sein d'un monde qui leur échappe et sur lequel ils n'ont aucun contrôle; un monde dont ils ne peuvent que rarement s'évader, même la nuit, puisqu'ils souffrent régulièrement d'insomnie. Or, bien qu'ils ne se connaissent pas, n'habitent pas la même réalité et n'arrivent que difficilement à

s'endormir, ils se rencontrent en rêve, sans savoir ni comment ni pourquoi. Plus encore, influencés par les autres personnages et portés par les événements, ils parviendront, à la toute fin du récit, à se rejoindre dans une troisième et même réalité.

Ce roman « aux contours existentialistes<sup>239</sup> » a donc ceci de particulier qu'il aborde le questionnement existentiel des personnages-narrateurs par l'entremise du réalisme magique. Cependant, plus qu'à ce mode narratif spécifique, notre analyse s'intéresse au système des personnages mis en place dans le roman. En reliant les personnages par des rapports de ressemblance ou d'opposition, celui-ci dévoile particulièrement bien la fonction idéologique des personnages secondaires. Alors que Xavier et Hollywood apparaissent en quelque sorte comme des homologues – développant peu à peu un lien très particulier à travers le partage de plusieurs points communs et d'expériences semblables –, chacun, dans sa réalité respective, entretient des liens d'amitié avec un être qui, sur le plan actionnel et idéologique, constitue un point d'opposition. Le contraste s'avère effectivement évident, d'une part, entre Xavier et son collègue Antony, et, d'autre part, entre Hollywood et son amie Saké. Ces oppositions mettent en lumière le désenchantement des personnages-narrateurs en y accolant d'autres façons, non désenchantées, de concevoir le monde, celles-ci souvent véhiculées par des dialogues romanesques. Par ailleurs, quoique Xavier et Hollywood se sentent seuls et en décalage, communiquant avec peine leurs états intérieurs et leurs questionnements existentiels, les rapports qu'ils expérimentent peu à peu avec autrui les poussent finalement à placer l'espoir d'améliorer leur sort dans la rencontre de l'autre.

---

<sup>239</sup> Voir la quatrième de couverture du roman.

Autrement dit, leurs rapports à autrui recèlent également une fonction narrative, car ils entraînent chez eux une transformation infime, mais tout de même évidente : Xavier et Hollywood, grâce aux êtres qui surgissent dans leur vie, passent d'un état désenchanté à un état moins désenchanté. Les enjeux relationnels se retrouvent donc, d'une certaine façon, au cœur de leur récit.

Dans cette analyse, nous présenterons d'abord le récit et ses personnages-narrateurs, de manière à mettre en évidence leur lien d'homologie. Ce faisant, nous verrons qu'ils constituent deux bons exemples de la figure du personnage désenchanté et qu'il leur est facile, à ce titre, de se comprendre. Par la suite, nous analyserons les relations qui unissent Xavier et son collègue Antony, puis Hollywood et son amie Saké, pour mettre au jour l'effet de contraste créé entre eux sur le plan actionnel et, surtout, idéologique. Enfin, nous montrerons en quoi les personnages secondaires remplissent également une fonction narrative, en aidant les personnages-narrateurs à progresser dans leur quête existentielle. Poussés ou influencés par leurs relations à autrui, Xavier et Hollywood recommencent en effet, vers la fin du roman, à croire en quelque chose et, conséquemment, se mettent volontairement en mouvement.

### **Présentation du récit et de ses personnages-narrateurs**

Lorsque commence le récit, Xavier est en voyage d'affaire à Londres avec son collègue Antony, en plein cœur d'une incroyable tempête de neige. Xavier occupe la profession de représentant pharmaceutique et, dans le cadre de ses fonctions, doit

constamment voyager autour du globe. Or, il est las de son travail et n'adhère plus aux valeurs de sa profession, conscient qu'il contribue moins à aider ses semblables qu'à enrichir les compagnies pharmaceutiques un peu partout à travers le monde. Songeant vaguement à se laisser mourir et tentant d'adopter un « état d'esprit détaché » (CE, p. 73) face à son existence, Xavier se contente donc d'obéir aux ordres de son patron qui, tempête de neige ou non, lui dicte ses déplacements sans discussion et avec très peu de préavis. Dans ces circonstances, Xavier a l'impression de « tourne[r] en rond » (CE, p. 175)<sup>240</sup> et d'attendre « que quelque chose se passe », sans arriver à « rien de particulièrement signifiant » (CE, p. 175). En un mot, il est désenchanté. À ses yeux, son existence est vide, « médiocre » (CE, p. 77) et insuffisante : « *J'aimerais que mon histoire soit belle, et non pas réaliste [...]. Qu'elle soit extraordinaire même si elle est ponctuée d'incohérences et de trous. N'empêche que je n'ai rien d'incroyable à raconter* » (CE, p. 23), écrit-il. Or, un événement important survient : se promenant dans les rues de Bilbao après avoir effectué une autre vente de médicaments, Xavier tombe sur une femme prénommée Gia, agenouillée dans la neige et sur le point d'accoucher. Immédiatement, il lui vient en aide, appelant une ambulance et l'accompagnant à l'hôpital. Cette rencontre chamboule Xavier; il se sent soudainement moins vide et plus léger. Il n'a qu'une chose en tête : revoir Gia. Malheureusement pour lui, celle-ci disparaît. À plusieurs reprises par la suite, Gia transmet de mystérieux messages à Xavier, écrits sur de petits bouts de papier, mais sans jamais lui permettre de la revoir ou de lui reparler. Influencé par cette rencontre – et par celle d'Hollywood, avec qui il discute dans ses rêves –, Xavier souhaite alors apporter du changement à son existence, mais ne sait pas

---

<sup>240</sup> Tous les passages provenant du cahier où Xavier note ses pensées sont inscrits en italique dans le texte.

comment. C'est à ce moment qu'il tombe dans le coma, inexplicablement. À son réveil, il démissionne de son travail, met son appartement en vente et fait sa valise dans l'idée d'entamer une nouvelle vie ailleurs, sans savoir toutefois où aller. Il erre deux jours à l'aéroport, puis quelques autres à Pittsburgh, en Pennsylvanie, pour finalement – sur recommandation de Gia –, partir en *road trip* jusqu'à Montauk, dans les Hamptons, où il pense pouvoir retrouver Hollywood.

De son côté, Hollywood est un étudiant plutôt mélancolique et désœuvré. Lorsque commence le récit, Saké, une amie d'enfance dont les parents ont disparu, vient s'installer chez lui. N'ayant rien de mieux à faire, Hollywood choisit dès lors de suivre Saké dans presque toutes ses activités, acceptant même de partir vivre avec elle aux États-Unis afin d'essayer « de faire quelque chose de sa vie » et de « trouver d'autres raisons de [s]e lever le matin » (*CE*, p. 93). Hollywood souhaite en fait trouver « un projet qui [l]e motive » (*CE*, p. 224). Plus encore, il aimerait vivre « une aventure » (*CE*, p. 224). Ainsi, lorsqu'il apprend que Saké est partie sans lui, il décide de partir immédiatement lui aussi, accompagné de son ami Chokichi. Or, une fois là-bas, Hollywood tombe dans le coma, une première, puis une seconde fois. Tandis que Saké et Chokichi se rejoignent pour s'occuper de lui et entamer leur cohabitation aux États-Unis, Hollywood, lui, rêve d'une grande maison située sur une plage de Montauk, où il se découvre en compagnie de Xavier. Quelque temps après son réveil, Hollywood convainc donc ses amis de prendre la route vers Montauk, où il pense pouvoir retrouver Xavier.

Tout au long du récit, le lecteur et les personnages-narrateurs assistent à de nombreux phénomènes inexplicables : dérèglements climatiques, pluies d'étoiles et de météorites, rencontres nocturnes à travers les rêves, soudaines chutes dans le coma, échanges avec des êtres qui disparaissent ou qui les retrouvent, mystérieusement, sans que l'on sache comment, etc. De plus, le lecteur est dès le départ interpellé par l'apparente irréalité d'Hollywood, puisque le jeune homme n'a littéralement plus de cœur; une condition qui, quoique physiquement inconcevable, symbolise bien son état de désenchantement. Hollywood raconte en effet que les médecins lui ont retiré son organe vital après s'être aperçu que celui-ci ne battait plus. Cela, « [a]fin de "guérir cette lassitude et cette mélancolie que nous sommes incapables de traiter", qu'ils ont dit » (*CE*, p. 27). Cette opération n'a toutefois rien changé à l'état ni à l'attitude d'Hollywood, si ce n'est qu'il doit maintenant endurer de fréquentes et douloureuses crampes au thorax. Hollywood est donc « le seul humain sur Terre à vivre sans cet organe » (*CE*, p. 28) : « mon sang circule quand même, et c'est ainsi c'est tout » (*CE*, p. 28), explique-t-il. Malgré cela, le lecteur constate rapidement que le récit n'opère aucune hiérarchie entre Xavier et Hollywood; nul n'est moins réel que son homologue, leurs réalités sont tout simplement parallèles. En outre, les événements inexplicables et surnaturels qui surviennent au cours du récit ne sont pas racontés de façon à être remis en question. Voilà comment fonctionne le réalisme magique en tant que mode narratif : il naturalise le surnaturel plutôt que de le problématiser. Les personnages-narrateurs et, par le fait même, le lecteur, constatent donc l'anormalité des faits et des événements sans toutefois s'en étonner ou en

être choqués<sup>241</sup>. Ainsi, le choix du réalisme magique comme mode narratif nous semble particulièrement intéressant en ce qui a trait à la représentation de personnages-narrateurs désenchantés, puisqu'il contribue à renforcer l'état d'impuissance de ces personnages – placés face à des phénomènes surnaturels qui les dépassent – et s'accorde au regard de l'être désenchanté qui accepte les choses comme une fatalité : les choses sont comme elles sont, « c'est ainsi, c'est tout<sup>242</sup> ».

De fait, Xavier et Hollywood apparaissent tous deux comme des êtres passifs, spectateurs d'un monde qu'ils ne comprennent ni ne contrôlent. Face à l'ambiguïté de plus en plus troublante entre leurs rêves et la réalité, ils se questionnent sur ce qui existe réellement, sur le sens des événements et de leur existence : « *comment comprendre ce dont on n'est jamais témoin ? Je ne possède que des souvenirs de mes rêves, souvenirs qui ne se rattachent à aucun événement "réel", mais qui sont tout aussi vrais que le fait que j'existe* » (CE, p. 85), écrit Xavier. Poursuivant sa réflexion, il ajoute plus loin : « *sur quels critères se baser pour juger de la véracité de quoi que ce soit ? Si je le perçois, c'est que ça existe. Cette petite certitude me fait du bien* » (CE, p. 253). Sous le poids de ces questions, Xavier et

---

<sup>241</sup> Autrement dit, le réalisme magique fonctionne ici à la manière du rêve. Comme l'explique Julie Wolkenstein, citée par Pierre-Luc Landry : « le contenu onirique autorise, par essence, toutes les situations. Le rapport à la réalité y est ambivalent : entièrement dégagé des contingences réalistes, le rêve donne à l'écrivain toute latitude, le soustrait aux contraintes spatiales et temporelles, n'impose aucune cohérence narrative. La discontinuité du monde, ses métamorphoses, son instabilité y sont non seulement admises, mais réglementaires » (Julie Wolkenstein, *Les récits de rêve dans la fiction*, cité dans Pierre-Luc Landry, *Les corps extraterrestres (roman)* suivi de *Le jeu réaliste magique de la fiction. Le réalisme magique narratif comme posture de la lecture paradoxale (étude)* et de *Une thèse « 100 modèles » : méthode et recherche-crédation (petit essai)*, thèse présentée à l'université Laval, 2013, p. 268). Ainsi, ajoute Landry, le lecteur « suspend son incrédulité devant les événements surnaturels rapportés par le narrateur et adhère à la fiction sans remettre en question l'autorité de celui qui raconte » (voir Pierre-Luc Landry, *op. cit.*, p. 263). Le lecteur comme rêveur est d'ailleurs l'idée principale que soutient Landry dans sa thèse portant sur le réalisme magique, à la fois en tant que mode narratif et mode de lecture.

<sup>242</sup> Pierre-Luc Landry, *op. cit.*, p. 263.

Hollywood sont même parfois atteints de malaises, comme par exemple, lorsque Xavier sent son cœur s'emballer pour rien, battre à toute allure dans sa poitrine et – à l'instar des crampes d'Hollywood – lui déchirer le thorax (CE, p. 216). Ou encore, ce passage lorsque Hollywood, qui lave la vaisselle en écoutant de la musique, est indisposé par une sensation physique étrange :

Pendant que je récurais une casserole [...], j'ai eu l'impression que mon cœur venait de se mettre à battre, soudainement. Je savais bien que c'était impossible puisque je n'ai plus de cœur, mais c'était tout comme : j'ai senti une étrange pulsation dans ma poitrine, très différente des crampes qui me prennent parfois. Le choc m'a étourdi [...]. J'ai attendu un moment, d'abord que la chanson se termine, puis d'être certain que je n'allais pas mourir, pour continuer à frotter le fond de la casserole. Trop tard : j'avais perdu le sens des choses; j'avais conscience que j'étais en train de faire la vaisselle, que Saké dansait dans le salon, que les haut-parleurs de ma chambre crachaient *Don't Go Near the Water*, toutefois, rien de cela n'avait de sens. Comme si, dans l'absolu, rien n'était vraiment : les objets autour de moi, les actes que je n'avais pas cessé de poser, la musique, cela m'apparaissait d'une telle façon parce que mon cerveau *percevait*. Si je n'existais plus, si je cessais de respirer, qu'est-ce qui allait advenir des choses et des êtres ? (CE, p. 118)

Seuls avec toutes ces questions qui les angoissent, Xavier et Hollywood tentent d'ailleurs de comprendre ce qu'ils vivent au moyen de l'écriture : alors que Xavier note ses pensées intimes dans un cahier, se disant habité d'un « *malaise* » (CE, p. 23) qu'il ne parvient pas à nommer et qu'il résume selon les termes d'une « *incapacité à vivre* » (CE, p. 53), Hollywood écrit de « petits poèmes illégitimes<sup>243</sup> » pour tenter d'exprimer les affects indicibles qui l'habitent :

---

<sup>243</sup> « Petit poème illégitime » est la mention, suivie d'un numéro, qu'Hollywood inscrit au-dessus de chacun de ses poèmes (CE, p. 39, 67, 99, 121, 137, 157, 187, 197, 213, 229, 255). Comme il l'explique lui-même, il écrit de la poésie pour exprimer ce qu'il ressent, sans toutefois se reconnaître une quelconque « légitimité de poète » (CE, p. 223). Ce qu'il écrit lui semble « insignifiant » (CE, p. 223) et n'est nullement destiné à être lu par autrui.

*J'écris de nulle part  
d'un coin sombre de mon ombre  
que j'arpente pour y trouver  
un bonheur qui ne finit pas  
(CE, p. 157)*

Bref, Xavier et Hollywood ne comprennent ni ce qui se passe dans le monde, ni ce qui se passe à l'intérieur d'eux-mêmes. Ils se sentent en quelque sorte « étranger[s] » (CE, p. 55) à ce qu'ils perçoivent et « *en décalage par rapport au monde* » (CE, p. 253) et aux autres. Leur sentiment d'« incongruité » (CE, p. 207) est de surcroît accentué par le fait qu'ils ne parviennent que rarement à dormir et, pourtant, ne se sentent pas fatigués. La nuit, lorsqu'il ne dort pas, Xavier tente de combler son profond sentiment de solitude en écoutant constamment des films à la télévision, qu'il soit chez lui ou à l'hôtel : « *Je supporte mal le silence des chambres d'hôtel, mais il me suffit d'allumer la télévision pour oublier l'angoisse de ne pas être chez moi. Et chez moi c'est la même chose. Je ne trouve de réconfort que dans les babillements de la télévision* » (CE, p. 131). Il regarde ainsi des films qu'il a vus cent fois et qu'il connaît par cœur ou, s'il écrit ou dessine dans son cahier, laisse tout de même la télévision en marche, peu importe ce qui est en train de jouer : « *Tout ce temps, la télévision est allumée, un film débile joue, je n'y prête pas trop attention; je suis rassuré, tout simplement, par le bruit et l'impression que ma solitude est comblée par les vies majuscules de ces héros inventés avec qui je partage ma chambre* » (CE, p. 205). À ce sujet, le roman établit d'ailleurs un lien évident entre Xavier et Hollywood : en présentant Xavier comme un fan de cinéma, impossible de ne pas faire le parallèle avec le prénom peu commun d'Hollywood qui, bien sûr, renvoie au monde du cinéma et à sa ville par excellence, avec tout ce qu'elle peut connoter : le rêve hollywoodien, la ville où tout est possible, où tous les

désirs peuvent se réaliser comme dans un conte de fées. Toutefois, aux yeux de Xavier – qui compare sa vie à celles des héros du grand écran –, la réalité n'a absolument rien du rêve hollywoodien. Le cinéma, au contraire, lui ment constamment : « Ça se passe rarement comme dans les films, en réalité. C'est ce que je constate ces derniers jours. Ça ne te dérange pas, toi, qu'on te mente comme ça, tout le temps ? » (*CE*, p. 162), demande-t-il à Hollywood.

En somme, tous deux habités par un certain malaise face à leur existence qui leur paraît vide de sens et sans issue, Xavier et Hollywood partagent des points de vue semblables d'où découlent à peu près les mêmes pensées, questionnements et affects. De la réalité de l'un à celle de l'autre, leurs expériences du monde se répètent ou se répondent, comme en un écho lointain : tous deux partent vivre quelque temps aux États-Unis; souffrent d'insomnie; écoutent le même documentaire portant sur la planète Jupiter; sont témoins d'une chute de météorite et ramassent un petit morceau d'étoile... Tandis qu'Hollywood connaît une première expérience homosexuelle avec Chokichi, Xavier demande à Antony s'il a déjà embrassé un homme (*CE*, p. 82); alors que Saké retrouve Hollywood par on ne sait quel moyen, Xavier reçoit des messages de Gia qui n'est nullement censée savoir où il se trouve. Toutes ces expériences troublantes et difficilement communicables, combinées à leur vision semblable du monde et de l'existence, font en sorte que Xavier et Hollywood ont l'impression d'être les seuls à pouvoir mutuellement se comprendre; leurs tentatives de communication avec les autres personnages du récit, comme nous le montrerons plus loin, se soldent d'ailleurs par des échecs ou demeurent plutôt insatisfaisantes. Conséquemment, ce n'est qu'en rêve, « [a]près le marchand de sable » (*CE*, p. 41, 69, 101, 123, 139), qu'ils peuvent enfin discuter de leurs états intérieurs avec quelqu'un qui saisit parfaitement leurs pensées,

sentiments, sensations, impressions et expériences, ce que confirme explicitement Xavier : « *Un sentiment d'étrangeté face au reste du monde. Le besoin aussi de scruter cette existence que je ne cesse de remettre en question. [...] Et je n'arrive à discuter de tout cela avec personne. Sinon avec le gars plutôt bizarre qui me rend visite dans mes rêves* » (CE, p. 53). Ensemble, par leur lien d'homologie, Xavier et Hollywood forment donc deux figures de personnage désenchanté qui se complètent, comme deux morceaux de casse-tête que l'on chercherait à réunir.

### **Le système des personnages et sa fonction idéologique**

Alors que Xavier et Hollywood, par leur lien d'homologie, se complètent, le système des personnages mis en place dans le roman crée un effet de contraste évident entre ces deux figures de personnage désenchanté et les personnages secondaires qui gravitent autour d'eux. Pullman, par exemple, représente parfaitement la figure du patron : il dicte les ordres sans laisser place ni au doute, ni à la discussion, tandis que Xavier obéit, incapable de prendre la moindre décision pour apporter du changement dans sa vie. De même, au début du récit, Xavier, qui subit les conséquences de la tempête de neige avec détachement, démontre une attitude contrastant avec celle de son chauffeur taxi. Ce dernier, au volant, plongé dans l'action, animé par l'objectif de sa destination, est décrit comme étant en train de « perdre patience », très affecté par la situation, comme en témoignent les insultes qu'il crie aux autres automobilistes : « *Oh. Get out of my way, you twit ! Bloody hell ! Can't you stay home if you're afraid of a little snow, arsehole ?* » (CE, p. 13). On peut aussi penser à l'impuissance de Xavier mise en scène à travers son incapacité à communiquer avec Gia, que ce soit en

personne, par téléphone ou par écrit; Gia, contrairement à lui, parvient facilement à lui envoyer des messages, peu importe la façon, le moment et l'endroit. Cela dit, au-delà de ces quelques exemples montrant le détachement ou l'impuissance de Xavier par rapport aux autres personnages du récit, certaines relations, plus que d'autres, présentent un contraste encore plus significatif sur le plan non seulement actionnel, mais aussi idéologique. C'est dans cette optique que nous analyserons plus en détail la relation de Xavier et de son collègue Antony, puis, celle d'Hollywood et de son amie Saké.

### **La relation entre Xavier et Antony**

Visiblement, Xavier n'a qu'un seul ami : son collègue Antony. Lorsque Xavier sort en ville prendre un verre avec quelqu'un, c'est avec Antony; s'il a besoin qu'on vienne le chercher à la gare, il appelle Antony; quand il ressent le besoin de parler, c'est devant Antony qu'il tente de s'exprimer. Or, Antony et Xavier sont très différents; les deux hommes ne semblent partager aucun point commun, outre leur profession. Voyageant régulièrement ensemble pour le travail, ils se retrouvent souvent en compagnie l'un de l'autre et n'ont que très peu de temps pour entretenir d'autres relations à l'extérieur de leur occupation professionnelle<sup>244</sup>.

On l'a dit, Xavier se présente d'office comme étant désenchanté de sa carrière qu'il conçoit désormais comme un échec. S'il considère son existence actuelle comme totalement dépourvue de sens, il est par le fait même complètement désorienté sur le plan identitaire.

---

<sup>244</sup> On sait cependant qu'Antony est marié.

Passant de nombreuses heures devant la télévision et rêvant de vivre n'importe quelle autre histoire plutôt que la sienne (CE, p. 106), il tente d'imiter les héros de ses films favoris : « je ne sais pas pour qui je me prends » (CE, p. 17), avoue-t-il. C'est d'ailleurs par le biais d'un dialogue de cinéma, issu du film *Reality Bites*, que lui est révélée l'importance de son conflit identitaire :

« Lelaina Pierce : *I was really going to be somebody by the time I was twenty-three.*

Troy Dyer : *Honey, all you have to be by the time you're twenty-three is yourself.*

Lelaina Pierce : *I don't know who that is anymore. »*

Cela m'a frappé, et de plein fouet; si je n'avais pas été couché dans mon lit, je me serais probablement écroulé. Je me retrouve dans la même situation que Lelaina : je n'ai aucune idée de qui je suis, en plus de ne pas être devenu quelqu'un de grand, quelqu'un de beau.

Je tourne en rond. Je pense à ce que j'aurais envie de faire plutôt que de vendre des médicaments. J'en ai marre de m'apitoyer. Je ne veux plus mener cette vie de chambres d'hôtels et de centre de congrès. J'ai envie que mon quotidien ait un peu plus de sens, mais je ne sais pas où le trouver. Ni où le chercher. (CE, p. 21-22)

Justement, tout au long du récit, la relation que Xavier entretient avec son collègue Antony met en évidence le malaise qu'il ressent face à son travail et, de façon plus générale, face à son existence. Rappelons la situation initiale : une tempête de neige d'une ampleur incroyable paralyse Londres, situation dont Xavier espère secrètement tirer parti afin d'échapper à sa réunion du lendemain qui pourrait très bien être annulée. Antony ne l'entend cependant pas ainsi, s'inquiétant plutôt du manque de motivation de Xavier qui pourrait nuire à son propre avancement professionnel. Voici le tout premier dialogue entre Xavier et Antony :

Mon téléphone a sonné. Je n'ai pas répondu [...]. Puis, après une minute, on a cogné à ma porte. J'ai crié :

— C'est ouvert.

— Xavier ?

— Ici, que j'ai hurlé, toujours sans bouger. C'est toi qui viens de me laisser un message ?

— Oui, a répondu Antony en entrant dans la chambre. J'arrive tout juste. Je me suis extirpé du bain après mille efforts et je me suis appuyé sur le comptoir pour ne pas tomber [...].

— Xavier, *fuck! You're naked, man!*

Antony s'est tourné vers la fenêtre après m'avoir lancé la robe de chambre qui traînait sur le lit.

— Je sais, j'étais dans le bain.

J'ai fait un pas dans la pièce et je me suis écroulé sur le sol.

— Tu voudrais m'aider à me rendre jusqu'au lit ?

— *What wrong with you?*

— J'ai les jambes gelées et engourdis.

— *Why is that?*

— J'arrive de dehors. Je suis allé me promener.

[...]

— T'es allé te promener par un temps pareil ?

— Oui

— T'es malade ! *Anyway...* Pullman m'a appelé et il m'a dit que notre *meeting* de demain n'a pas été annulé. *You ready?*

[...]

— Bah, oui. Je pense.

— Comment, « je pense » ? T'es prêt ou pas ?

— Je pense que oui.

Antony allait perdre patience, je le sentais.

— Xavier, *shit. This meeting is really important.* Si on leur vend le médicament, ça veut dire une promotion, *which means I get to pay my mortgage and make my wife happy and have good sex when I get home. I need to be made junior associate, and you don't want to stand in my way.*

— Je sais, tu m'as déjà dit tout ça.

Il se préparait à partir.

— Je ne sais pas ce que tu as, ces temps-ci, mais *you better be ready tomorrow. I can call you a whore, if that's what you need to get a little excited about life and stuff.*

Je lui ai signifié de laisser tomber, et il est parti. (CE, p. 19 à 21)

Les paroles échangées dans ce premier dialogue entre les deux collègues, dans leur dimension tant identitaire qu'épistémique, mettent en lumière la désorientation qui habite Xavier. Pour mieux les analyser, nous pouvons recourir à la notion de « place » théorisée par François

Flahault, selon laquelle toute parole implique un rapport de places basé notamment sur les conventions sociales, et qui se veut la traduction d'un « qui je suis pour toi, qui tu es pour moi »<sup>245</sup> :

*Le concept de « place », dont la spécificité repose sur ce trait essentiel que chacun accède à son identité à partir et à l'intérieur d'un système de places qui le dépasse, ce concept implique qu'il n'est pas de parole qui ne soit émise d'une place et convoque l'interlocuteur à une place corrélatrice; soit que cette parole présuppose seulement que le rapport de places est en vigueur, soit que le locuteur en attende la reconnaissance de sa place propre, ou oblige son interlocuteur à s'inscrire dans le rapport<sup>246</sup>.*

Par conséquent, celui qui parle s'assigne nécessairement une place par rapport à son interlocuteur, qu'il la revendique ou non. Inversement, celui à qui l'on s'adresse, s'il veut comprendre le message qui lui est exprimé, doit pouvoir identifier la place de laquelle son interlocuteur prétend lui parler (et sa place propre dans cette énonciation). En outre, à cette place est associée un ensemble de savoirs, de croyances et de valeurs ou, dans les mots de Flahault, un « système discursif ». À ce sujet, nous pouvons citer Sophie Beauparlant qui recourt elle-même à la notion de place de Flahault dans ses travaux :

Parler de la bonne place implique donc de tenir le discours qui correspond à la pensée générale (façon de voir le monde, idéologie d'une communauté, pensée liée à une profession) à laquelle le locuteur souhaite rattacher ses paroles, parce que « les discours tiennent leur réalité et leur vérité de ce qu'ils "collent" à l'univers sémiologique du sujet (univers qui n'est jamais seulement le sien propre, qu'il partage avec un nombre plus ou moins élevé de sujets) »<sup>247</sup>. De ce fait, tout énoncé est produit sur la base d'un système discursif, d'un univers de pensée et de valeurs à partir desquels sont possibles les énonciations, et cela permet au sujet

---

<sup>245</sup> François Flahault, *La parole intermédiaire*, Paris, Seuil, 1978, p. 50.

<sup>246</sup> François Flahaut, *op. cit.*, p. 58.

<sup>247</sup> François Flahaut, *op. cit.*, p. 143, cité par Sophie Beauparlant.

d'inscrire ses paroles dans une certaine conception du monde qui devient déterminante dans l'organisation des places<sup>248</sup>.

Cette notion de place – à laquelle se rattache un système discursif – nous permet de comprendre l'enjeu relationnel (à la fois identitaire et épistémique) dans le dialogue de Xavier et Antony. Tout d'abord, le comportement de Xavier – se présentant nu devant son collègue – démontre qu'il ne se soucie plus beaucoup des conventions sociales régissant normalement ses rapports avec Antony, comme si cela n'avait plus d'importance. À l'inverse, la réaction d'Antony qui, après s'être exclamé « *fuck! You're naked, man!* », se détourne de Xavier en lui lançant une robe de chambre, révèle que, pour Antony, un tel comportement n'est pas de bon aloi entre collègues. De plus, Xavier ne cherche pas à sauver les apparences, ne dissimule pas sa faiblesse physique à Antony, lui demandant même son aide pour se déplacer; il ne cherche pas à paraître comme son égal ni à prouver une quelconque compétence – physique ou mentale –, ce qui serait pourtant essentiel afin que son collègue ait confiance en lui dans la perspective de leur prochaine vente. Autrement dit, Xavier ne revendique plus sa place en tant que collègue et professionnel auprès d'Antony, tandis qu'Antony, comme le montre surtout la deuxième partie de leur dialogue, tente d'« obliger » Xavier à s'inscrire dans le rapport de places qui définit normalement leur relation : « Je ne sais pas ce que tu as, ces temps-ci, mais *you better be ready tomorrow* » (CE, p. 21). Dans la bouche d'Antony, ce « tu es mieux d'être prêt » sonne en quelque sorte comme une menace<sup>249</sup>. En outre, la ponctuation au sein du dialogue accentue le contraste entre les deux

---

<sup>248</sup> Sophie Beuparlant, *Rencontres de paroles. Sémiotique du dialogue au cinéma*, thèse présentée à l'Université du Québec à Chicoutimi, avril 2013, p. 24.

<sup>249</sup> La menace d'Antony se fait d'autant plus sentir à Bilbao, tout juste avant leur prochain rendez-vous professionnel. Alors que Xavier a passé la nuit en dehors de l'hôtel et paraît, au petit matin, tout à fait détaché

hommes : Xavier semble calme, las, voire blasé, contrairement à Antony qui, posant les questions et s'exclamant, paraît affecté par l'attitude de Xavier. Ainsi, ce dialogue entre Xavier et Antony montre aussi le conflit épistémique qui les sépare. Antony est un être des plus terre-à-terre, aimant jouir des plaisirs que lui offre son existence : l'argent, le sexe, ainsi qu'un certain statut social à travers son bon rendement au travail. Sa vision du monde et de l'existence s'accorde à celle de l'homme d'affaires qui adhère aux valeurs du commerce, s'identifie à son succès professionnel et a pour ambition de s'enrichir. Antony ne se pose pas de questions et ramène même le questionnement existentiel de Xavier à quelque chose d'extrêmement terre-à-terre, soit, le sexe : « *I can call you a whore, if that's what you need to get a little excited about life and stuff* » (CE, p. 21). Traduction libre : « Je peux t'appeler une pute si c'est ce dont tu as besoin pour être un peu excité à propos de la vie ».

Dans le même ordre d'idées, le lendemain matin, Xavier – toujours aux prises avec son questionnement identitaire – tente de partager ses pensées et ses affects avec Antony qui, comme nous l'avons dit, est son seul confident :

— Est-ce que t'as un rituel, toi, quand tu arrives à l'hôtel ?

— Un rituel ?

— Des gestes que tu fais pour t'installer.

Antony a croqué un morceau de pain.

— Non, pas vraiment, a-t-il répondu, la bouche pleine. [...]

— Toi ?

— D'habitude, oui.

---

de l'issue de leur présentation, Antony, énervé par l'attitude de Xavier qu'il juge non professionnelle, le menace de parler à leur patron : « *You know, Pullman called about London and I didn't tell on you... Don't make me change my mind and call him back* » (CE, p. 80). Traduction libre : « Tu sais, Pullman a appelé à propos de Londres et je ne lui ai pas parlé de toi... Ne me force pas à changer d'idée et à le rappeler ». Antony, par cette menace, espère bien sûr obliger Xavier à reprendre son rôle (sa place) de partenaire professionnel sur qui il peut compter.

— Et le problème, c'est... ?

J'ai rigolé.

— Il n'y a pas de problème.

— Xavier, *fuck*. Je te connais assez pour savoir que tu me poses cette question-là parce qu'il y a quelque chose qui ne va pas. [...] *get it off your chest*.

— D'habitude, j'obéis à une certaine routine quand j'entre dans une chambre : je défais le lit, j'ouvre les rideaux, j'allume toutes les lumières si c'est la nuit, je fouille dans les placards et je regarde dans tous les tiroirs. On dirait que j'ai besoin de bien connaître l'espace pour me l'approprier. Mais en arrivant ici, je me suis tout de suite installé devant la télé pour regarder un film et je n'y ai pas pensé. Pas du tout. Ça m'est complètement sorti de la tête. Et ça n'a rien changé.

— Si ça n'a rien changé, de quoi tu te plains ?

— Je ne me plains pas. J'espère simplement que ça ne veut pas dire que je me suis habitué à habiter des lieux qui ne me ressemblent pas.

— Vas-tu finir tes œufs ?

— Non. Tu peux les manger. (CE, p. 46-47)

De toute évidence, la vie de chambres d'hôtel et de centres des congrès, lieux impersonnels, commence à peser sur Xavier. Le mode de vie allant de pair avec sa profession ne lui offre ni lieu d'appartenance, ni port d'attache qui pourrait lui servir d'ancrage identitaire. Le fait de ne même plus ressentir instinctivement le besoin d'en avoir un l'inquiète d'autant plus au sujet de l'être qu'il est en train de devenir, comme si l'absence ou la perte de repères identitaires, constitutifs d'une identité propre à soi, commençait, par habitude, à le laisser indifférent. À cet égard, l'incompréhension d'Antony est on ne peut plus clair. Ne voyant pas ce qui pose problème dans cette situation, il résume les questionnements de Xavier à une plainte somme toute futile et, par ailleurs, ne trouve rien à lui répondre. De surcroît, le brusque changement de sujet qu'opère Antony entre les confidences de Xavier et les œufs laissés dans son assiette montre une fois de plus qu'il n'est pas intéressé par un questionnement sur des sujets qui dépassent ses propres préoccupations terre-à-terre : ici, se nourrir.

L'incompréhension entre Xavier et Antony qui ne partagent pas du tout la même vision du monde est ainsi représentée à maintes reprises tout au long du récit. Xavier, qui est désenchanté et désorienté, se questionne et cherche du sens un peu partout dans ce qui lui arrive. Il cherche par exemple le sens de cette tempête de neige colossale qui sévit – « Nous allons tous mourir, me suis-je répété. Cette neige, ce doit être le signe de quelque chose » (CE, p. 15) – ou encore, croit qu'un message lui est personnellement destiné à travers la scène du film *Reality Bites* qui, par hasard, défile sur son écran et lui révèle son conflit identitaire : « J'ai eu l'impression que ce n'était pas un hasard, que j'aie allumé la télé comme ça, à cette heure-là, que j'aie choisi cette chaîne – parmi tant d'autres – et que je sois tombé sur ce moment du film en particulier, sur ce dialogue entre Leleine Pierce et Troy Dyer » (CE, p. 21). Antony, de son côté, ne se pose aucune question et ne saisit pas les problèmes soulevés par Xavier. Devant son incompréhension, Xavier préfère généralement laisser tomber, sans même terminer ses explications, comme par exemple, lors de ce dialogue inachevé alors qu'Antony ajuste la cravate de Xavier :

— T'as déjà embrassé un gars, toi ?

[...]

— What ? [...] Si c'est ça qui t'énerve, Xavier, c'est loin d'être la fin du monde. *My sister knows a lot of people, I could ask her to set you up with a good-looking rich dude.*

J'ai éclaté de rire.

— Tu peux laisser tomber. Je ne suis pas gay. Je ne sais juste plus quoi faire de ma vie et je me suis dit que peut-être...

— Tu t'es dit qu'embrasser un gars, ça changerait quelque chose ? Et tu veux m'embrasser, moi ?

— Non, pas toi nécessairement. Ah, laisse faire.

— Ouais ! Bonne idée... (CE, p. 82-83)

Par ailleurs, plusieurs passages montrent implicitement comme Antony semble à l'aise dans

son monde de *businessman* où l'avancement professionnel suffit à donner sens à sa vie et où les plaisirs matériels lui procurent tout le plaisir et la satisfaction dont il a besoin. Sur le bateau entre Portsmouth et Bilbao, notamment, Antony – revenant du restaurant – « décrit avec beaucoup de détails les plats qu'il [a] mangés et les dimensions parfaites du cul de la serveuse » (*CE*, p. 74). Toutefois, ces détails ne semblent pas intéresser Xavier qui, demeuré seul dans leur cabine pendant ce temps, ne fait aucun commentaire. De même, quand Antony, revenu d'un récent voyage d'affaires à Aruba, raconte son séjour avec satisfaction, Xavier ne partage pas du tout son enthousiasme : « Il m'a raconté son séjour là-bas. J'avais envie de mourir » (*CE*, p. 172). Plus encore, le conflit épistémique entre Xavier et Antony est explicitement nommé dans ce dialogue où, de retour à Toronto où ils habitent lorsqu'ils ne travaillent pas, Xavier et Antony se retrouvent pour aller au restaurant et passer la soirée ensemble. À la suite de leurs récentes activités, Antony a obtenu une prime tandis que Xavier, pour sa part, a demandé deux mois de congé :

— À part la bouffe, l'alcool et les films en DVD, il n'y a pas grand-chose qui m'allume dans la vie, ai-je soupiré en m'effondrant sur le divan. Par moments, j'aimerais ça être comme toi.

— Qu'est-ce que tu veux dire, « être comme moi » ?

— Je ne sais pas... ne pas me poser de questions et vivre ma vie dans le sens du monde.

— Tu penses que je suis un imbécile heureux, c'est ça ?

— Non, et tu sais que ce n'est pas ce que je veux dire. Mais dans la vie, toi, tu te satisfais de ce que tu as et de ce que tu fais et je n'arrive pas à être comme ça.

— *Man, I hope these two months off will do you good 'cause now you're kind of a bum to talk to.* T'es peut-être fatigué, non ?

— Ouais, ça doit être ça...

J'ai préféré changer de sujet au lieu de m'enfoncer dans une conversation que ni lui ni moi n'avions envie d'avoir. (*CE*, p. 110-111)

La relation d'opposition entre Xavier et Antony est alors plus qu'évidente : à la différence d'Antony, Xavier n'a plus l'impression de « vivre [...] dans le sens du monde », c'est-à-dire de participer au monde qu'il connaît et de croire en ses fondements<sup>250</sup>. S'il remet les valeurs de son travail en question et doute des choix qu'il a pu faire jusqu'à maintenant, il ne sait pas à quoi d'autre se raccrocher pour retrouver le sens de son existence. Or, une fois encore, Antony ramène le questionnement existentiel de Xavier à quelque chose de tout à fait terre-à-terre : la fatigue, soit le besoin essentiel de dormir. Si Xavier acquiesce alors à la suggestion d'Antony, les points de suspension présents au sein du dialogue indiquent néanmoins le prolongement inexprimé de sa pensée. Il lui semble en effet évident que, peu importe les paroles qui pourraient être prononcées, Antony et lui ne parviendront jamais à se comprendre réellement et, par conséquent, aussi bien laisser tomber et couper court à la discussion.

### **La relation entre Hollywood et Saké**

Parallèlement, le roman met en scène une autre relation d'opposition qui, sur le plan actionnel et idéologique, crée un effet de contraste : il s'agit de la relation d'amitié entre Hollywood et Saké. Nous l'avons déjà mentionné, Hollywood ne fait pas grand-chose. En dehors de ses heures passées à l'école ou au cimetière où il travaille à entretenir les allées, il passe la plupart de son temps seul, couché dans son lit ou au fond de la baignoire, à écouter de la musique ou à écrire de la poésie. Las et désœuvré, n'exprimant son intérêt pour rien de particulier en dehors de sa collection de disques, il se positionne généralement dans un rôle

---

<sup>250</sup> À supposer qu'il s'agisse ici d'un monde où la vie se partage essentiellement entre le travail et les loisirs, et qui prône principalement l'avancement professionnel, l'enrichissement et la consommation.

de spectateur plutôt que d'acteur. Au contraire, Saké apparaît la plupart du temps comme étant au cœur de l'action. Pour commencer, dès le lendemain de son arrivée chez Hollywood – où elle s'est installée maintenant que ses parents sont disparus –, elle l'invite à passer la soirée chez des amis pour regarder un film *gore*. À travers certains détails, le contraste entre eux est d'ores et déjà souligné :

Nous avons parlé un peu avant de lancer le film. En fait, c'est Saké qui a parlé. Rajani posait quelques questions et moi, j'écoutais. Arnaud, le copain de Rajani, préparait de la pizza au fromage de chèvre que nous allions manger en regardant le film. J'ai essayé d'avaler quelques bouchées, pour faire comme tout le monde, mais les scènes explicites me coupaient l'appétit. Saké, elle, a englouti au moins trois pointes. (*CE*, p. 36-37)

Hollywood – qui se décrit comme « un peu sauvage » (*CE*, p. 90) – doit en outre faire des efforts pour interagir avec les autres lors de cette soirée. Il hoche la tête quelquefois, pose une ou deux questions malgré son manque d'intérêt pour la discussion, bref, tente d'adopter un comportement calculé pour « ne pas avoir l'air de s'emmerder » (*CE*, p. 37). Faisant preuve de réflexivité, il ressent ensuite le besoin d'interroger Saké :

J'ai demandé à Saké, sur le chemin du retour, comment je m'en étais tiré.  
— Tiré de quoi ? qu'elle m'a répondu.  
— Des conversations, de la soirée en général.  
— Quoi ? Tu t'es ennuyé ?  
— Non. Mais je ne suis pas habile, généralement, dans les contextes sociaux comme celui-là, surtout quand je rencontre de nouvelles personnes. (*CE*, p. 37)

Comme le montre leur conversation, Saké ne comprend pas tout de suite la question d'Hollywood. Alors que l'expression « se tirer de », utilisée par Hollywood, signifie au sens courant « échapper à une situation fâcheuse », « venir à bout d'une chose difficile », « en

réchapper, en sortir indemne<sup>251</sup> », Saké, pour sa part, ne semble pas avoir envisagé cette soirée entre amis comme une possible épreuve. En fait, à la différence d'Hollywood qui s'interroge sur son comportement, Saké agit généralement sans se poser de questions ni se soucier de ce dont elle a l'air ou de ce que les autres peuvent penser. À vrai dire, Saké agit presque toujours sur un coup de tête, dans l'instant, selon ses envies et sans égard pour les conséquences. Par exemple, lorsque ses parents – disparus – lui envoient un bon montant d'argent pour subvenir à ses besoins, elle entraîne Hollywood dans une séance de magasinage où elle dépense d'un coup près du trois-quart de la somme. À la friperie, elle pousse Hollywood dans une cabine avec toutes sortes de vêtements incongrus dans les bras – « un manteau de jeans, des pantalons en velours côtelé, des chemises à fleurs, une longue jupe et quelques perruques » (CE, p. 88) –, utilisant, pour le convaincre de se prêter au jeu, cet unique argument : « – Allez ! On s'amuse, c'est tout » (CE, p. 88). En côtoyant Saké, Hollywood comprend rapidement qu'elle agit aussi vite que surgissent ses envies et ses idées, peu importe leur excentricité, et qu'il est assez difficile, voire impossible, de la raisonner, comme le suggère par exemple cet extrait :

Un livre était posé sur la table à café : *J'aime et je cuisine le concombre* d'Aglaé Blin. Je me suis immédiatement rendu à la cuisine où mes soupçons se sont confirmés à l'ouverture du réfrigérateur : il était rempli presque exclusivement de concombres, à l'exception d'un pot de crème fraîche, de quelques oignons verts et d'une botte de menthe. Une lubie, ai-je pensé, la nouvelle obsession de Saké. (CE, p. 178)

Dans cet ordre d'idées, un soir, alors qu'Hollywood rentre à peine de son travail, Saké l'entraîne en ville dans le but de lui faire passer une audition, sans même lui expliquer de

---

<sup>251</sup> Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Petit Robert*, op. cit., p. 2562.

quoi il est question. Elle souhaite mettre en œuvre l'idée qu'elle a eue, sans perdre un seul instant. Hollywood raconte la scène ainsi :

J'ai à peine eu le temps d'ouvrir la porte de l'appartement que Saké me poussait dehors.

— Tu viens avec moi.

— Hein ? Attends un peu.

J'ai résisté : je voulais me changer, au moins. [...]

— Dépêche-toi, qu'elle m'a dit. Les auditions sont dans moins d'une heure.

J'ai voulu lui demander : les auditions pour quoi ? Mais j'ai préféré courir me changer dans ma chambre. [...] Saké s'impatientait déjà.

— Holly, grouille. [...]

— J'arrive ! (CE, p. 56)

C'est une fois arrivé sur les lieux qu'Hollywood devine enfin ce que Saké a projeté pour lui : elle veut lui faire passer une audition de danseur nu dans un bar gay. Il refuse d'abord, tentant de comprendre ce qui motive Saké à l'entraîner dans une telle entreprise :

— Non. Pas question. Pas question. Saké, t'es folle !

— Allez, ça va être drôle ! Tu vas aimer la musique que j'ai choisie.

— Quoi ? T'as prévu un numéro ?

— Non, pas un numéro. J'ai fouillé dans tes trucs, j'ai apporté un disque de ta collection. Te reste qu'à improviser la danse. Ça va être drôle. [...]

Elle a allumé sa cigarette, puis en a aspiré une longue bouffée avant de prendre un disque dans son sac pour le poser sur la table.

— T'es complètement débile de penser que je vais danser nu sur une chanson de Leonard Cohen !

— Tu ne peux pas refuser; l'album est vraiment trop bon !

— Je sais qu'il est bon. Mais dans quel monde tu vis ? On ne peut pas danser nu sur une chanson de Leonard Cohen. Pas dans un bar, en tout cas. Surtout pas un bar gay. [...]

Pour l'instant, le débat sur la musique m'empêchait de penser à l'in vraisemblance de la situation. J'ai demandé à Saké de me dire quelle chanson elle avait retenue.

— *I'm Your Man*. C'est super sensuel. [...] Et puis c'est une chanson parfaite. Je veux dire : je ne connais pas beaucoup Leonard Cohen, c'est ton truc à toi [...]. Mais depuis que tu m'as fait entendre cet album, je ne sais pas pourquoi, c'est comme s'il m'obsédait; il s'est incrusté quelque part dans ma tête et c'est tout comme s'il me disait qu'il faut absolument que je fasse quelque chose avec lui. Alors j'y ai longuement pensé. Cette semaine, je suis venue manger au chinois

juste à côté et quand j'ai vu qu'ils préparaient des auditions, j'ai tout de suite compris que c'était ça, que je devais absolument te faire danser sur *I'm Your Man*. La chanson, c'est comme si elle me demandait ça.  
— Osti. T'es complètement folle... (CE, p. 59-60)

Comme le montre cet extrait, Saké a eu une idée et, sans se questionner, s'organise pour la concrétiser. Elle ne semble nullement réfléchir aux réelles implications de son action – ici le fait que son ami soit placé dans une situation gênante, sans y être préparé, et puisse se ridiculiser –, ni mettre en doute sa faisabilité ou son bien-fondé. Contrairement à Hollywood qui se laisse entraîner sans exprimer sa propre volonté, elle est déterminée à accomplir ses projets, peu importe leur nature.

Plus encore, en agissant, Saké ne craint pas du tout ce qui l'attend; pour elle, tout est possible, tout peut être réalisé. En cela, elle se distingue très fortement de la figure du personnage désenchanté. Cet aspect de son agir est d'ailleurs très explicite dans ce passage où lui vient soudainement l'idée d'inviter Hollywood à partir avec elle vivre à San Francisco :

Elle s'est levée, comme si une idée de génie venait de la foudroyer.

— Tu devrais venir avec moi !

— Qu'est-ce qu'on ferait à San Francisco ?

— Je ne sais pas. J'ai demandé à quelques personnes au travail s'ils pouvaient me recommander là-bas, auprès d'un studio de coiffure. Ils ont des contacts. Rien n'est définitif, mais que ça fonctionne ou pas, j'y vais quand même. J'éplucherai les petites annonces. Je pourrais jouer du tambourin dans un groupe de musique. Toi, tu pourrais devenir journaliste, écrire sur la scène musicale underground, quelque chose du genre. On passera des après-midi complets à ne rien faire. On dévalisera les friperies de Haight-Ashbury. Je vais peindre des fresques monumentales et on deviendra riches. Tu seras mon agent. Tu négocieras avec les galeries pour moi. On mangera tard le soir et on dormira tout le jour. On braquera des banques et on ira au cinéma en matinée. On s'achètera une voiture qu'on jettera dans l'océan. On escaladera les collines et on lancera des confettis dans le vent. J'apprendrai l'espagnol et toi le russe et on chantera des chansons folkloriques dans les Cable cars. On ira nourrir les goélands sur l'île d'Alcatraz

et on traversera la baie à la nage. Je m'inscrirai à UC Berkeley et je me ferai expulser parce que je n'aurai pas d'argent pour payer les frais de scolarité. Tu deviendras danseur de ballet.

— OK, que j'ai dit. OK. On y va. (*CE*, p. 91-92)

De toute évidence, l'imagination de Saké n'est freinée par nulle pensée rationnelle, ni par un quelconque sens moral ou pratique. Celle-ci ne s'impose aucune barrière et la perspective de l'échec ne l'empêche pas de tenter sa chance. C'est d'ailleurs dans cette optique qu'elle entreprend plus tard, à la suite du coma d'Hollywood, de mettre tout en œuvre pour récupérer illégalement son corps placé sous surveillance à l'hôpital. Le meilleur ami d'Hollywood, Chokichi, a beau essayer de la convaincre que son projet est voué à l'échec, elle insiste. S'inspirant de films qu'elle a vus, elle élabore un plan, étape par étape, avec l'aide de Chokichi : dénicher un appartement suffisamment loin de la ville où se situe l'hôpital, mais pas trop loin non plus; louer un véhicule que personne ne suspectera, et ce, sans laisser de traces – enregistrement, facture, reçu, etc. –; observer les allées et venues du personnel hospitalier; se procurer des uniformes médicaux pour s'infiltrer en douce; voler une civière; dérober le corps de leur ami et s'enfuir. Au bout du compte, l'opération est un succès. En racontant toute l'histoire à Hollywood, Saké va même jusqu'à ajouter : « En fait, ce qui me surprend le plus dans tout cela, c'est la facilité avec laquelle on a réussi à s'en tirer » (*CE*, p. 183). Visiblement, rien n'est à l'épreuve de Saké.

Ainsi, Saké n'a aucune difficulté à passer à l'action et à devenir actrice au sein de sa propre existence, voire à vivre comme si sa vie était un film dont elle serait elle-même l'héroïne. Si elle porte des perruques de toutes les couleurs et s'habille de manière

excentrique, Hollywood, justement, la compare dès leur première rencontre à une actrice de cinéma : « Jennifer Beals sur l’affiche du film *Flashdance* » (CE, p. 27). En outre, contrairement à Hollywood, elle avoue ne pas chercher de sens aux gestes qu’elle pose, aux décisions qu’elle prend ou à son existence de façon générale, comme le révèle justement cette conversation qui se déroule entre eux après qu’Hollywood soit sorti du coma :

— Tu m’expliques c’est quoi la réalité de tout ça ?

— C’est-à-dire... ?

— On est là pourquoi ? Vous m’avez raconté comment vous m’avez emporté ici et tout, ce n’est pas ça que je veux savoir. Tu ne trouves pas ça absurde, après tout, notre présence ici, en ce moment ?

Saké a croqué dans le concombre qu’elle tenait dans sa main.

— Je ne sais pas, Holly. Si tu considères que les choses doivent toujours avoir un but et une utilité, tu n’as pas fini de t’en faire, je pense. (CE, p. 207)

Dans cet extrait, le point de vue de Saké est tout à fait clair : elle ne ressent pas le besoin de justifier son existence, ni les gestes qu’elle pose au quotidien. En d’autres mots, elle semble tout à fait consciente de l’absurdité de la vie, mais l’accepte sans se faire de souci. Ainsi, par sa façon d’agir dans le monde – et considérant le point de vue idéologique que cette façon d’agir suppose –, Saké incarne, aux côtés d’Hollywood, une figure qui s’oppose à celle du personnage désenchanté. De ce fait, elle occupe une fonction idéologique importante au sein du récit.

### **La fonction narrative des relations à autrui**

À la lumière de ce qui vient d’être dit, nous pourrions lire le roman de Landry sous l’angle d’une tentative de communication et de création de liens avec autrui. Comme nous l’avons déjà mentionné, les personnages-narrateurs sont des êtres seuls qui, en dehors des

rêves où ils se rencontrent, peinent à exprimer leurs états intérieurs et à discuter des questions angoissantes qui les habitent avec qui que ce soit. Toutefois, les relations qu'ils développent graduellement avec les autres au cours du récit non seulement font progresser l'histoire, mais provoquent chez eux un désir de transformation et une volonté de se mettre en mouvement; de la situation initiale à la situation finale, Xavier et Hollywood passent d'un état désenchanté à un état somme toute moins désenchanté. À ce titre, les relations à autrui, au sein du roman, occupent également une importante fonction narrative.

Commençons par Xavier qui, constamment en voyage d'affaires dans différents pays, au milieu d'étrangers, n'entretient aucune relation, si ce n'est avec son collègue Antony. Lorsque Xavier se rend dans une nouvelle ville ou sort dans un bar, il a le sentiment de s'« isoler au milieu de la foule » (CE, p. 14). Le fait de n'être lié à personne semble d'ailleurs accroître chez lui le sentiment que son existence ne sert à rien. Alors qu'il se trouve dans une buanderie de Pittsburgh, parmi d'autres personnes, il confie : « J'écoutais les conversations et j'observais les gens et cela me donnait l'impression que je participais à quelque chose, que mon existence n'était pas totalement inutile puisqu'elle s'inscrivait dans un programme universel; je faisais partie de la communauté » (CE, p. 215). À plusieurs reprises, Xavier tente de communiquer avec Antony afin de partager ce qui le tourmente, mais, nous l'avons vu, les deux hommes ne réussissent pas à se comprendre. Ainsi, Xavier continue de se sentir seul :

*Si parfois les mots sont insuffisants pour exprimer le malaise, j'ai l'impression que le dessin pourrait y parvenir. [...] Avec un peu de pratique, j'arriverais peut-être à créer cette image qui voudrait tout dire : on y verrait en arrière-plan des édifices de briques aux fenêtres illuminées. La rue, déserte, serait éclairée par*

*une série de lampadaires qui jetteraient sur le trottoir des ronds de lumière semblables à ceux qu'on utilise sur la scène pour éclairer un acteur en particulier. Puis il y aurait moi, qu'on verrait de dos : je serais debout sous le seul lampadaire qui ne fonctionnerait pas, dans l'ombre. (CE, p. 131-132)*

Dans ces circonstances, la rencontre avec Gia – seule dans la rue, sur le point d'accoucher – apparaît comme un réel événement dans la vie de Xavier. Après avoir porté secours à cette femme qu'il ne connaît pas, il a le cœur plus léger; l'envie soudaine de recommencer à croire en quelque chose, « *[q]uelque chose de beau* » (CE, p. 85) : « *Que la vie soit un feu d'artifice ou une pluie d'étoiles filantes comme dans mes rêves* » (CE, p. 85). S'il essaie en vain de recontacter Gia par la suite, le fait de penser à elle continue de le motiver à agir. Une conversation avec Hollywood – lui annonçant son projet de partir vivre avec Saké aux États-Unis – lui donne en effet cette idée :

*moi aussi je vais changer de vie. Je vais vendre mon appartement et partir pour Montréal [où habite Gia]. Être un peu plus proactif et imiter ceux qui, dans les films comme dans la vie, sont capables de tout plaquer pour quelqu'un qu'ils viennent juste de rencontrer. Même si ça se termine la plupart du temps plutôt mal. (CE, p. 113)*

Conséquemment, quoiqu'il ne parvienne pas à revoir Gia ni à lui reparler, alors que celle-ci lui envoie des messages sans difficulté, cette nouvelle relation fait malgré tout avancer le récit : soit que Gia donne à Xavier des rendez-vous manqués, soit qu'elle lui donne simplement l'envie de bouger, d'entamer une nouvelle vie, soit qu'elle lui conseille de se mettre en route en lui indiquant où aller, telle une sorte de prophète : « *Retourne à Montauk tout de suite, Xavier, parce qu'après il sera trop tard : la tempête va être de plus en plus violente là où tu es et tu seras prisonnier de Pittsburgh* » (CE, p. 216), lui écrit-elle. C'est là, à Montauk, que Xavier parvient finalement à rencontrer Hollywood à l'état d'éveil. Un

dernier message de Gia apprend alors au lecteur que celle-ci appartient en fait tout autant à la réalité de Xavier qu'à celle d'Hollywood :

*Les garçons, je savais que vous finiriez par vous retrouver ici. Il y a quelque chose que je voulais vous dire.*

*Hollywood, tu te souviens de la fête chez ton copain Chokichi [...] ? [...] [C]'est avec moi que tu as eu cette aventure [...]. Tu as eu un fils, Zarik, mais il n'est plus avec nous. Xavier pourra te raconter.*

*Xavier, i dashur, ne t'inquiète pas. Hier, ça été la dernière journée où il a fait froid. Tu verras, à Montauk, ce sera toujours pareil. Tu pourras observer les étoiles de tout ton saoul. (CE, p. 251)*

Ainsi, d'une part, Gia annonce à Xavier la fin de la tempête de neige et l'arrivée, semble-t-il, de jours meilleurs et plus sereins pour lui. D'autre part, la relation entre Xavier et Gia, aussi brève fut-elle, paraît avoir eu lieu afin de créer un pont entre Xavier et Hollywood, leur permettant de se rejoindre et de ne plus être seuls.

Par ailleurs, tout comme Gia a surgi dans la vie de Xavier, Saké a réapparu dans la vie d'Hollywood et, à partir de ce moment, n'a cessé de susciter l'événementialité du récit. Entraînant Hollywood partout avec elle, Saké, de par son influence, l'incite à sortir de son inertie. Par exemple, en partant vivre avec elle aux États-Unis, comme il l'annonce à son ami Chokichi :

— Explique-moi un peu... d'où ça sort cette idée ?

— Je ne sais pas. C'est Saké qui m'a parlé de ça aujourd'hui, et puis euh... j'ai envie d'essayer, de faire quelque chose de ma vie, quelque chose d'un peu fou. Tu n'as jamais le désir d'aller voir ailleurs si tu y es ? (CE, p. 93)

D'une certaine façon, Saké inspire Hollywood par sa folie et l'encourage à devenir lui aussi acteur au sein de sa propre vie (en le poussant littéralement sur scène, justement, dans cet extrait évoqué plus tôt où elle lui demande avec insistance de passer une audition de danseur

nu dans un bar). Cependant, une fois aux États-Unis, Hollywood n'est pas plus proactif; il continue d'écouter de la musique et d'écrire de la poésie juste pour lui sans savoir quoi faire d'autre de sa vie. Il a beau découvrir le plaisir de la cohabitation avec ses amis – « C'était donc ça, vivre en société ! » (*CE*, p. 211) –, partager des confidences avec Saké et même, sans l'avoir cherché, connaître une expérience intime – et sexuelle – avec Chokichi, Hollywood, au fond, continue de se sentir seul. Lorsqu'il émerge de son coma, l'une des premières choses qui lui sautent aux yeux est d'ailleurs la facilité avec laquelle Saké et Chokichi vivent ensemble et communiquent; la manière dont il l'énonce creuse d'emblée l'écart entre lui et ses amis : « Ces deux-là agissaient comme s'ils ne partageaient qu'un seul esprit, comme s'ils n'avaient plus besoin du langage pour communiquer » (*CE*, p. 184), affirme-t-il. Le jour, Saké et Chokichi partent travailler, tandis qu'Hollywood reste à la maison; la nuit, une fois la fête finie, ses amis s'endorment, alors qu'il reste lui-même éveillé, trouvant « le temps long » (*CE*, p. 221) : « Je veux dire : le jour, je suis tout seul, et la nuit, quand vous dormez, je suis encore tout seul... ça ne devrait pas changer grand-chose, sauf que je *sais* que vous êtes là, je peux vous voir et tout, alors ça m'embête un peu plus » (*CE*, p. 221). Enfin, quand Hollywood explique à Saké et Chokichi son projet de partir à Montauk, il n'envisage pas de partir sans eux, mais ne leur confie pas pour autant la vraie raison de ce voyage, gardant secrète l'existence de Xavier :

il me restait à leur exposer [...] la raison pour laquelle je voulais quitter Madison, Alabama, pour aller vivre à Montauk. Cela impliquait que je leur raconte pour Xavier [...], et je ne voulais pas. Je préférais garder cela pour moi, pour être seul déçu, au bout du compte, si mon plan ne fonctionnait pas, si je ne m'endormais plus jamais, si je n'arrivais pas à rencontrer Xavier ou à la contacter de nouveau. (*CE*, p. 239-240)

La seule personne avec qui Hollywood parvient à tout dire demeure donc Xavier; celui-ci, implicitement, semble le seul à pouvoir réellement mettre terme à la solitude d'Hollywood. Dans tous les cas, c'est sa relation avec Xavier qui incite finalement Hollywood à proposer un projet de son propre chef : partir vivre à Montauk, où se rassemble une panoplie d'oiseaux, et devenir ornithologue amateur, mais, surtout, tenter de retrouver Xavier. C'est lui, cette fois-ci, qui entraîne ses amis dans une nouvelle aventure, et non l'inverse.

### **Une rencontre surréelle**

En somme, *Les corps extraterrestres* présentent deux êtres désenchantés et seuls, peu habiles dans la communication de leurs pensées et de leurs affects, mais qui, soumis à l'événementialité du monde, font d'importantes rencontres. Bien qu'ils ne l'aient pas volontairement cherché, ils expérimentent ainsi la relation à l'autre. Au cours de cette analyse, nous avons d'abord présenté la relation d'homologie unissant Xavier et Hollywood, afin de montrer comme ils sont tous deux aptes à se comprendre. Nous avons ensuite exposé les relations d'opposition qui, par effet de contraste, font ressortir le désenchantement de Xavier et d'Hollywood, et ce, en suggérant différentes manières d'agir et de concevoir l'existence. Dans le but de rendre évidente la fonction idéologique des personnages secondaires, nous avons en effet examiné la relation de Xavier et de son collègue Antony, puis celle d'Hollywood et de son amie Saké. Enfin, nous avons cherché à souligner le fait que les relations à autrui, au sein du roman, sont le moteur de la progression narrative du récit et sont ce qui, finalement, pousse les personnages-narrateurs à agir. De façon plus précise, ces relations – que l'on pense à la relation de Xavier et Gia, Hollywood et Saké, mais surtout,

à celle de Xavier et Hollywood –, permettent aux personnages-narrateurs de recommencer à croire en quelque chose : la possibilité surréelle qu'ils puissent se rencontrer à Montauk, à l'état d'éveil, et ainsi communiquer réellement avec quelqu'un qui les comprend parfaitement. Croire en une chose qui semble pourtant impossible, s'engager à essayer, au moins, de la réaliser, apparaît pour nous comme le premier pas de Xavier et d'Hollywood vers une existence moins désenchantée. Un premier pas qui permet aux personnages-narrateurs de placer l'espoir d'une vie meilleure dans la rencontre avec autrui.

### **Conclusion du chapitre**

Au cours de ce chapitre, nous avons observé la représentation du rapport à autrui. Dès le départ, nous nous devons de faire ce constat : le personnage désenchanté est un être seul. S'il se retrouve souvent au contact d'autrui et, dans la plupart des cas, entretient quelques relations interpersonnelles, il se sent généralement à part des autres, mal à l'aise, incompris, seul à percevoir, penser ou ressentir le monde tel qu'il est vraiment à ses propres yeux. En d'autres mots, comme l'exprime Xavier dans *Les corps extraterrestres*, le personnage désenchanté n'a plus l'impression de « vivre [...] dans le sens du monde » (*CE*, p. 110) et, par conséquent, est isolé par son désenchantement. Plus encore, c'est la relation à l'autre, en elle-même, qui s'avère désenchantée. Les personnages-narrateurs et protagonistes, désillusionnés, déçus, blasés ou blessés, ne croient plus ni en la durée ni en la valeur des relations interpersonnelles. Pour eux, le sens de l'existence n'est pas à chercher du côté de la sphère relationnelle. De fait, dans les romans, le désenchantement des relations à autrui s'illustre principalement à travers deux angles thématiques : une incapacité à communiquer

– profondément, sincèrement –, ou un manque de volonté de le faire, et une forte tendance à se désengager affectivement de toute relation à autrui, parfois même au profit d’une survalorisation de l’individualité. Pourquoi tenter de communiquer si on ne se comprend pas vraiment ? À quoi bon s’engager et s’investir auprès d’autrui, si les relations ne durent pas ? Quelle est donc la valeur des relations interpersonnelles dans ces conditions ?

Par ailleurs, nous avons également abordé le sujet du rapport à autrui sur le plan poétique. Ce faisant, nous avons constaté que les personnages secondaires de nos romans occupent une importante fonction idéologique. Plus souvent qu’autrement, ils servent essentiellement à mettre en scène le désenchantement des personnages-narrateurs et protagonistes. Au sein du système des personnages, ils créent généralement un effet de contraste en représentant différentes façons – non désenchantées – de vivre et de concevoir l’existence. Plus concrètement, ce contraste idéologique entre les personnages est explicitement énoncé à travers certaines séquences narratives et descriptives ou encore, implicitement dévoilé par le biais des dialogues romanesques. Les différents personnages de nos romans se définissent et se caractérisent ainsi par l’énonciation de points de vue idéologiques qui non seulement les situent d’une façon particulière au sein du système des personnages, mais en outre, par le fait même, parlent du désenchantement spécifique à notre époque et notre culture.

L’analyse des romans *À la fin ils ont dit à tout le monde d’aller se rhabiller*, de Laurence Leduc-Primeau, et *Les corps extraterrestres*, de Pierre-Luc Landry, confirme toutefois que la fonction idéologique des personnages secondaires se double souvent d’une

fonction narrative. En effet, en exposant leurs visions non désenchantées de l'existence, en suscitant l'événementialité du récit et en incitant les personnages-narrateurs à agir, les personnages secondaires font progresser les personnages-narrateurs au sein d'une trajectoire narrative. Ces derniers passent d'un état désenchanté à un état moins désenchanté dans lequel ils semblent prêts à croire de nouveau en quelque chose et, plus spécifiquement, à croire en l'importance des relations humaines. Grâce aux liens qu'ils tissent avec autrui, Xavier, Hollywood et Chloé cherchent finalement à s'extirper de leur désenchantement; comme ils l'expriment chacun à sa façon, ce qu'ils veulent, au fond, c'est être heureux. Plus précisément, alors que Xavier et Hollywood placent l'espérance d'une existence plus satisfaisante dans la rencontre d'un être avec qui ils partagent une communication profonde et sincère, Chloé reconnaît la nécessité de forger des liens affectifs avec autrui pour vivre et avoir le sentiment d'exister. Ainsi, quoique les personnages ne sachent toujours pas quoi faire pour résoudre leur désenchantement, ils ont effectué une certaine progression.

Cette idée d'une trajectoire narrative perceptible par le biais du rapport à autrui semble, à bien y penser, plutôt généralisée au sein de notre corpus : dans bon nombre de romans, le rapport à autrui laisse voir des variations de l'état de désenchantement des personnages-narrateurs ou protagonistes. Soit les personnages désenchantés effectuent une tentative de rapprochement – envisageant temporairement la création de liens significatifs comme quelque chose de possible –, pour ensuite revenir à un état de désenchantement plus ou moins semblable, soit la rencontre de l'autre aboutit finalement à une apparente résolution – souvent partielle – de leur quête identitaire et existentielle. Dans *L'angoisse du poisson*

*rouge*, par exemple, Emmanuelle cesse de multiplier les rapports superficiels et insignifiants pour s'engager émotionnellement dans une relation avec Fabio et entamer une nouvelle vie, débarrassée, semble-t-il, de son mal-être existentiel. Fabio, de son côté, dit d'Emmanuelle qu'elle lui « donne envie de croire à nouveau que les choses peuvent changer » (*ADPR*, p. 355). Plus encore, c'est grâce à la rencontre d'Emmanuelle qu'il sent sa propre quête identitaire se résoudre : « Quand je la regarde, j'ai le sentiment de me voir, moi. Non pas parce qu'elle me ressemble, plutôt parce qu'elle laisse de la place sur son visage pour que je puisse m'y retrouver » (*ADPR*, p. 430). Le sens de la vie est ici explicitement placé dans la création de relations importantes. À Fabio, qui se demande ce qu'il fait pour faire le bien et à quoi sert son existence, Emmanuelle répond : « Tu es ici, avec moi » (*ADPR*, p. 389). De même, dans *Cookie*, la rencontre avec l'être aimé suggère la résolution de la quête identitaire de la narratrice. Le roman se termine en effet sur une métaphore entre l'île baptisée Cookie Island – une île déserte imaginée par Cookie comme un lieu où elle pourrait s'enfuir et être enfin elle-même – et le visage de Cosmo, l'homme avec qui elle souhaite finalement s'engager dans une relation amoureuse durable : « *Accoster mon nez sur son nez, mon front sur son front. Sur la plage de Cookie Island* » (*C*, p. 276). Dans tous les cas, les personnages-narrateurs et protagonistes, quoique désenchantés, ne se résolvent pas à abandonner toute tentative de liaisons durables et significatives avec autrui. Comme Ariane, dans *L'équation du temps*, ils tentent malgré tout de se situer du côté de ceux qui croient :

Est-ce que je vais un jour tomber amoureuse de quelqu'un comme ça arrive aux filles dans les livres et dans les films ? Mais les livres et les films, entre ce qu'ils disent et ce qui est vrai, il y a toujours une immense différence et c'est un peu risqué de prendre leur propos pour la réalité.

Je sais tout ça.

J'essaie de me situer, moi, là-dedans. J'essaie de me situer dans le clan de ceux qui espèrent quand même. Qui ont mal au ventre, qui rêvent, qui y pensent tout le temps, qui choisissent d'y croire, malgré tout. (*ÉDT*, p. 66)

Ainsi, les relations à autrui, dans notre corpus, non seulement témoignent de la posture d'entre-deux des personnages, mais sont en outre révélatrices – de par les trajectoires narratives qu'elles dessinent –, d'une logique narrative du sensible, au sens où l'entendent Frances Fortier et Andrée Mercier :

La reconfiguration des paramètres structurels de la narration, dans le récit québécois contemporain, est indissociablement liée à la mise en place d'une logique du sensible, qui vise à rendre observables les marques de l'« éprouvé ». Les états d'âme, omniprésents, sont rarement le résultat ou la motivation d'une trame narrative finalisée : au principe même de la narration, ils en constituent littéralement l'événement<sup>252</sup>.

De façon plus précise, les relations entre les personnages-narrateurs ou protagonistes et les personnages secondaires de nos romans permettent la reconnaissance de *schémas tensifs*<sup>253</sup>. En offrant la possibilité de mieux définir les trajectoires empruntées par les personnages désenchantés qui se trouvent dans un *état instable, transitoire*<sup>254</sup>, hésitent entre l'envie de croire et la résolution de ne plus croire au sens et à la valeur de la relation à l'autre, ces schémas sont ce par quoi le lecteur peut « saisir la tension créée par le discours entre le sensible et l'intelligible<sup>255</sup> ». Enfin, considérant l'importance des relations aux autres sur l'état de désenchantement de nos personnages, il nous paraît sensé d'envisager la création de

---

<sup>252</sup> Frances Fortier et Andrée Mercier, « La narration du sensible dans le récit contemporain », *op. cit.*, p. 181-182.

<sup>253</sup> Fortier et Mercier empruntent cette notion à Fontanille (*Sémiotique du discours*, 1998) afin de mieux cerner l'organisation narrative des récits au gré des variations affectives des personnages. Elles présentent dans leur article quatre différents schémas : de l'*ascendance*, de la *décadence*, de l'*atténuation* et de l'*amplification* (*ibid.*, p. 190 à 193).

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 190.

relations importantes avec autrui comme l'une des principales réponses proposées par notre corpus vis-à-vis du désenchantement des personnages et de leurs questionnements quant au sens et à la valeur de l'existence.

## CHAPITRE 3

### LE DÉSENCHANTEMENT DE SOI

#### **Introduction**

Le personnage désenchanté ne croit plus au monde dont il fait partie et doute de la valeur des relations à autrui; à ses yeux, la société dans laquelle il vit aussi bien que les rapports interpersonnels qu'il y développe ne sont plus aptes à donner sens à son existence. Désengagé, tant par rapport à la société que dans ses relations avec les autres, il doit donc tenter de trouver des réponses à l'intérieur de lui. Or, de façon générale, l'être désenchanté ne croit pas davantage en lui-même; insatisfait de soi et déçu de ce qu'il est devenu, il fait face à ce constat : le soi, à lui seul, ne suffit pas à apporter les réponses et la satisfaction recherchées quant au sens et à la valeur de l'existence. Les questions que nous souhaitons poser au cours de ce chapitre pourraient dès lors se formuler comme suit : comment, dans les romans, se caractérise le rapport que le personnage désenchanté entretient avec lui-même ? Quels sont les principaux thèmes exploités à travers la mise en scène de ce rapport à soi ? Et enfin, comment, sur le plan poétique, ce rapport désenchanté se traduit-il ?

Disons les choses simplement : les personnages de notre corpus s'interrogent sur eux-mêmes, essayant, en quelque sorte, de prendre la mesure de leur être. Qui sont-ils devenus ? Comment en sont-ils arrivés là ? Quelle est donc la valeur de leur existence ? Dans la grande majorité des cas, la perte des illusions qui leur permettaient jadis de donner sens à leur vie entraîne un sentiment d'insatisfaction et d'incompréhension de soi, et même, souvent, une

fragilisation de leur sentiment d'existence. Les croyances sur lesquelles s'étayait leur vie s'étant effondrées, ils prennent conscience du peu de connaissance qu'ils ont d'eux-mêmes ou, plus précisément, des erreurs qui les ont menés à se distancier d'eux-mêmes, voire à « rater » leur vie. Ils se montrent alors incapables de savoir ce qu'ils veulent – fondamentalement – et comment s'y prendre pour l'obtenir. Ils se retrouvent donc sans repères, désorientés, seuls face à leurs incertitudes et à leurs insatisfactions.

Dans ce troisième chapitre, nous présenterons d'abord le rapport à soi des personnages de façon générale, et ce, en relevant ce qui le caractérise principalement, soit le sentiment d'insatisfaction et d'incompréhension de soi. Ce faisant, nous commencerons déjà à saisir la posture qu'adoptent les personnages de notre corpus, c'est-à-dire celle d'un être qui cherche à se fuir en même temps qu'il souhaite se retrouver. Dans cette optique, nous aborderons trois thèmes récurrents par lesquels s'illustre la quête de soi; une quête qui, comme nous le verrons, ne se borne pas à des questions identitaires mais se construit surtout autour de questionnements existentiels. Le premier thème est la recherche d'intensité : insatisfaits d'eux-mêmes, se pensant insuffisants, nombreux sont les personnages qui cherchent à se sentir plus fortement exister par l'intensification de leurs affects, que l'on parle de leurs sensations physiques ou de leurs sentiments. Le deuxième thème est celui du déplacement – voyage, fuite, déménagement, immigration ou errance – vers un ailleurs propice à la (re)découverte de soi. Le troisième thème est celui de l'écriture, comme moyen d'expression du sensible et d'affirmation de soi. Quoique ces deux derniers thèmes soient loin d'être nouveaux en littérature québécoise, nous montrerons comment ceux-ci

s'actualisent dans notre corpus. Enfin, sur le plan poétique, nous examinerons d'abord la façon dont les personnages parlent d'eux à travers leur énonciation. Nous verrons que le discours qu'ils énoncent sur eux-mêmes se caractérise essentiellement par le recours à la comparaison et à la distanciation. Puis, nous aborderons la question de l'organisation narrative des récits. Ces derniers se structurent en fait selon deux tensions narratives différentes où se perçoit l'ambivalence de nos personnages par rapport à eux-mêmes; alors qu'ils souhaitent disparaître, ils sont également animés par le désir inverse, celui de se retrouver. Quant aux analyses présentées dans ce chapitre, elles se consacreront au roman *Comme des sentinelles*, de Jean-Philippe Martel, et au récit *Le Grand Galop*, de Marie-Noëlle Gagnon. Bien que ces deux œuvres soient poétiquement très différentes, il nous sera possible d'établir d'importantes ressemblances entre leurs personnages-narrateurs, en ce qui concerne leur rapport désenchanté à eux-mêmes.

### **Le sentiment d'insatisfaction et d'incompréhension de soi**

Au sein du corpus, la plupart des personnages-narrateurs et protagonistes font preuve de peu d'estime de soi. Si l'on oublie quelques rares exceptions – comme les narratrices d'*Iphigénie en Haute-Ville* et de *Sports et divertissements*, pour mentionner les cas les plus évidents –, nos personnages n'hésitent pas à exprimer un certain mépris pour eux-mêmes et à se déprécier. « Je ne suis rien » (*Sat*, p. 21), affirme le narrateur de *Satyriasis* de but en blanc; « je méprisais tout le monde. Moi le premier » (*ÉDT*, p. 25), énonce Émile, dans *L'équation du temps*. Le plus souvent, les descriptions que les personnages font d'eux-mêmes sont peu avantageuses; Ariane (*L'équation du temps*), par exemple, prétend n'être « pas assez

intelligente » (*ÉDT*, p. 19) pour comprendre le monde; Daniel, le personnage-narrateur du *Visage originel*, se dépeint tel un « jeune professionnel égoïste, non motivé, antisocial, aux opinions détestables » (*VO*, p. 88). Plus encore, ce dernier est insatisfait de lui sur les trois pans les plus importants de sa vie, puisqu'il croit être un « employé inefficace, un artiste inexistant et un copain insuffisant » (*VO*, p. 230). Si nous avons déjà évoqué, dans les chapitres précédents, le manque de pouvoir-faire et de pouvoir-dire des personnages, nous pouvons simplement affirmer que, de façon générale, ils ne semblent plus beaucoup croire en eux. À ce sujet, pensons à ce que dit Thomas dans *Nouvel Onglet* : « Je ne comprenais pas comment quiconque pouvait avoir confiance en soi, puisqu'on est constamment avec nous-mêmes, constamment en train d'accumuler de la saleté sur nous-mêmes, constamment en train d'être témoins de nos faiblesses, de nos humiliations, de nos défaites » (*NO*, p. 143). Thomas se montre particulièrement catégorique quand il est question de se dénigrer. Il affirme par exemple : « Je suis nul, ma personnalité est nulle, il faudrait que je puisse modifier ma personnalité avec Photoshop » (*NO*, p. 103-104). En fait, les personnages se reprochent surtout d'être banals, ennuyants et insignifiants. Daniel l'exprime clairement : « Je me trouvais d'un ennui mortel, on aurait dit que j'attendais que je parte pour me retrouver enfin seul » (*VO*, p. 271). Déçus et insatisfaits de l'être qu'ils sont devenus et de l'existence qu'ils mènent, la plupart d'entre eux ont d'ailleurs tendance à vouloir s'échapper d'eux-mêmes : « je ne cherche qu'un endroit où j'aurai l'impression d'être en voyage, je cherche simplement une fuite de ma propre banalité » (*Sat*, p. 106), avoue le narrateur de *Satyriasis*. Ainsi, tous les moyens sont bons – divertissements, alcools, drogues, somnifères, etc. – pour

tenter de s'oublier. C'est cette impossibilité d'échapper à soi-même qu'Hollywood (*Les corps extraterrestres*) déplore le plus, justement, de toutes ces nuits où il souffre d'insomnie :

J'avais l'habitude de croire qu'en fin de compte c'était une perte de temps, le sommeil, qu'on pouvait occuper nos heures de façon beaucoup plus intéressante. Mais là, maintenant que je peux profiter des vingt-quatre heures de la journée, je commence à regretter le sommeil. Dormir repose l'esprit. Autrement, on rumine toujours les mêmes choses et on n'arrive pas à s'échapper de soi-même. (*CE*, p. 222)

C'est également dans l'idée de s'oublier l'espace d'un moment qu'Ariane (*L'équation du temps*) – qui n'a pourtant pas l'habitude de consommer ce genre de substances – accepte la pilule que lui tend son amie Sophie : « Je n'étais pas trop certaine. D'emblée, je me suis dit que c'était une mauvaise idée. Puis, après tout, qu'est-ce que j'avais à perdre ? [...] [J]e me suis dit que la moitié de cette pilule pourrait peut-être m'aider à oublier le manque d'intérêt de ma vie du moment [...] » (*ÉDT*, p. 74). Ariane ne peut se résoudre à accepter son insignifiance. Pour elle, il s'agit d'un problème auquel elle devrait remédier :

[J]'ai l'impression que tout va s'écrouler, qu'on va tous mourir. Évidemment qu'on va tous mourir, que je me dis ensuite. Évidemment que je suis toute petite et que l'univers est infini. Mais ça ne m'empêche pas de penser qu'il y a quelque chose qui cloche avec moi, que je ne m'occupe pas de choses assez importantes, que je n'aurai aucun impact dans le monde, jamais. (*ÉDT*, p. 19)

Toujours dans *L'équation du temps*, Francis affirme encore : « je me suis dit que je ne vivais pas, que je ne faisais que survivre silencieusement [...] » (*ÉDT*, p. 100). Dans le même esprit, le narrateur de *Satyriasis* confie : « J'ai tout raté. Je n'ai plus rien que le vide. [...] ce vide qui m'angoisse » (*Sat*, p. 48). Comme ce dernier, bon nombre de personnages se sentent non seulement banals et insignifiants, mais aussi vides, incomplets et, pour tout dire, insuffisants.

La narratrice d'*Okanagan*, tout particulièrement, décrit avec précision ce sentiment : « J'ai

beau me gruger jusqu'à la moelle, sous la carcasse de moi-même, il n'y a toujours que moi-même » (*O*, p. 64). Ce sentiment d'insuffisance la pousse même à parler d'« inconsistance » de son existence : « Je sais que ma vie est une orange que le temps presse. [...] Je croque et recrache sans cesse le même fruit suri pour sentir bien clairement son inconsistance » (*O*, p. 63). De tous les personnages, c'est elle qui semble le mieux résumer sa situation en énonçant cette formule simple, directe et percutante : « Je n'arrive plus à m'être » (*O*, p. 143).

Ainsi, habités par un fort sentiment d'insatisfaction, les personnages cherchent tantôt à se fuir, tantôt à comprendre ce qui les a conduits à « rater » leur vie, s'interrogeant sur l'être qu'ils sont vraiment ou qu'ils ont envie d'être. Comme Xavier – dans cet extrait que nous avons déjà cité : « je n'ai aucune idée de qui je suis, en plus de ne pas être devenu quelqu'un de grand, quelqu'un de beau » (*CE*, p. 21) –, plusieurs d'entre eux parviennent à ce double constat : d'une part, ils ont échoué à devenir l'être qu'ils souhaitaient incarner et, d'autre part, ils font preuve d'une profonde méconnaissance envers eux-mêmes. Dans cette optique, le protagoniste de *Réussir son hypermodernité*, s'il n'a pas l'impression d'être devenu un homme malgré ses trente-cinq ans, pose lui aussi un regard critique sur sa vie pour constater qu'il a perdu quelque chose en cours de route (*RSH*, p. 215), voire plusieurs choses, dont la capacité à être lui-même, à se montrer « authentique » (*RSH*, p. 152), à croire en lui; « [c]roire [qu'il a] un rôle à jouer sur cette terre, une quelconque importance » (*RSH*, p. 152). Grégoire, dans *La manière Barrow*, vit également la même situation : « Tout ce que je sais, c'est que j'ai trente-sept ans et que je suis en train de me perdre » (*MB*, p. 54). Les personnages formulent ainsi de nombreuses interrogations à propos d'eux-mêmes, sans

toutefois obtenir de réponse. Ils énumèrent quantité de choses qu'ils aiment ou n'aiment pas, se laissent aller à de nombreuses confidences, relatent une panoplie de souvenirs d'enfance, décrivent, par toutes sortes de moyens, leurs états affectifs en tentant de scruter les profondeurs de leur intériorité, sans que cela ne contribue à définir qui ils sont de manière significative. Pour employer les mots de Barrère et Martuccelli, la plupart du temps, « cette parole apparaît davantage comme une sorte d'expression désinhibée de soi que comme le fruit d'une connaissance profonde de soi<sup>256</sup> ». Les personnages ont ainsi le sentiment d'être habités d'une certaine part – irrémédiable – d'illisibilité. À ce propos, pensons à Thomas dans *Nouvel Onglet* qui, ne sachant pas ce qu'il veut, au fond, évoque cette « zone secrète de [s]on cerveau » (*NO*, p. 115) à laquelle il n'aurait pas accès<sup>257</sup>. Possédant peu de repères identitaires, Thomas est d'ailleurs malhabile lorsqu'il est question de se définir : il ne se sent ni jeune ni vieux et ne ressent aucun attachement ni à la langue française ni à la langue anglaise (*NO*, p. 248). À un inconnu du nom de Brent qui se cherche un colocataire, il se décrit de la manière suivante : « Mi-vingtaine et pas psychopathe et pas de prise de tête » (*NO*, p. 7-8). Cette description très vague ne révèle pas grand-chose sur lui-même et pourrait ainsi correspondre à un très grand nombre de personnes différentes. L'incapacité à lire en soi est également représentée par Francis, dans *L'équation du temps*, qui, comme bien d'autres, n'arrive pas à saisir ce qui lui manque (*ÉDT*, p. 52), ni à savoir comment s'orienter pour

---

<sup>256</sup> Barrère et Martuccelli, *Le roman comme laboratoire*, op. cit., p. 89-90.

<sup>257</sup> En fait, pour Thomas, l'être humain est généralement incohérent : « J'ai pensé "Être humain cohérent", et je n'arrivais pas à penser à qui que ce soit dans mes connaissances à qui une telle description aurait pu s'appliquer » (*NO*, p. 149).

« donner un minimum de sens à [s]a vie » (*ÉDT*, p. 55). S'il se reconnaît à travers son reflet dans le miroir, ce qui se cache sous sa propre image lui demeure étranger :

Chaque matin je me réveille. Je regarde mon reflet dans le miroir. Rien ne change, j'ai toujours la même tête. Les mêmes cheveux bruns un peu trop longs qui tombent par-dessus mes oreilles. Les mêmes yeux verts, cernés, fatigués, "mélancoliques" [...]. La même bouche rose, les mêmes dents un peu croches. La même barbe, du genre rasée hier, qui pique un peu. Les mêmes oreilles décollées. Pourtant, quelque chose ne va pas. Quand je prends une grande respiration, il y a une étrange douleur qui se réveille dans mon ventre, sous le sternum. Comme si quelqu'un derrière moi tirait sur un crochet de fer enfoncé dans ma poitrine. (*ÉDT*, p. 60)

Cette même impression d'opacité de l'être se trouve énoncée par la narratrice d'*Okanagan* qui se questionne sur son identité : « Mon âme frileuse a érigé tant d'épaisseur autour d'elle que je ne la trouve plus. Comment savoir si je suis bien la personne que je suis ? (*O*, p. 143). Dans ce cas en particulier, l'absence de sens va même, dans l'extrait qui suit, jusqu'à faire perdre de vue à la narratrice la cohérence de son être sur le plan physique :

Parfois, j'ai l'impression d'errer encore au sortir de moi-même. D'être en pleine schizophrénie consciente. Je me demande pourquoi je communique par sons, pourquoi mes cordes vocales émettent des ondes en direction d'un organe auditif qui interprète mes vibrations comme un code morse entre deux fenêtres. J'ai l'impression de tourner en rond sur un grand disque en trois dimensions, entre quatre murs d'atomes. Je me transvide, je me remplis. Toujours la même chanson. (*O*, p. 39)

Quant à Émile, dans *L'équation du temps* – que le récit présente d'abord en tant qu'adolescent –, il fait au lecteur la confidence suivante : « À l'époque, j'étais un adolescent très théâtral, mais je l'ignorais » (*ÉDT*, p. 25). Incapable d'expliquer ses états d'âme, Émile ne saisit qu'une faible part de ce qui se passe à l'intérieur de lui. Comme bon nombre de personnages – nous l'avons vu au premier chapitre lorsqu'il était question de la représentation

de l'action –, il agit le plus souvent sous l'influence de ses affects, laissant libre cours à toutes sortes de comportements qu'il est incapable de justifier. Face au docteur qui le questionne sur sa façon d'agir, Émile, qui ne peut fournir les explications attendues et ne souhaite pas voir ses affects ridiculisés, se contente d'attribuer la faute au lieu qu'il habite : « Puisque je vous dis que vous vous trompez. Ce n'est pas que je passe un mauvais moment. C'est cette île qui veut me tuer... » (*ÉDT*, p. 35). En son for intérieur, il décrit toutefois son état de la manière suivante : « J'étais vide et incomplet et tout à fait conscient qu'il me manquait quelque chose pour que ma vie ait un sens. Je n'arrivais pas à saisir ce que c'était, mais je le savais » (*ÉDT*, p. 31). Ainsi, comme le montrent ces différents exemples, les personnages-narrateurs et protagonistes ne savent pas quoi blâmer pour justifier leur désenchantement. Xavier l'écrit d'ailleurs noir sur blanc dans son cahier : « *il n'y a pas de grand malheur sur lequel je pourrais jeter le blâme, qui me servirait à expliquer mon attitude de blasé magnifique. C'est une expression que j'ai entendue en rêve, je pense, et qui me semble exacte, juste, tout à fait vraie. Je ne suis rien d'autre qu'un blasé magnifique* » (*CE*, p. 131). À vrai dire, le questionnement qui préoccupe les personnages ne se résume pas seulement à « qui suis-je ? », mais bien à « comment être ? » ou plutôt, « comment être de façon satisfaisante; comment se sentir pleinement exister, et ce, en menant une vie qui, pour soi, s'avère signifiante ? » Pour les personnages désenchantés, le sentiment d'être soi, tout comme celui d'exister pleinement, a été perdu en chemin et demande à être retrouvé.

## Les thèmes de la quête de soi

À la lumière de ce qui précède, nous choisissons d'employer l'expression « quête de soi » – et non « quête identitaire » – pour parler de cet élan qui caractérise les personnages. Quoique subtile au premier abord, cette distinction nous semble importante. En effet, si certains personnages se posent explicitement la question « qui suis-je ? », tout en essayant de redéfinir leurs valeurs – se situant ainsi bel et bien au cœur d'une quête identitaire<sup>258</sup> –, la plupart d'entre eux, comme nous l'avons dit, sont surtout lancés dans une quête existentielle. Leurs préoccupations ne se bornent pas à une question strictement identitaire mais touchent à des questions plus larges au sujet de l'existence : pour être pleinement, quoi vivre et comment ? Ils semblent à la recherche d'une sorte de vérité – ou d'authenticité – de leur être, jusqu'à présent enfouie sous des illusions auxquelles ils ne croient plus désormais. Comme l'exprime Cookie : « J'avais une envie folle de regarder réellement mon reflet. D'arrêter de me mentir. De prendre mon visage entre mes mains et dire : Voilà. Cookie » (*C*, p. 8). De même, dans *L'équation du temps*, Francis souhaite comprendre ce qui se cache derrière le « je » qu'il prononce sans arrêt sans savoir exactement à qui ou à quoi ce pronom fait réellement référence :

Parfois j'ai envie de croire à toutes les théories du complot. Plus précisément à celles du genre : nous ne sommes finalement que des personnages, des pantins qu'un quelconque dieu ou qu'un narrateur fait bouger et parler. J'ai trop étudié la littérature, je pense. Je dis « je » et je m'arrête aussitôt pour tenter de

---

<sup>258</sup> Notre conception de l'identité s'appuie sur celle de Charles Taylor. Rappelons que, pour Taylor, l'identité est l'horizon qui permet à l'être humain de déterminer ce qui est important pour lui, de prendre position par rapport à ce qui est bien ou mal. Définir son identité nécessite donc de connaître ses valeurs, afin de pouvoir s'orienter dans un espace de questions morales et de vivre selon ce que l'on conçoit comme *la vie bonne*. Voir Charles Taylor, « Première partie. L'identité et le bien », dans *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Montréal, Boréal, 1998, p. 13-147.

comprendre ce que ça peut vouloir dire. Comme tant d'autres l'ont fait avant moi.  
(*ÉDT*, p. 49)

Dans les pages qui suivent, nous observerons les principaux thèmes exploités par les récits pour traiter de la quête de soi. Ces thèmes sont les moyens privilégiés par les personnages pour tenter de mener à bien leur quête existentielle : d'abord, la recherche d'intensité, ensuite, le déplacement – voyage, fuite, déménagement, immigration ou errance<sup>259</sup> – vers « l'ailleurs » et enfin, l'écriture de soi.

### **La recherche d'intensité**

Insatisfaits d'eux-mêmes, plusieurs personnages se prêtent à une même tendance que nous identifions comme un thème récurrent en ce qui a trait à la quête de soi : il s'agit de la recherche d'intensité. En effet, se sentant vides et insuffisants, les personnages remettent leur être et leur existence en question, parfois même au point d'en douter : « Je n'ai pas l'impression d'exister en ce moment » (*ÉDT*, p. 85), affirme entre autres Ariane dans *L'équation du temps*. À vrai dire, la plupart des personnages ont un irrépressible besoin de se sentir plus fortement exister et, de fait, tentent d'intensifier leur existence par l'amplification de leur affectivité, que ce soit sur le plan des sensations physiques ou des sentiments. D'abord, les sensations physiques apparaissent comme le moyen le plus efficace,

---

<sup>259</sup> Les types de déplacements que nous énumérons ici détiennent tous, à la base, leurs propres modalités. Néanmoins, notre but n'est pas d'en faire ressortir les possibles distinctions. Dans notre corpus, les déplacements, peu importe le nom qu'on leur donne, sont tous effectués par des personnages sans ancrages, lancés dans une tentative de réinvention de soi, et dont le rapport au monde (et à soi) est semblable. Pour mieux cerner les modalités de leurs déplacements quels qu'ils soient, nous empruntons cette formulation de Lambert Barthélémy tirée de son ouvrage sur la figure de l'errance : « Le rapport au monde du personnage "délié" ne relève plus du projet, du calcul et de l'appropriation, mais d'une forme d'ouverture indéfinie aux événements » (Lambert Barthélémy, *Fictions contemporaines de l'errance*. Peter Handke, Cormac McCarthy, Claude Simon, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 28).

aux yeux des personnages, pour mieux ressentir la consistance de leur être; autrement dit, si le sentiment d'exister, sur le plan cognitif, peut leur faire défaut, les sensations physiques, elles, ne permettent en aucun cas de douter de la réalité de leur existence. À ce propos, pensons à Émile – toujours dans *L'équation du temps* – qui, au début de son récit, cherche à s'éprouver physiquement :

J'ai couru un long moment. De l'école jusqu'au terrain de jeux abandonné, de l'autre côté de l'île. Sans m'arrêter, pas même pour reprendre mon souffle. Puis je me suis effondré sur le tourniquet en mouvement, les yeux levés au ciel, et je me suis laissé étourdir. J'ai eu envie de vomir. Je me suis relevé et j'ai titubé jusqu'à la vieille balançoire rouillée. Je me suis assis et j'ai crié. [...] La balançoire, ça m'a calmé. Je me suis laissé bercer durant plusieurs minutes et je n'ai pensé à rien. J'ai fait le vide. Tellement qu'à un moment je me suis demandé si j'existais encore. Je me suis jeté par terre pour vérifier si j'allais ressentir la douleur. Des petits cailloux ont entaillé mes genoux. Ça chauffait. J'étais encore vivant, mais je me sentais étrangement absent. (*ÉDT*, p. 27-28)

Que ce soit pour chasser des pensées de son esprit ou pour s'assurer de son existence, Émile cherche viscéralement à ressentir le monde qui l'entoure; observateur sensible des lieux qu'il habite, il décrit le temps qu'il fait, l'air qu'il respire, les paysages qui s'étendent devant lui, non pas en tant qu'observateur distancié du monde, mais plutôt en tant qu'être vivant dans un monde qui l'affecte et dont il souhaite faire intégralement partie. Par exemple, ce passage à propos de l'air frais de l'automne qui commence à peine :

Nous venions de passer un été beaucoup trop chaud et l'automne tardait à venir. J'ai inspiré longuement. Puis j'ai expiré avec violence, d'un seul coup. [...] L'air froid du mois de septembre agonisant me saoulait, me donnait mal aux poumons. L'oxygène s'est répandu dans mon corps, jusqu'à ma tête qui s'est mise à tourner. Je sentais l'air se transformer en lumière, puis voyager dans mon corps par mes veines. D'immenses rayons lumineux se sont extirpés de mes yeux, de ma bouche, du bout de mes doigts. Je suis devenu lumière. (*ÉDT*, p. 28)

Ou encore, cet extrait commençant par une description du paysage au coucher du soleil et se terminant sur les sensations d'Émile :

Le vent s'est levé et s'est mêlé aux gémissements de la mer. Le soleil a amorcé sa descente et les couleurs ont gagné en intensité. Les rouges se sont mis à me crever les yeux et les verts un peu jaunis de l'herbe des collines ont apaisé la brûlure. J'ai senti monter en moi un frisson immense, une sorte d'extase presque mystique. [...] Je me suis levé, incapable de supporter une seconde de plus la sécheresse de ma peau. (*ÉDT*, p. 30)

C'est d'ailleurs au lendemain de ce coucher de soleil qu'Émile, en pleine tempête automnale, saute dans la mer du haut de la falaise : « J'ai eu tout de suite très froid. [...] Comme appesanti, j'ai flotté entre deux eaux. Le froid m'engourdissait encore davantage. Je me suis laissé bercer par le courant. J'avais mal, et je me sentais tout à fait vivant » (*ÉDT*, p. 33). De même, à peine commence-t-il à se sentir mieux à la suite de son plongeon qu'Émile se frappe lui-même au visage, avec suffisamment de force pour se mettre à saigner du nez. Encore une fois, l'effet de la douleur est le même : « Je me suis senti vivant » (*ÉDT*, p. 36). Dans le même esprit, Léa, la narratrice d'*Okanagan*, cherche aussi à se sentir exister grâce à un contact rapproché avec la nature – qu'elle ressent par le biais de ses sens –, comme le montre par exemple cette scène où elle invite ses amis à venir courir avec elle sous la pluie :

Tout le monde suit. J'arrache mes vêtements avec une joie pure et sauvage. Je m'élançai à travers les cerisiers. La pluie se jette sur mon corps. Mes pieds s'enfoncent dans la terre spongieuse. Je la sens retenir mes orteils. Je les arrache de son emprise à chaque enjambée. La pluie se fracasse contre le sol. Je cours et mon bonheur est irréel. Je cours et la pluie et le vent font ce qu'ils veulent de mon corps. [...] Devant, c'est vert, c'est l'étendue voûtée des cerisiers croulant sous le poids de leurs fruits. Je lève à peine les yeux. Je galope à travers les allées en évitant les branches pendues sur mon passage, concentrée sur ma respiration cassée. Tout se retrouve dans ma gorge. Je cours en arrachant à l'air quelques goulées. Mes halètements ont emplis ma tête, ont emplis ma vue, tout le paysage tremble, j'accélère, j'accélère, jusqu'à ce que mon corps, au seuil d'une déchirure

immense, trouve son essor. Je sens mes membres perdre de leur solidité. Quelque part à l'intérieur de mon corps, moi s'enfuit, moi s'envole. (*O*, p. 127)

À la suite de ce moment, Léa explique qu'elle et ses amis, pour quelques instants, ne ressentent plus « ni pudeur, ni désir, ni gêne » (*O*, p. 127); ils sont en quelque sorte devenus « des corps sans distinction, bras, jambes, seins, genoux, juxtaposés » (*O*, p. 128). Or, cet « envol du moi », pour reprendre les mots de Léa, que permet ce moment de communion avec la nature, se comprend essentiellement non pas comme une façon de se perdre ou de s'effacer, mais plutôt comme une manière de ressentir – intensément – son existence physique, dans toute sa simplicité; de ressentir son être, débarrassé des comportements culturels et sociaux acquis au fil du temps. Léa veut « jet[er] l'étiquette » (*O*, p. 158). Elle veut ressentir la vie dans sa plus pure et authentique expression : « De la vie par terre autour du feu, de la vie debout autour de la marmite, de la vie qui se promène et qui danse » (*O*, p. 158), de la vie partout, autour d'elle et en elle.

Dans ce même ordre d'idées, Vincent, le frère de Marie-Ève dans *Saufis*, narre lui aussi un passage où les sensations physiques apparaissent comme le premier pas vers la reprise de son existence. Alors qu'il participe à une course où les participants sont déguisés en zombies, Vincent dépasse tous les participants, se fichant complètement de l'événement :

J'accélère encore sans m'en rendre compte. J'ai besoin de trouver ça difficile, de chercher mon souffle puis de pousser encore plus, jusqu'à ce que ça devienne insoutenable et que je n'arrive plus à penser à autre chose qu'à la douleur. Contrairement aux autres, je ne suis pas ici pour m'amuser. (*S*, p. 264)

Cette dernière phrase, tout particulièrement, indique au lecteur que sous le comportement de Vincent se cache bel et bien un but inexprimé; si Vincent n'est pas là pour s'amuser, pourquoi

est-il là ? Conservant son élan, Vincent arrive rapidement à la ligne d'arrivée, mais ne s'y arrête pas. Bousculant les autres participants, il continue à courir et s'éloigne, quittant même l'île de Montréal pour courir jusqu'à Brossard. Quelque chose lui dit qu'il *doit* (S, p. 266) se rendre chez sa sœur, alors qu'il ne connaît même pas son adresse. En fait, pour Vincent, il s'agit d'un moment important : d'une part, le fait de vouloir rejoindre sa sœur avec qui il partage de nombreux souvenirs d'enfance, en allant à Brossard – la ville d'où il vient et où il déteste habituellement retourner –, apparaît en quelque sorte comme un retour à ses origines, un retour à soi. D'autre part, choisir d'y aller en courant, vouloir sentir son propre mouvement, répond au fait que Vincent se dit lassé de faire du surplace dans sa vie en général : « C'est comme si un barrage avait cédé et qu'il n'y avait plus de résistance, que tout était devenu possible. Je ne voulais surtout pas me poser quelque part, m'attacher à quelqu'un. Mais je me rends compte que ça ne change rien. Qu'on fasse du surplace ou qu'on se démène, le courant nous emporte » (S, p. 279). En d'autres mots, Vincent tentait de freiner la course du temps en « faisant du surplace », c'est-à-dire, en se dérochant à tout engagement et à toute progression afin d'éviter de devenir adulte ou, tout simplement, de devenir quoi que ce soit. Ses efforts étant demeurés vains, il décide de se mettre en mouvement, en commençant par cette course qu'il veut éprouver physiquement. « Tout est possible. Tout est encore possible » (S, p. 282), se met-il à penser.

Par ailleurs, nous avons déjà évoqué la sexualité exacerbée du narrateur de *Satyriasis*; « Satyriasis » signifiant littéralement « exagération morbide du désir sexuel chez

l'homme<sup>260</sup> ». Dans ce récit, le sentiment d'existence du narrateur passe principalement par sa sexualité : « Chaque amant me permet de me connaître un peu plus. J'ai un si grand besoin d'exister. J'aime séduire par défi : je dois alimenter la braise. [...] Je suis malheureux » (*Sat*, p. 54). À travers le regard de ses partenaires et ses propres sensations corporelles, sources de plaisir comme de douleur, il se construit une identité d'être méprisable et malheureux :

Un jour, je saurai me détester à ma juste mesure. Tout sera si usé que je ne saurai plus où insérer le sexe des autres. J'aurai alors goûté à tout.  
Salut, c'est moi, ton Swiffer.  
Ton ramasse-marde de cul-de-jatte.  
Vous vous dites : il est malheureux, celui-là. Il s'est créé un personnage de toutes pièces. Il se la joue, il se la pète. Vous avez raison. (*Sat*, p. 46)

Pour le narrateur, l'intensification des sensations physiques va donc de pair avec l'exacerbation de ses sentiments. Ce malheur qu'il vit avec intensité lui permet de se sentir plus fortement exister et contribue à le définir. D'ailleurs, la page de couverture du récit affiche le sous-titre suivant : *Satyriasis (mes années romantiques)*. L'exacerbation des sentiments et du malheur au profit de « l'expression du *moi* » est donc sous-entendue avant même que le lecteur n'ait tourné la première page. Cette même amplification des sentiments est également présente chez Léa, la narratrice d'*Okanagan*. Léa, elle aussi, est une romantique, au sens premier du terme. Elle préfère encore le malheur à « la trame monotone de [s]on existence » (*O*, p. 143). Insatisfaite de sa propre banalité, elle se dit habitée par « [u]n désir de destruction incommensurable » (*O*, p. 142) et, de fait, semble chercher à souffrir pour accroître son sentiment d'existence, comme le montre ce passage où elle raconte un souvenir de sa vie de couple avec Loïc, son ex-petit-ami :

---

<sup>260</sup> Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Petit Robert*, op. cit., p. 2313.

Loïc me demandait souvent : « Qu'est-ce que tu veux ? » Il attendait, très las. Ça devenait un jeu. [...] Je cherchais dans ma gorge les mots qui feraient mal, pour chasser l'ennui et la peur. Je voulais qu'il voie dans mes yeux comme j'étais triste à cause de lui. Je continuais de creuser. Je l'étouffais dans ma douleur. Loïc était patient. Il descendait avec moi dans le trou. [...] Il fallait que ça fasse mal. Il fallait qu'il dise des mensonges, lui aussi. La vérité devait être contondante. Je ne pouvais pas admettre qu'elle fût douce. Et même lorsqu'il se taisait, c'était ma propre voix que j'entendais résonner haut et fort, répétant toujours le même mantra : « Tu es malheureuse, tu es malheureuse, tu es malheureuse. » Je sentais la douleur écraser ma carcasse, et c'était rassurant. Il aurait suffi d'un événement inattendu, n'importe quoi, pour m'extirper de cette mélasse. J'avais besoin de mordre. Nous faisons l'amour comme un pardon désespéré. Loïc disait : « Je ne veux pas. Pas comme ça. » J'insistais. Je pleurais en suppliant : « Continue. » C'était la seule façon d'avoir assez mal à deux. Lorsque c'était terminé, je pouvais lui en vouloir. Son sexe déjà flasque, son incapacité à me satisfaire me reconfortaient. Nous partageons la douleur. (*O*, p. 141)

Il faut préciser que, dans son récit, Léa se présente d'emblée comme étant affectée par un profond chagrin d'amour à la suite de sa rupture avec Loïc. Or, ce passage apporte un tout autre éclairage sur sa situation : Léa, bien avant sa rupture, se pensait déjà malheureuse et, même, cherchait à intensifier ses sensations et ses sentiments pour l'être davantage, soit pour exister plus fort au moyen de sa douleur.

Les personnages, pour la plupart, sont donc à la recherche de sensations physiques et de sentiments, mais encore faut-il que leurs affects soient d'une grande intensité. À ce sujet, dans son essai *La vie intense : une obsession moderne*, Tristan Garcia soutient qu'en tant qu'être humain, « nous naissons et grandissons exposés à la recherche de sensations fortes qui justifieraient notre vie<sup>261</sup> ». Selon Garcia, l'intensité d'une sensation éprouvée serait en quelque sorte la « jauge interne » ou la « mesure intime » permettant à l'être de déterminer

---

<sup>261</sup> Tristan Garcia, *La vie intense. Une obsession moderne*, Paris, Autrement, 2018, p. 7.

« s'il se sent faiblement ou fortement exister<sup>262</sup> ». L'intensité d'une sensation et d'un sentiment non seulement rappelle à l'être qu'il est bien le sujet de ce qu'il est en train de vivre – cette vie n'est pas celle de n'importe qui, c'est la mienne; « ma sensation, au moins, est à moi<sup>263</sup> » –, mais, de surcroît, permet « l'attribution subjective d'une grandeur<sup>264</sup> ». En effet, l'intensité serait aujourd'hui vue comme un idéal<sup>265</sup>, voire comme la valeur supérieure de l'existence :

Qu'est-ce que nous trouvons le plus beau désormais ? Ce qui réalise intensément son être. Nous parlons tous ce langage de l'intensité. Nous jugeons belle une personne qui assume ses traits physiques, ses traits de caractère, qui n'essaie pas d'être autrement, mais qui tente de « se réaliser » au maximum. [...] [V]oilà l'idéal le plus profond : un idéal sans contenu, un idéal purement formel. *Être intensément ce que l'on est*<sup>266</sup>.

Et, puisqu'il est purement formel, cet idéal d'intensité capable de se prêter à tous les contenus serait même, toujours selon Garcia, le plus communément partagé à notre époque<sup>267</sup>. Comme il l'explique, l'intensité a cet effet grisant de nous donner l'impression de toucher, ne serait-ce qu'un instant, « au plus haut degré de notre propre sentiment d'existence<sup>268</sup> », de vivre

---

<sup>262</sup> Tristan Garcia, *op. cit.*, p. 8.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>265</sup> Selon Garcia, cet idéal nous aurait été légué par le désenchantement issu de la modernité, époque depuis laquelle l'être humain s'est généralement détourné de l'attente d'une transcendance en tant que sens ultime de l'existence, que l'on songe à la vie après la mort ou, même, à l'atteinte d'un paradis éternel : « La société moderne ne promet plus aux individus une autre vie, la gloire de l'au-delà, mais seulement ce que nous sommes déjà – plus et mieux. [...] [C]e qui nous est offert de meilleur, c'est une augmentation de nos corps, une intensification de nos plaisirs, de nos amours, de nos émotions, c'est toujours plus de réponses à nos besoins, c'est une connaissance meilleure de nous-mêmes et du monde, c'est le progrès, c'est la croissance, c'est l'accélération, c'est plus de liberté et une paix meilleure » (*ibid.*, p. 11).

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>267</sup> Personne, soutient Garcia, pas même les détracteurs de notre société hypermoderne, ne semble contester la recherche de cette intensité existentielle : « Libéraux, hédonistes, révolutionnaires, fondamentalistes ne s'opposent peut-être que sur le sens de cette intensité dont notre existence a besoin » (*Ibid.*, p. 13).

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 9.

pleinement, avec éclat, en profitant autant qu’humainement possible de ce que notre existence, à défaut de pouvoir nous promettre une vie meilleure après la mort, peut nous offrir de notre vivant. Ainsi, comme le résume Garcia, la recherche d’intensité « est un programme éthique qui chuchote d’une petite voix dans tous nos plaisirs et dans toutes nos peines : "Je te promets plus de la même chose, Je te promets *plus de vie*"<sup>269</sup> ».

Justement, les personnages-narrateurs et protagonistes de notre corpus recourent à des astuces bien précises pour multiplier et intensifier leurs affects – leurs sensations physiques comme leurs sentiments –, dans le but de se sentir exister plus fort. Première astuce : rechercher et susciter le changement afin de pouvoir continuer à se laisser surprendre, à s’éprouver; ce que Garcia appelle pour sa part la « variation<sup>270</sup> ». Cette attirance pour le changement s’avère répandue chez nos personnages, comme le montre par exemple la façon dont Cookie définit la routine : « La routine : n.f. Syn. : Horreur, cauchemar, répétition aliénante d’une situation qui devient ennuyante et pathétique » (C, p. 101). Cookie aime « vivre pour la surprise, les sautes d’humeur et les plans à moitié préparés » (C, p. 100). Elle précise ici le mode de vie qu’elle prône et désire :

Fuir la routine et les moments statiques. Je ne veux plus vivre d’hiver endormi. Je veux la chaleur, l’ambiance, l’intensité des saisons chaudes. J’ai besoin de sensations fortes. Gueuler. Rire. Goûter à tout. Me pincer à chaque minute et me dire : « Je continue et j’assume toute erreur ». [...]

Aller au bout d’une situation, à la limite de l’acceptable, seulement pour voir comment on s’en sort ensuite. (C, p. 149)

---

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>270</sup> Garcia entend par « variation » le fait de combattre toute installation confortable. Si *l’être l’intense* reconnaît quelque chose au sein d’une situation, explique-t-il, c’est qu’il est temps pour lui d’instaurer du changement (*ibid.*, p. 119 à 122).

Cette façon de penser se retrouve presque à l'identique chez la narratrice d'*Okanagan* : « L'arme fatale, pour tuer la vie, c'est l'ennui. Ne pas laisser le banal tuer la petite bête indigène en moi, qui veut vivre de toutes ses forces » (*O*, p. 106). Sans surprise, cet idéal s'actualise tout particulièrement sur le plan amoureux, où les sensations et les sentiments sont susceptibles de s'éteindre rapidement. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent portant sur les relations à autrui, plusieurs personnages multiplient les nouvelles aventures amoureuses et sexuelles plutôt que de s'engager auprès d'une seule et même personne. L'exemple du protagoniste de *Réussir son hypermodernité* – rompant avec celle que le narrateur désigne sous l'acronyme de FDVV (pour Fille de votre vie) – est à cet égard des plus explicites. Exactement un mois après la mort de son père, le protagoniste est poussé par une « envie aussi pressante que floue de **mordre dans la vie** » (*RSH*, p. 88), une envie qu'il pense pouvoir satisfaire à travers une « **recherche incessante de la nouveauté** » (*RSH*, p. 87), soit à travers la variation de « tous ces corps nouveaux » (*RSH*, p. 88) qu'il lui sera alors possible de toucher et d'embrasser, en tant que célibataire, et ce, afin de rendre ses sensations plus vives.

La deuxième astuce qu'emploient les personnages désenchantés pour vivre plus intensément est tout simplement de tendre vers la progression ou l'amplification de leurs affects<sup>271</sup>. Leur désir de vivre encore et toujours plus fort est d'ailleurs énoncé explicitement

---

<sup>271</sup> Garcia identifie cette astuce sous le nom d'« accélération ». Pour reprendre les mots de l'essayiste : « il ne suffit pas que les intensités varient, encore faut-il qu'elles progressent » (*ibid.*, p. 122).

à de nombreuses reprises. Pour continuer avec le protagoniste de *Réussir son hypermodernité*, ce désir est dévoilé par le narrateur :

n'est-ce pas ce que vous avez toujours voulu, au fond, avaler la vie et les expériences et les kilomètres, goulûment, fébrilement, inlassablement ? Depuis les premières poussées hormonales de votre adolescence, c'est ce désir qui vous a habité et vous a motivé : vivre plus fort, exister avec passion et intensité, tuer dans l'œuf les risques de regrets subséquents. Mais avez-vous réussi ? [...] À qui, à quoi se comparer pour déterminer si on a vécu assez fort ? [...] N'oubliez pas, à ce moment précis, de monter un peu le volume de la musique. Une chanson que vous aimez devrait jouer, et même si vous savez que rouler vite en auto en écoutant une chanson qu'on aime n'est pas vraiment une manière effective de vivre plus fort, il y a des fois où les simulacres sont mieux que rien. (*RSH*, p. 93-94)

Encore une fois, les sensations physiques, procurées ici par la musique à fort volume et l'effet de la vitesse de la voiture, sont vues comme un moyen de pallier l'impression de ne pas suffisamment exister. Pour ce personnage, le moindre événement de son quotidien devient promesse d'une potentielle intensité. Comme le dit le narrateur à son sujet : « Vous voulez *plus*, vous voulez *mieux*, vous le voulez *maintenant* » (*RSH*, p. 41). Dans le même ordre d'idées, la narratrice d'*Okanagan* se sent elle aussi grisée par ce désir d'intensité de l'existence. Peu importe la situation, elle cherche à aller au bout de ses affects pour en remplir son être le plus possible :

Le désir ressemble à un hippodrome où chevauchent cent mille bêtes. On peut entendre le son de leur galop. Les coups de fouet de leur crinière folle. C'est d'une beauté sauvage et terrifiante. Je n'avais plus faim, mais j'aurais mangé encore tout ce qu'il y avait sur la table. Je n'avais plus soif, mais j'aurais bu cette bouteille jusqu'au coma éthylique. Je voulais ouvrir ma bouche assez grand pour tout prendre, pour avaler le vertige. (*O*, p. 142)

Son désir d'en vouloir plus, encore et encore, est également illustré par une fable de La Fontaine qui, selon ses dires, a toujours été sa préférée : « La Fontaine parle d'une poule qui

pond des œufs en or. Le propriétaire de la poule, croyant que l'oiseau contient en lui un trésor, décide de l'ouvrir, pour le trouver semblable à tous ceux dont les œufs ne lui rapportaient rien, et l'oiseau étant mort, il n'y a plus d'œufs en or » (*O*, p. 155). De même, Cookie souhaite elle aussi aller jusqu'au bout de chaque affect : « Quand je me sens comme ci comme ça, j'aime bien me guérir avec du plus tragique. À la manière du théâtre grec et sa catharsis. [...] Je dramatiserai à cent pour cent. Je vis l'émotion véhiculée. J'assume ma face longue de six pieds » (*C*, p. 177), raconte-t-elle. D'ailleurs, ce désir d'intensité, provoquant chez les personnages toutes sortes de comportements qui, dans l'après-coup, sont souvent pour eux difficiles à défendre, est ici comparé à une véritable drogue. En effet, Cookie avoue ne pas être prête pour la « désintoxe » (*C*, p. 197). Recherchant le « tournis » et « l'enivrement » (*C*, p. 197) par la multiplication de ses aventures sexuelles, elle en veut encore et toujours « une plus grosse dose » (*C*, p. 197).

Évidemment, plus les sensations et les sentiments sont intenses, plus il devient difficile d'accéder à quelque chose de plus fort encore. D'où l'idée – que l'on retrouve dans plusieurs romans de notre corpus – selon laquelle les expériences commises pour la première fois sont toujours les meilleures et les plus intenses. Comme si, en outre, de ces premières expériences se dégageait une vérité supérieure<sup>272</sup>. On comprend dès lors encore mieux la forte tendance des personnages, dont les récits sont remplis de souvenirs de leur passé, à regarder vers

---

<sup>272</sup> Garcia donne à cette idée le nom de « primavérisme », un terme issu des mots « *primavera* », signifiant « printemps », et de « vérisme », désignant un mouvement esthétique qui recherche la vérité dans la réalité (*ibid.*, p. 128). Garcia associe par exemple au primavérisme la fétichisation de l'âge adolescent ou encore, le goût primitiviste de l'art moderne qui préfère « la "vision primitive" au dessèchement produit par la conscience et la rationalisation » (*ibid.*, p. 129).

l'arrière plutôt que vers l'avant. Dans ces circonstances, « l'intensité demeure un idéal [perdu] qui, au lieu d'être situé devant soi, dans l'avenir, comme un but, est déplacé dans le passé, comme une origine ou un foyer<sup>273</sup> ». C'est dans cette optique que le protagoniste de *Réussir son hypermodernité* souhaite retrouver la naïveté, l'excitation, l'euphorie, même, que déclenchait en lui la simple vue de la ville de Montréal il y a dix, quinze, vingt, vingt-cinq ans (*RSH*, p. 76). Se rappelant le sentiment qui l'accompagnait lors de ses premières sorties dans les bars, il aimerait pouvoir ressentir la même chose aujourd'hui, « comme un héroïnomane qui essaie de retrouver l'intensité de son premier *high* » (*RSH*, p. 125). De son côté, la narratrice de *Sports et divertissements* n'éprouve plus aucun plaisir sexuel à force de multiplier les aventures et ne sait plus quoi espérer pour ressentir un tant soit peu de satisfaction. Elle compare ainsi sa situation présente à l'intensité de ses premières expériences :

Adolescente, je me satisfaisais d'un poster de Paul Walker dans ma chambre, puis du regard insistant d'un idiot dans un cours de maths, puis d'un french malhabile à côté du conteneur derrière l'école secondaire, puis d'une soirée de tripotage sur le divan de la maison des parents d'un gars de l'école. Éventuellement, pétrir des parties génitales est devenu une partie de plaisir, puis après j'ai découvert la pénétration, puis l'orgasme, puis tous les paramètres qui font qu'une baise est bonne ou mauvaise, et ces paramètres ne font que se multiplier avec le temps, de sorte que j'ai l'impression que, dans vingt-cinq ans, je serai tellement lasse que la seule chose qui pourra me remuer assez pour m'approcher de l'orgasme sera de me faire fourrer dans les deux trous en même temps les yeux bandés en habit de femme-chat en me faisant verser de la cire et pisser dessus par dix inconnus après un week-end passé menottée à une guillotine dans un donjon humide. On devient plus difficile, avec l'âge. (*SD*, p. 186)

---

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 129.

La narratrice d'*Okanagan*, quant à elle, cherche par son voyage dans l'Ouest à retrouver une certaine naïveté propre à l'enfance : à entendre en elle de nouveau « l'enfant qui crie de rire » (*O*, p. 65). À ce propos elle affirme : « Les enfants sont les plus grands jouisseurs, car ils ne connaissent pas l'orgasme » (*O*, p. 64). C'est en fait toute une conception de l'enfance que véhiculent les romans. Léa, dans *Okanagan*, évoque à plusieurs reprises l'idée qu'elle se fait de l'enfance, caractérisée par une certaine capacité à concevoir l'existence qui, fatalement, se perd en vieillissant. Pour le dire plus précisément, l'enfant, selon Léa, ne connaît pas le désenchantement : pour lui, tout est à venir et tout est possible :

L'enfant qui invente le monde sans tenir compte des règles les plus élémentaires embrasse l'étendue de la vie la bouche grande ouverte. Il explore la dimension humaine dans toute sa largeur. L'adulte qui restreint le champ de sa vue aux limites de la science embrasse la bouche fermée. L'adulte scientifique ne sait pas comment voir au-delà de ses lunettes. L'adulte méprise l'imagination. Il empile des cubes concrets, cantonné aux limites de sa table. Les mots ne font que circuler de façon rotatoire dans les couloirs trop étroits de sa boîte crânienne. L'enfant ignore encore de quoi il est incapable. (*O*, p. 15)

Cette conception favorable, voire admirative de l'enfance attribue donc à cette période de la vie une capacité à percevoir la vérité et à vivre en toute simplicité, comme le montre également cette affirmation de Cookie : « J'aimerais avoir des raisonnements d'enfant. Leur naïveté se situe ailleurs que la mienne. Ils ont une mémoire sensitive. Un regard qui perce le vrai du faux. Une manière de simplifier tout ce que nous essayons d'expliquer avec la science [...] » (*C*, p. 186). C'est également cette simplicité de la vie attribuée à l'enfance dont Fabio, dans *L'angoisse du poisson rouge*, ressent le manque : « C'est ce qui me manque le plus de l'enfance : l'impression d'être utile simplement parce qu'un adulte nous a confié une tâche, aussi insignifiante soit-elle, et accomplir celle-ci avec minutie et conviction, comme si notre

vie en dépendait » (*ADPR*, p. 372). En somme, pour plusieurs personnages, l'enfance se conçoit tel un temps magique qui représente « l'avant » du désenchantement. Ce n'est certes pas un hasard si les personnages de Marie-Ève, dans *Sauf*, et de Francis, dans *L'équation du temps*, ont de surcroît cessé de croire en Dieu une fois parvenus à l'âge adulte.

Ainsi, les personnages, en quête d'eux-mêmes, cherchent à intensifier leur affectivité afin de se donner l'impression d'être plus « consistants », de vivre plus, d'exister plus fort. Or, pour reprendre la pensée de Garcia, les différentes stratégies qu'ils utilisent pour renforcer leur sentiment d'existence sont contradictoires; elles mettent en place une logique de l'intensité qui, plutôt que de renforcer le sentiment de vivre pleinement, conduit à son effondrement. Une logique que Garcia résume selon la formule suivante : « à terme dans le sentiment, le plus produit toujours le moins<sup>274</sup> » :

Varier de plus en plus frénétiquement, c'est renoncer à faire progresser une même idée ou un même sentiment. Augmenter l'idée ou le sentiment, c'est s'éloigner de la première expérience, considérée comme la plus forte. Considérer que rien n'est jamais plus fort que la choc de la première fois, c'est renoncer à trouver une force plus grande dans la mise en rapport et la variation des expériences<sup>275</sup>.

Certains personnages se rendent effectivement compte de l'inanité de leurs méthodes. Comme le dit Cookie qui finit par remettre en question la multiplication de ses aventures sexuelles : « Mais qu'est-ce que vivre pleinement ? J'ai l'impression de ne pas miser sur l'essentiel et de mettre l'important de côté pour mon petit cul. J'ai l'impression de mettre l'accent sur l'éphémère, sur la saveur de l'heure et de la jeter lorsqu'elle est dépassée » (*C*,

---

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 129-130.

p. 142). De même, le personnage de *Réussir son hypermodernité* finit par déplorer cette recherche constante et inassouvie d'intensité. Au bout du compte, il décide d'abandonner « son obsession pour la nouveauté, son désir permanent d'être divertie [...] » (*RSH*, p. 217).

### **Destination : « ailleurs »**

Outre cette tentative d'intensification de leur existence, les personnages essaient de se rapprocher d'eux-mêmes en quittant les lieux qu'ils occupent et habitent au quotidien. Il faut dire que le thème du voyage associé à celui de la quête de soi n'a rien de nouveau en littérature québécoise<sup>276</sup>. Du récit de voyage au roman de la route, le déplacement apparaît depuis longtemps comme un moyen de partir à la découverte de soi, de s'éprouver et même, parfois, de développer une identité propre à soi. Dans *L'équation du temps*, par exemple, Ariane – grande fan du roman *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin (*ÉDT*, p. 95) – raconte le besoin de voyager ressenti après la mort de son père. Comme elle l'écrit alors à sa mère, il lui faut partir pour se retrouver et recréer des liens avec le monde qui l'entoure :

Maman,

Je suis partie. Pas très loin, t'inquiète pas, je vais bien. J'ai tout simplement besoin d'un peu de temps à moi, *ailleurs*<sup>277</sup>. Pour me remettre les idées en place. Dernièrement, je ne sais plus quoi faire de ma vie qui ne va nulle part. Chaque matin je me réveille. Et ça ne me suffit plus.

J'ai été longtemps en deuil et maintenant [...], je sens que je suis prête à refaire surface. [...] [J]'apprends à aimer la vie et tout ce qu'elle est devenue, tout ce qu'elle a fait de moi et du monde qui m'entoure, de toi, des arbres, des rues et du

---

<sup>276</sup> À ce sujet, nous pouvons notamment citer l'ouvrage dirigé par Jaap Linvelt, Jean Morency et Jeanette den Toonder, *Roman de la route et voyages identitaires*, Québec, Éditions Nota bene, 2006, 361 p., ou l'article de Jara Rossenbach, « Le voyage identitaire dans le roman québécois : *Chercher le vent* (2001) de Guillaume Vigneault », *Publiforum*, n° 21, 2014, [En ligne], URL : [http://publiforum.farum.it/ezine\\_articles.php?id=293](http://publiforum.farum.it/ezine_articles.php?id=293)

<sup>277</sup> Nous soulignons.

reste. [...] Y'a rien d'alarmant là-dedans, ma belle maman. Disons que ça fait partie de mon cheminement. (*ÉDT*, p. 88)

Dans le même esprit, la narratrice d'*Okanagan* met son voyage dans l'Ouest à profit pour se concentrer sur ce qui lui semble essentiel et retrouver le plaisir d'exister. En d'autres mots, son voyage est pour elle l'occasion de s'éloigner de la ville pour renouer avec elle-même et avec la nature, en se débarrassant d'un bon nombre de contraintes et d'habitudes dans lesquelles semblait l'engoncer la société. On l'a dit, Léa souhaite retrouver la capacité d'émerveillement et la légèreté propres à l'enfance ou, comme elle le dit elle-même, éprouver de nouveau « la sensation de la cour de récré » (*O*, p. 109) : « Nous sommes des enfants qui ont dupé la baby-sitter avant de s'enfuir. Nous roulons, roulons, roulons, ragaillardis, heureux et invincibles » (*O*, p. 16). Selon Léa, dans l'*Okanagan*, loin de chez soi, chacun s'affranchit de son quotidien; « chacun se sent libre d'être tel qu'il est » (*O*, p. 109). De par cette impression de liberté qu'offre la route – pouvoir aller où l'on veut, être qui l'on veut, demeurer libre de toute obligation de la vie courante –, le déplacement géographique est donc, au premier chef, dépeint comme une manière efficace de prendre du recul par rapport à son quotidien et de vivre autre chose, ce qu'exprime d'ailleurs Shannon, une amie de Thomas dans *Nouvel Onglet* :

— [...] Je ressens un gros besoin de il-faut-que-je-m'en-aille-quelque-part depuis ce jour-là. Tu vois de quoi je parle, tu sais quand t'as l'impression que tu devrais être *ailleurs*<sup>278</sup>, juste brièvement, pour prendre du recul.

— Je sais de quoi tu parles. La réalité tape trop fort, pas le choix d'aller voir *ailleurs*<sup>279</sup>.

— C'est justement ça le problème. La réalité tape pas assez fort en ce moment.

---

<sup>278</sup> Nous soulignons.

<sup>279</sup> Nous soulignons.

— Une réalité qui tape pas assez fort c'est quand même une réalité qui tape trop fort.

— Je veux juste qu'il se passe quelque chose de nouveau, mais quelque chose qui aurait du sens même en rétrospective, tu vois ? Je sais plus ce que je dis. (*NO*, p. 176-177)

Le déplacement géographique est aussi le moyen choisi par les personnages pour pallier l'apparente immobilité de leur existence; se mouvoir dans l'espace en parcourant des kilomètres leur donne littéralement l'impression d'avancer, « d'aller quelque part » (*ÉDT*, p. 85), à un moment où, justement, ils ne progressent plus et ne savent plus comment s'orienter. Toutefois, dans notre corpus, l'accent se trouve mis non pas sur le déplacement dans sa durée, mais plutôt sur le simple fait de se déplacer ailleurs; à la différence des récits de voyage ou des romans de la route, le déplacement des personnages n'est pas présenté ici comme un déroulement temporel – quasiment continu – au fil duquel l'être est amené à évoluer. Au contraire, le déplacement se trouve pratiquement évacué ou, sinon, très peu montré<sup>280</sup>. Dans *L'équation du temps*, Ariane, par exemple, résume très vaguement son voyage jusqu'au Maine : « Je ne me souviens pas de toutes les étapes de mon errance. J'ai croisé quelques voitures, je suis montée dans quelques autres, j'ai marché pas mal, j'ai même dormi dehors, une fois [...] » (*ÉDT*, p. 90). Visiblement, son déplacement sur la route, en tant que tel, n'est pas l'essentiel du récit qu'elle souhaite raconter. De la même façon, Xavier,

---

<sup>280</sup> Cette remarque exclut le cas du protagoniste de *Réussir son hypermodernité* pour qui la fuite, que l'on suit du début à la fin, se transforme en *road trip* identitaire. Prenant d'abord le volant sans connaître sa destination, le personnage roule jusqu'à l'ancien chalet construit par son père et réfléchit sur sa vie au fil des kilomètres. Parvenu sur le lieu de son enfance, il décide d'apporter de grands changements à son mode de vie afin de devenir celui qu'il rêvait d'être avant de dériver de ses aspirations. Selon les mots du narrateur, il est alors prêt à « entrer dans un âge véritablement adulte – cohérent, responsable – en sortant de l'adolescence perpétuelle dans laquelle [sa] culture est empêtrée » (*RSH*, p. 217). Conformément au genre du roman de la route, le personnage accède donc, par son voyage, à une certaine maturité. Rappelons toutefois que *Réussir son hypermodernité* est narré sur un ton ironique et distancié, se joue des modèles auxquels il recourt et demeure en fait ambigu quant aux valeurs qu'il véhicule.

dans *Les corps extraterrestres*, affirme avoir choisi la voiture pour se déplacer jusqu'à Montauk – « [n]euf heures trente-sept minutes, cinq cent trois milles » (*CE*, p. 217) – dans le but de « vivre une expérience » (*CE*, p. 217); cependant, le récit de son voyage en voiture se trouve rapidement résumé par quelques faits ou observations, en un seul paragraphe :

Je suis parti en milieu de matinée, vers neuf heures trente, pour éviter le trafic. Je me suis arrêté deux fois pour de l'essence et pour manger. En chemin, j'ai écouté la chaîne NPR et les trois disques de She & Him. J'ai traversé la Pennsylvanie d'ouest en est, puis le New Jersey. En passant sur le pont George Washington, j'ai remarqué que le fleuve Hudson était toujours gelé. La Harlem River, sous le pont Alexander Hamilton, l'était tout autant. J'ai traversé le Bronx. La nuit était tombée. Quelques bateaux semblaient dormir dans le détroit de Long Island. J'ai suivi différentes autoroutes jusqu'à la route 27, que j'ai emprunté jusqu'à Montauk, parfois voie express, parfois chemin panoramique. (*CE*, p. 231-232)

Plus encore, toujours dans *Les corps extraterrestres*, Hollywood raconte d'abord le moment où, discutant avec Chokichi, il énonce sa décision de partir immédiatement aux États-Unis :

— Je pars [...] Si j'attends encore, je ne le ferai pas. [...]

[Chokichi] s'est levé d'un bond.

— Attends-moi, je reviens tout de suite.

Il a couru jusqu'à sa chambre. Je me suis levé et j'ai fait le tour de la cuisine. [...] J'ai ouvert le frigo et je me suis concocté un sandwich avec ce que j'y ai trouvé. [...] J'en ai préparé un pour Chokichi, qui est réapparu quelques minutes plus tard, habillé, rasé, peigné, avec un grand sac de sport à l'épaule. Il a pris le sandwich que je lui ai tendu et m'a regardé en souriant.

— Viens, on s'en va.

Il m'a poussé vers la porte. J'ai attendu d'être dehors avant de lui demander où il voulait aller.

Je ne sais pas. On choisira notre destination au terminus d'autobus. (*CE*, p. 135-136)

Or, à la suite de cette scène, Hollywood tombe inexplicablement dans le coma et le lecteur le retrouve seulement à son réveil, dans un hôpital de Chicago, sans n'avoir rien vu de son voyage. La même chose se produit encore quelque temps plus tard : Hollywood replonge

dans le coma pour se réveiller cette fois-ci dans un appartement de la ville de Madison, en Alabama. Ses déplacements sont ainsi complètement évacués du récit. En somme, nos romans laissent place à un grand nombre d'ellipses : le personnage énonce son intention de partir, puis le lecteur le retrouve dans un nouvel endroit; ou bien, le personnage ne raconte que des bribes de son voyage, au présent ou rétrospectivement; ou encore, le personnage choisit de partir à la toute fin du récit, laissant le lecteur sur une fin ouverte où n'est montré ni le déplacement, ni son aboutissement. Or, écarter le déplacement d'emblée, c'est peut-être parvenir rapidement à cette conclusion : la route est en réalité « un mirage de régénération, une fausse piste égarant le héros dans sa quête d'identité<sup>281</sup> ». Comme l'écrit Marc-Antoine Godin à propos du roman de la route au Québec :

Le héros de la route entreprend une fuite en avant pour combler ailleurs un manque qu'il ne peut combler chez lui. Il étouffe parmi les siens, ayant perdu le sens des signes culturels qui l'assurent de son identité, et il ressent le besoin viscéral de combler le vide en amorçant (ce qu'il croit être) un acte de liberté, celui de partir<sup>282</sup>.

De fait, le départ des personnages s'apparente souvent à une fuite; il semble implicitement motivé tant par un désir de s'émanciper des valeurs dominantes et de se définir soi-même, que par le besoin de se distancier de soi et de s'oublier<sup>283</sup>. Comme le dit le narrateur de

---

<sup>281</sup> Marc-Antoine Godin, *Dérappages suivi de Vers une définition du roman de la route*, mémoire de maîtrise présenté à l'Université McGill, mars 1999, p. 80.

<sup>282</sup> Marc-Antoine Godin, *op. cit.*, p. 87.

<sup>283</sup> Dans le roman contemporain, aussi bien français que québécois, la fuite est souvent associée à un « désir de disparaître » (selon les mots de Dominique Rabaté), de s'absenter de tout lien social et de n'être plus personne. Comme l'explique David Le Breton dans son ouvrage *Disparaître de soi, Une tentation contemporaine*, l'individu de nos sociétés démocratiques et individualistes, parvenu au bout de ses ressources, peut en effet être tenté de se laisser aller à un état de blancheur : « La blancheur est un engourdissement, un laisser-tomber né de la difficulté à transformer les choses » (David Le Breton, *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, Paris, Métailié, 2015, p. 19).

*Satyriasis* à la toute fin de son récit : « Je pars demain pour les États-Unis, voyager un peu, fuir, me fuir » (*Sat*, p. 115). À ce sujet, nous reprenons les mots de Barrère et Martuccelli : la fuite est un départ défensif, vague et peu explicité, répondant au « sentiment d’envahissement qu’éprouvent les individus menacés par le monde<sup>284</sup> » ou, pourrions-nous dire ici, heurtés par la réalité de leur existence. Les personnages, en crise identitaire et existentielle, ont en effet la certitude – irrationnelle – qu’ils doivent partir sans attendre et quittent tout, sans savoir vers quoi se diriger : « La seule envie que j’avais, c’était de partir » (*ÉDT*, p. 101), raconte Émile; « Je dois partir. Loin d’ici, sans avertir personne. [...] Avant qu’il ne soit trop tard » (*ÉDT*, p. 60), se dit Francis, sans fournir plus d’explications; « À ce moment, je n’avais qu’une certitude : il me fallait quitter la ville » (*CE*, p. 192), affirme de son côté Xavier. Dans ces derniers exemples, le récit de voyage se trouve en fait « transmué en trajectoire de l’errance<sup>285</sup> ».

Par leur départ, les personnages désenchantés cherchent donc d’abord et avant tout à provoquer une rupture – avec le quotidien, les êtres, les lieux, le temps et eux-mêmes –, dans l’idée (ou l’illusion) que l’on peut tout recommencer *ailleurs*, que dans un autre endroit peut exister un autre soi; un soi plus satisfaisant ou, sinon, plus authentique, plus proche de celui que l’on souhaite incarner; un soi qui, après avoir suivi une mauvaise trajectoire, peut-être, pourrait enfin repartir sur de nouvelles bases et trouver quelque chose de mieux à faire pour

---

<sup>284</sup> Anne Barrère et Danilo Martuccelli, « La modernité et l’imaginaire de la mobilité : inflexion contemporaine », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 1, n118 (mobilité et modernité), 2005, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-internationaux-de-sociologie-2005-1-page-55.htm>

<sup>285</sup> Frances Fortier, « La rhétorique de l’ailleurs dans le récit québécois », dans Robert Dion (dir.), *Le Québec et l’ailleurs. Aperçus culturels et littéraires*, Birmens, Palabres Éditions, 2002, p. 38.

que sa vie ait désormais un sens. C'est précisément dans cette optique que Xavier – toujours dans *Les corps extraterrestres* – tente de reprendre le contrôle de son existence en décidant de déménager :

*Mon appartement a été pris en charge par une agence immobilière. J'ai choisi de ne garder que ce que je pouvais apporter avec moi. Je me suis acheté un nouveau cahier : une nouvelle vie, un nouveau cahier. Mais je ne sais pas où aller. Je suis à l'aéroport depuis deux jours déjà. Je n'ai pas choisi où commencera cette nouvelle vie. [...] Dans l'attente, [...] j'observe les gens qui transitent tout autour de moi et je les dessine dans ce nouveau cahier, en tentant de rendre par le croquis l'impression que je suis le point focal d'un film projeté trop vite, un film muet dont je suis le centre névralgique, même si je ne fais absolument rien. (CE, p. 193)*

En d'autres mots, c'est « l'ailleurs<sup>286</sup> », plus encore que l'acte de se déplacer, qui intéresse surtout les personnages désenchantés. « L'ailleurs », pour eux, représente cet endroit « autre » où, distanciés d'eux-mêmes, ils pensent pouvoir s'extirper de leur désenchantement, se redécouvrir ou se renouveler. Comme le résume Hollywood à Chokichi : « J'ai envie d'essayer, de faire quelque chose de ma vie, quelque chose d'un peu fou. Tu n'as jamais le désir d'aller voir *ailleurs*<sup>287</sup>, si tu y es ? » (CE, p. 93). Dans un article sur la rhétorique de l'ailleurs dans le récit québécois, Frances Fortier parvient à cette même conclusion : « Tant les récits de fuite [...] que les récits de quête [...] indexent une véritable

---

<sup>286</sup> Précisons toutefois que « l'ailleurs », dans notre corpus, n'est nullement mis en lien avec des questions d'identité nationale et collective, ni abordé sous l'angle des différences culturelles propres à un endroit ou à un autre. Comme le note Frances Fortier : « La question de l'ailleurs se décline de bien des manières et autorise de multiples postures, toutes cependant liées par une axiologisation positive de la différence. De fait, si la littérature québécoise s'est un temps définie par rapport à un espace national à construire, où un *nous* collectif cherchait à en baliser les contours, elle englobe désormais des écrivains de toutes origines préoccupés d'une quête identitaire individuelle – où un *je* explore un espace privé – et s'infléchit, comme un large pan de la littérature occidentale contemporaine, vers ce qu'il est convenu d'appeler la littérature de l'intime ». Frances Fortier, *op. cit.*, p. 25.

<sup>287</sup> Nous soulignons.

fascination de l'ailleurs; la réussite ou l'échec du protagoniste ne sont que les sanctions inversées d'un parcours qui inscrit l'ailleurs comme un lieu où tout est possible, un lieu propice à la renaissance d'un soi devenu étranger à lui-même<sup>288</sup> ». Or, cet « ailleurs », où tout semble à nouveau possible, est bien souvent lui aussi un mirage. Qu'il soit réel ou métaphorique – comme dans le cas de Cookie, rêvant de partir seule sur son île déserte imaginaire baptisée *Cookie Island*<sup>289</sup> –, « l'ailleurs » renferme rarement la solution au désenchantement des personnages et à leur crise identitaire et existentielle. Dans *Nouvel Onglet*, par exemple, Thomas, qui se sent malheureux avant son arrivée à Montréal, raconte avoir attribué son malheur à sa ville natale : « j'ai commencé à être malheureux et j'ai décidé que c'était la faute de Québec et j'ai déménagé ici » (*NO*, p. 26). Cependant, à Montréal, il ne se sent guère mieux et sa vie semble tout autant dénuée de possibilités. Son amie Romy, qui croyait elle aussi se sentir mieux en déménageant à Montréal, se retrouve au même point : « Des fois, j'ai l'impression que c'est impossible d'accomplir quoi que ce soit à Montréal. Je veux être productive et me concentrer sur quelque chose, mais il y a toujours une distraction et soudainement, sans m'en rendre compte, je suis dans un party et on est trois jours plus tard et j'ai absolument rien fait de concret » (*NO*, p. 106). Sans plus d'enthousiasme, Romy quitte par la suite Montréal pour déménager à New York : « J'ai l'impression d'échanger un nulle

---

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 34. Dans son article, Fortier distingue, à partir de son corpus, les récits de fuite des récits de quête identitaire. Or, notre corpus d'étude rend pratiquement impossible cette distinction. Chez nos personnages qui sont certes désenchantés mais conservent une certaine part d'espoir, le déplacement, comme nous l'avons dit, se définit tout autant par la fuite que par la quête.

<sup>289</sup> Voir l'extrait suivant dans *Cookie* : « *Time out*. Je dois me retrouver seule. [...] [E]n ce moment précis, je viens de franchir la frontière du "J'ai gâché ma vie, je ne suis pas zen". [...] Je ne veux plus d'emmerdements. Je veux la paix, celle qui est sainte. Je souffre du syndrome du lagon bleu. Film débile dans lequel tout est parfait. Parfait. Le *crisse* de conte de fées. Je veux partir. [...] Mon syndrome du lagon bleu me pousse fortement à trouver l'île déserte. La mienne. *Cookie Island*. L'île parfaite pour toutes les *Cookie* qui en ont plein leur casque » (*C*, p. 41-42).

part contre un autre nulle part » (*NO*, p. 199) confie-t-elle à Thomas avant son départ. De fait, elle revient à Montréal après avoir constaté l'inutilité de sa démarche :

J'arrêtais pas de penser « Wow, c'est vraiment de la merde » à propos de tout quand j'étais là-bas. [...] Je sais pas à quoi je m'attendais. [...] Tu sais, quand t'es dans un environnement inconnu et tout d'un coup tout devient encore plus sinistre ? Tout devient comme, « Oh, ces gars-là qui sont en train de jouer avec un chien, je me demande s'ils vont m'agresser ».

— Et après il se passe rien du tout et t'es comme un peu déçu.

— Ou bien le chien jappe après. (*NO*, p. 236)

La citation est limpide : ici comme ailleurs, la réalité est décevante et il ne se passe rien qui soit significatif. D'ailleurs, n'est-ce pas symbolique si, dans *L'équation du temps*, Émile – que le lecteur retrouve toutefois moins tourmenté après son évasion – a simplement échangé une île pour une autre ? En quoi cet « ailleurs », qui n'apparaît pas différent et qui n'est même pas décrit, a-t-il réellement une incidence sur sa façon d'être et de vivre ? La chose est tout aussi évidente dans *Le Visage originel*. Au cours du récit, Daniel quitte Montréal pour Toronto, espérant ainsi chasser l'ennui (*VO*, p. 62) et accéder à d'autres possibles : « J'aime Montréal, mais je commence à avoir l'impression d'avoir fait tout ce que j'avais à faire ici. Mon amie Eloise habite à Toronto [...]. Il me semble que si je vivais là-bas, de nouvelles portes s'ouvriraient » (*VO*, p. 18). Cependant, aucune nouvelle porte intéressante ne s'ouvre pour Daniel; à Toronto, il est tout aussi désœuvré, sans emploi, sans argent et sans inspiration. Il comprend en peu de temps que Montréal et Toronto apparaissent en fait comme « l'ailleurs » l'une de l'autre, dans l'imaginaire de la plupart des gens :

On s'est mis à comparer Montréal et Toronto, conversation que j'avais eue maintes et maintes fois par le passé. Montréal et Toronto semblaient parfois n'exister que comme pur fantasme l'une de l'autre. Les gens de Toronto avaient tendance à imaginer Montréal comme un terrain de jeu à bon marché, une ville

qui avait, d'une certaine façon, déclaré toute forme de responsabilité hors la loi. Au contraire, quand on vivait à Montréal, c'était facile d'imaginer Toronto comme une ville grise et laborieuse, où pullulaient les occasions d'emploi, l'environnement idéal pour redécouvrir l'adulte en soi. On déménageait à Montréal pour avoir du plaisir; on déménageait à Toronto pour se reprendre en mains. Dans la réalité, aucune des deux villes ne correspondait exactement à l'image qu'on s'en faisait, mais c'était plus facile d'en parler dans ces mots-là. (VO, p. 108)

À la suite de son immigration au Québec, le personnage de Fabio, dans *L'angoisse du poisson rouge*, constate lui aussi le mirage de « l'ailleurs » :

Pourquoi un individu choisit-il de quitter le pays qui l'a vu naître, de vivre déraciné, la tête et le cœur divisés entre la terre natale et celle promise ? Parce que l'être humain croit que l'herbe est plus verte dans le cour du voisin. Chaque fois qu'on goûte au bonheur des autres, on se rend compte qu'il n'est pas vraiment plus doux que le sien. Malgré cela, on ne peut s'empêcher de jalouser ceux qui nous entourent [...].

C'est pour ça qu'on immigré.

Il y a ceux qui le font pour des questions de survie, dont l'existence est menacée par la guerre, la famine, l'homophobie. Mais, le plus souvent, l'immigrant est tout simplement à la recherche d'une vie meilleure. Meilleure que quoi, ce n'est pas toujours clair.

Le problème avec la vie, c'est qu'on la traîne avec soi. Peu importe où on ira, ce sera toujours la même qu'on trouvera.

L'insatisfaction n'est pas une question de continent. La soif et l'appétit ne nous quittent pas lorsqu'on change de ville. Les ambitieux sont d'éternels insatiables. Ce n'est jamais facile d'immigré. Ça l'est encore moins d'essayer d'expliquer ce qui a motivé un tel choix. (ADPR, p. 379-380)

Au bout du compte, alors que certains personnages ont l'impression que leur déplacement n'est qu'une façon différente de « perdre [leur] temps » (CE, p. 224), quelques-uns réussissent tout de même à s'éprouver (*Okanagan*), à s'affranchir (*La manière Barrow*)<sup>290</sup>

---

<sup>290</sup> Le départ de Grégoire dans *La manière Barrow* apparaît en effet sous un jour favorable. Si, à la fin du roman, Grégoire quitte tout pour rejoindre Blake – ce comédien qu'il connaît à peine et qui l'a invité à venir faire du théâtre avec sa bande dans une vieille ferme abandonnée au milieu de nulle part –, ce n'est certes pas par renoncement mais, au contraire, pour vivre sa passion et être le comédien qu'il a toujours souhaité devenir. Comme l'écrit Blake dans sa carte postale (son texte faisant office d'*excipit* du roman) : « Nous sommes treize.

ou à se renouveler (*Réussir son hypermodernité*) par leur départ. Cependant, dans la majorité des cas, la fin des récits demeure ouverte et l'issue du déplacement des personnages s'avère ambiguë.

### L'écriture de soi

Si le thème du personnage écrivain ou écrivain est lui aussi bien loin d'être nouveau en littérature québécoise<sup>291</sup>, il est toujours autant d'actualité. En effet, plusieurs personnages de notre corpus poursuivent leur quête de soi au moyen de l'écriture, afin, d'abord, d'exprimer ce qu'ils ne peuvent énoncer autrement et parce que le fait de mettre des mots sur leurs affects leur permet de mieux saisir les mouvements de leur vie intérieure. Les personnages-narrateurs des *Corps extraterrestres*, par exemple, comme nous l'avons vu, tentent tous deux de comprendre la difficulté qu'ils ressentent à être au moyen de l'écriture : alors que Xavier note régulièrement ses pensées intimes dans un cahier, Hollywood écrit de la poésie pour tenter d'exprimer les affects indicibles qui l'habitent. Comme l'explique Xavier : « *Le réel s'apprivoise par le langage. J'ai déjà lu ou entendu cela quelque part. Et*

---

Quelquefois nous jouons devant une salle pleine, quelquefois devant cinq personnes, quelquefois devant rien du tout. Mais nous jouons tous les soirs, qu'il y ait des gens ou qu'il n'y ait personne. Nous le faisons parce que nous ne pouvons pas faire autrement. Nous le faisons pour le plaisir, pour le bruit des mots qui ricochent contre les murs et s'envolent comme des mouches. Des mouches que les dieux n'auront pas » (*MB*, p. 196). La dernière phrase, tout particulièrement, montre la force de résistance qu'implique ici le choix de tout quitter au nom de l'amour du théâtre, puisqu'elle réfère à un passage de *King Lear* de Shakespeare, cité plus tôt dans le roman : « *As flies to wanton boys are we to th' gods*, murmura Blake. *They kill us for their sport* » (*MB*, p. 153). Traduction : « Des mouches aux mains d'enfants espiègles, voilà ce que nous sommes pour les dieux : ils nous tuent pour s'amuser » (*MB*, p. 153). Autrement dit, il s'agit pour Grégoire et Blake d'échapper non pas à eux-mêmes, mais bien au déterminisme de leur existence pour en reprendre le contrôle, et ce, afin de vivre d'une façon qui puisse les satisfaire, selon leurs propres choix et en accord avec leurs propres valeurs.

<sup>291</sup> À ce sujet, nous pouvons évoquer les travaux de Gilles Marcotte (*Le roman à l'imparfait. Essai sur le roman québécois d'aujourd'hui*, 1976), André Belleau (*Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, 1980), Michel Biron (*L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, 2000) et Roseline Tremblay (*L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois, 1960-1995*, 2004).

*ça me semble d'une évidence désarmante. Si je ne mets pas en mots mon incapacité à vivre, celle-ci ne sera jamais apprivoisée. C'est ainsi que l'enfant apprend à nommer les choses, à se les approprier* » (CE, p. 53). Quant à Hollywood, il tente d'expliquer à Saké qu'il écrit de la poésie non pas pour la publier et être reconnu comme poète, mais tout simplement « parce que certaines choses ne s'expriment pas autrement » (CE, p. 116). C'est d'ailleurs dans le même esprit que la narratrice d'*Okanagan* se prête à l'écriture : « Pourquoi écrire ? Dans ma tête, les sensations s'expriment sous forme de phrases que je dois rédiger pour les comprendre. Sur papier, la mer est lisse et claire. Je reconnaît mon île et mon soleil » (O, p. 24). La prose de Léa est très poétique; c'est au moyen d'images métaphoriques qu'elle parvient le mieux à énoncer ce qu'elle ressent. Son récit laisse même place à deux de ses poèmes en entier qui viennent interrompre le fil narratif (O, p. 100 et p. 116-117). Cette capacité qu'a la poésie de rendre sensible ce qui s'avère difficilement saisissable et exprimable est pour Léa une évidence : « La poésie naît du désir irréversible d'exprimer ce qui seulement se ressent. [...] Déterrer cette chose qui veut demeurer enfouie » (O, p. 23). Ainsi, tout au long de son voyage, Léa traîne avec elle un petit carnet où écrire ses pensées et décrire ce qui se passe tant à l'intérieur d'elle-même qu'autour d'elle. Elle l'avoue franchement : « Si on me demande si j'écris parce que j'ai quelque chose à dire, la réponse est non. Je n'ai absolument rien à dire » (O, p. 78). Autrement dit, son écriture n'est pas là pour revendiquer quoi que ce soit; elle est seulement une façon pour Léa de comprendre les affects qui l'habitent, mais aussi de trouver un peu de paix par rapport à soi : « La poésie me soulage de ma compilation d'échecs » (O, p. 23), dit-elle franchement.

Par ailleurs, l'écriture se trouve associée à une indubitable liberté en ce qui a trait à l'affirmation de soi. Elle apparaît comme une façon de se révéler à soi-même, sans inhibition. Iphigénie, dans *Iphigénie en Haute-Ville*, par exemple, tient un journal intime où elle peut exprimer ses pensées avec franchise, tandis qu'au quotidien, devant ceux et celles qui l'entourent, elle reste généralement silencieuse et s'applique à feindre être quelqu'un qu'elle n'est pas. L'écriture de ce journal lui permet donc de se montrer sincère et d'avouer certains de ses sentiments qu'elle n'oserait jamais exprimer autrement : « si je me risque à te faire cet aveu c'est uniquement parce que tu es muni d'un cadenas » (*IHV*, p. 159), écrit-elle à son journal juste avant d'admettre être affectée par sa correspondance avec Érostrate. De son côté, Cookie tente de s'affirmer et de rester fidèle à elle-même en dressant des listes à propos d'elle-même. Elle fait la liste de ce qu'elle aime et n'aime pas; de ce qu'elle souhaite refuser à partir de maintenant; de ce qu'elle attend d'un amoureux; des aspects considérés comme féminins qui la caractérisent et de ceux qu'elle ne maîtrise pas; de ses « névroses »; de ce qu'il lui faut pour se lancer dans une histoire d'amour et de ce qu'elle apporterait sur son île déserte. Par l'écriture de ces listes plutôt hétéroclites, Cookie tente d'observer l'être qu'elle est de façon rationnelle – mais sans peur du désordre et des contradictions –, afin de mieux se connaître et de ne pas faire de sa vie « un bordel irréflecti » (*C*, p. 11) en menant une existence qui ne lui ressemble pas. D'une tout autre façon, dans *La manière Barrow*, Grégoire use lui aussi de l'écriture pour s'affirmer et même, pour défendre ses valeurs. Comme nous l'avons déjà mentionné, Grégoire croit en la valeur de l'art, en sa capacité d'ouvrir et d'élever les esprits, d'apporter un peu de grandeur et de beauté dans le quotidien banal et ennuyant que vivent selon lui la plupart des gens. Insatisfait de son travail qui consiste à traduire,

adapter et doubler des séries télévisées américaines qu'il juge sans profondeur, Grégoire se met à réécrire certaines répliques au sein des dialogues afin d'y insérer des bribes de poésie. Cette idée lui vient un soir alors qu'il travaille sur une scène où Dough, son personnage, vantait à l'origine les mérites de sa nouvelle voiture :

Pourquoi pas ? [...] C'est un jeu, un simple jeu, presque rien, au fond. Une lame fine insérée dans un engrenage infâme. *Pour échapper au déterminisme* [...]. Pour la pensée aussi. Un degré supérieur de la pensée. [...] Il se sentit soudainement heureux. [...] Cette nuit-là, il s'endormit le sourire aux lèvres avec l'impression de rétablir un équilibre rompu. [...]

Une semaine plus tard, les comédiens enregistrèrent leurs scènes. Ce même soir, Grégoireregistra la sienne, seul au studio. *J'étais étrangement beau*, déclara Dough avant de baisser la tête. *Si beau*, poursuivit-il en regardant par terre, *que les objets inanimés tels que locomotives et télégraphistes s'arrêtaient pour me regarder. À San Francisco, par temps pluvieux, on me prenait souvent pour le beau temps.* (MB, p. 84)

Comme l'explique le narrateur dans cet extrait, Grégoire, par son acte de sabotage, croit rétablir un certain équilibre : alors qu'il pense ne pas avoir de place en ce monde – ses valeurs étant constamment négligées par ses patrons au profit d'autres priorités et préoccupations –, il se ménage un espace où s'affirmer et où, enfin, peut triompher la poésie.

Cette libre affirmation de soi – de ses affects, de ses valeurs –, permise par l'écriture, apparaît en fait, pour Grégoire comme pour plusieurs autres, comme salutaire. Le narrateur de *Satyriasis* parle même de l'écriture comme étant peut-être « notre seul salut » (*Sat*, p. 35). De même, dans *Nouvel Onglet*, cette idée est explicitement énoncée. Thomas, d'abord en parallèle de son travail dans le domaine des jeux vidéo, s'inscrit à des cours en création littéraire et constate rapidement ce que l'écriture poétique lui permet d'exprimer et de révéler à propos de lui-même : « À travers les poèmes que je soumettais en classe, je communiquais

aux gens des choses à propos de moi que je n'aurais probablement pas été en mesure d'exprimer de vive voix, et que je n'étais pas certain de m'être avouées à moi-même » (*NO*, p. 29). Plus encore, il compare l'écriture poétique à un jeu, ainsi conceptualisé : « Sur un blogue de jeux vidéo, le terme jeu était défini comme "la liberté de se mouvoir à l'intérieur d'une structure rigide" » (*NO*, p. 96). Thomas le dit clairement : « Soudain, je me suis rendu compte que le fait d'écrire des poèmes bizarres était pour moi ce qui se rapprochait le plus du "jeu" depuis des années » (*NO*, p. 187). Autrement dit, l'écriture lui offre un espace où il peut s'affirmer et créer librement tout en détenant des repères stables sur lesquels s'appuyer; repères dont il est dépourvu dans sa vie quotidienne. Dans cette même optique, il ajoute : « Les jeux vidéo étaient souvent basés sur l'idée selon laquelle le joueur atteignait une forme de salut, et les poèmes étaient souvent basés sur l'idée selon laquelle le poète atteignait une forme de salut » (*NO*, p. 245). Finalement, Thomas se détourne entièrement de l'industrie du jeu vidéo au profit de l'écriture poétique, dans l'idée d'y trouver, peut-être, son propre salut.

De prime abord, l'écriture est donc jugée salutaire, parce qu'elle permet aux personnages de mieux comprendre ce qui les habite. En outre, cette idée d'un salut par l'écriture pourrait également être comprise dans une perspective ricœurienne, soit en envisageant que les personnages, par l'écriture et par leur récit, se construisent une identité narrative. Pour Ricœur, le récit est en effet ce qui permet à l'être humain de construire son identité à travers le temps<sup>292</sup> et de donner sens à son existence : la personne, qui se comprend

---

<sup>292</sup> Dans la pensée de Ricœur, l'identité personnelle se conçoit en lien avec la dimension temporelle de l'existence humaine, puisqu'au fil du temps, un être demeure à la fois le même et devient autre – ce qu'il appelle identité-*idem* (mêmeté) et identité-*ipse* (ipséité). Or, Ricœur réunit l'identité-*mêmeté* et l'identité-*ipséité* au sein

comme un personnage, construit son identité à travers le récit de sa vie en donnant sens aux divers événements qui la compose. Puisqu'il y a corrélation entre l'action racontée et le personnage qui fait ou subit l'action, il y a corrélation entre l'intrigue et le personnage : « l'identité du personnage se comprend par transfert sur lui de l'opération de mise en intrigue d'abord appliquée à l'action racontée; le personnage, dirons-nous, est lui-même mis en intrigue<sup>293</sup> ». Cette « mise en intrigue<sup>294</sup> » du personnage est donc le principe configurant qui construit son identité narrative : en narrativisant l'identité de la personne ou du personnage, le récit lui rend son mouvement et, en même temps, instaure une cohérence. Dans un article intitulé « Le récit de vie : planche de salut pour l'individu hypermoderne ? », Pierre-Henri Tavoillot associe d'ailleurs l'idée d'un salut de soi par l'écriture au concept de l'identité narrative de Ricœur<sup>295</sup>. Cependant, nombreux sont les personnages de notre corpus qui, pas

---

de sa conception dynamique de l'identité qu'il nomme « identité narrative ». Voir Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, 448 p.

<sup>293</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 170.

<sup>294</sup> Qu'entendons-nous par mise en intrigue ? Tel que l'explique Ricœur, il s'agit d'une configuration dont la composition réunit à la fois concordance et discordance. Alors que la concordance désigne le principe d'ordre qui préside à l'agencement des faits, la discordance désigne les renversements de fortune qui font de l'intrigue une transformation réglée, de la situation initiale à la situation finale. L'événement est alors vu comme source de discordance et de concordance, puisqu'il surgit de façon inattendue, mais fait aussi avancer l'histoire et en devient partie intégrante une fois compris après coup dans la totalité temporelle. La mise en intrigue est donc une « concordance discordante » (Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 168-169). En d'autres mots, elle procède à une *synthèse de l'hétérogène* venant ordonner le *divers événementiel* et lui donner sens. Chez le personnage, la concordance est vue comme l'unité de sa vie, considérée comme une totalité temporelle, et la discordance prend place à travers l'effet de rupture que provoquent les événements imprévisibles dont sa vie se trouve ponctuée. C'est ainsi qu'à travers le récit l'identité narrative rallie concordance et discordance, aussi bien que mêmeté et ipséité.

<sup>295</sup> Selon Tavoillot, l'écriture permet à l'individu de lutter contre trois abîmes existentiels qui le menacent : l'absurdité (ou l'absence de sens), la solitude (ou l'absence de liens) et le vide intérieur (ou l'absence de vécu). D'abord, d'une manière simple mais efficace, « [l]e récit du vide existentiel permet de le combler »; « il ne se passe rien dans ma vie, donc je le raconte » (p. 59). Ensuite, l'écriture permet à celui qui écrit sa vie de dessiner un fil conducteur au sein de son existence en y établissant, par ses choix narratifs, différents liens de cohérence (une perspective en tout point semblable à celle de Ricœur). Enfin, l'écriture offre à l'individu un moyen d'« intégrer son destin personnel dans le cours général du monde et dans la communauté humaine » (p. 59). Voir Pierre-Henri Tavoillot, « Le récit de vie : planche de salut pour l'individu hypermoderne ? », dans Sébastien Charles et Pierre-Henri Tavoillot (dir.), *Qu'est-ce qu'une société d'individus ?*, Montréal, Liber, 2010, p. 51-63.

plus par leurs écrits que par leur récit, ne procèdent pas à cette « *synthèse de l'hétérogène*<sup>296</sup> » venant ordonner leur vécu pour lui insuffler une cohérence. La chose est évidente dans *Satyriasis* lorsque le narrateur énonce à la toute fin n'avoir opéré aucun ordre logique pour structurer son récit : « Je n'ai pas encore collé tous ces bouts de pensées écrits depuis des mois [...]. Après tout, d'un clic droit, je n'ai qu'à faire "trier par date de création" et j'aurai un recueil » (*Sat*, p. 114). Pour le dire plus précisément, force est de constater que l'invention ou la réinvention de soi n'est pas l'enjeu des écrits – ni des récits – de plusieurs des personnages. Souvent, l'écriture de soi sert surtout à faire état d'une situation et à en explorer le sensible. Encore une fois, nous revenons à l'idée d'une logique du sensible où la connaissance et l'affirmation de soi passent essentiellement par l'expression et la compréhension du sensible, plutôt que par la synthèse, la cohérence et l'organisation à travers le temps. De surcroît, même lorsque l'usage de l'écriture, chez certains personnages, peut se penser dans la perspective de Ricœur<sup>297</sup>, le sensible demeure au cœur de la quête de soi. Marie-Ève, la narratrice de *Sauf*s, par exemple, écrit de petites scènes inspirées de son enfance<sup>298</sup> où elle aborde les thèmes de la peur, de la rupture, de la mort ou, plus généralement, de la fin. Or, cette écriture exploratoire axée sur le sensible semble être le

---

<sup>296</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit, tome I*, Paris, Seuil, 1983, coll. « L'Ordre philosophique », p. 103.

<sup>297</sup> Les analyses de *Comme des sentinelles* et de *Grand Galop* qui seront présentées dans ce chapitre permettront d'exemplifier comment certains personnages tentent de se construire, par l'écriture ou par leur récit, une identité narrative qui les aide à lutter contre leur désenchantement.

<sup>298</sup> Dans les scènes écrites par Marie-Ève, les personnages ne s'appellent pas Marie-Ève et Vincent, mais plutôt Chloé et Nathan. Toutefois, le lecteur comprend grâce à plusieurs indices que Chloé est une représentation fictionnelle de Marie-Ève. Chloé et Nathan s'adonnent aux mêmes jeux et ont les mêmes goûts que Marie-Ève et son frère lorsqu'ils étaient enfants. En outre, ils évoquent des situations vécues par Marie-Ève ainsi que des personnes faisant réellement partie de son existence. Dans une scène, Nathan raconte par exemple à sa sœur Chloé que leurs parents s'apprêtent à divorcer et qu'eux-mêmes iront bientôt vivre chez Johanne, la nouvelle blonde de leur père (*S*, p. 73-74).

moyen choisi par Marie-Ève pour mieux comprendre l'être apeuré et désenchanté qu'elle est devenue à travers le temps, de l'enfance à l'âge adulte. En d'autres mots, Marie-Ève raconte les différents moments, faits et événements qui ont forgé sa sensibilité; pour mieux la comprendre et lui donner sens, elle s'applique à la narrativiser.

Bref, quoique les cas diffèrent concernant la question de l'identité narrative, l'écriture, dans notre corpus, permet le déploiement d'un espace où les personnages, en quête d'eux-mêmes, peuvent explorer leur propre intériorité : penchés au-dessus de leur cahier ou de leur clavier, ils souhaitent laisser libre cours à l'expression du sensible et à l'affirmation de soi : « je décrète que j'existe et je me déclare (après délibération avec moi-même) d'une importance vitale » (*IHV*, p. 192), écrit par bravade Iphigénie dans les pages de son journal. S'ils ne parviennent pas, malgré leurs différentes méthodes (journaux intimes, poésie, listes, récits d'événements passés et présents ou transposition théâtrale), à tout comprendre de leur être, insuffler suffisamment de sens à leur existence ou atteindre un quelconque salut, l'écriture leur permet à tout le moins d'appriivoiser leurs états intérieurs et de laisser la trace de leur présence au monde : « J'écris pour ne pas mourir » (*ÉDT*, p. 223), confie Francis, à la toute fin de *L'équation du temps*.

### **Poétique du rapport désenchanté à soi**

Les personnages désenchantés visent tous, par leur récit, à parler de leur être et de leur existence. D'un point de vue thématique, nous l'avons vu, la chose est évidente : ils sont lancés dans une quête de soi. Cela dit, sur le plan poétique, c'est à travers leur énonciation

– ce qu’ils disent d’eux-mêmes et la façon dont ils le disent – que transparaît le mieux le rapport particulier qu’ils entretiennent avec eux-mêmes; rapport, nous l’avons dit, caractérisé principalement par les sentiments d’insatisfaction et d’incompréhension de soi. Nous verrons que les personnages s’énoncent surtout au moyen de deux procédés qui sont la comparaison et la distanciation. En outre, nous aborderons le sujet de l’organisation narrative des récits. Les romans, s’ils ne semblent pas présenter une intrigue dite « fortement configurée<sup>299</sup> », s’organisent plutôt autour de deux différentes tensions narratives représentant bien l’ambivalence des personnages quant à leurs questionnements existentiels.

### **L’énonciation de soi par comparaison**

Les formes de discours souvent choisies par les personnages pour parler d’eux-mêmes non seulement n’entraînent pas une plus profonde connaissance de soi, mais, de surcroît, elles mettent en évidence le sentiment d’insatisfaction que ceux-ci ressentent par rapport à l’être qu’ils sont au moment de raconter leur récit. Nombreux sont ceux qui se définissent en creux – en mettant l’accent sur ce qu’ils ne parviennent pas à être, avoir ou faire –, au moyen de comparaisons. À cet égard, pensons d’abord à Érostrate qui se compare à nul autre que Socrate pour souligner sa propre insignifiance (le narrateur énonce ici ses pensées) :

De toute façon, sonder son âme était une activité à laquelle il se livrait rarement. Se sachant insignifiant, il ne voyait pas pourquoi il se serait imposé l’effort de chercher à faire sa propre connaissance. *Connais-toi toi-même*, le slogan allait bien à Socrate, lui qui manifestement gagnait à être connu, mais pour un gars comme Érostrate (et des milliards d’autres), une personnalité conventionnelle, une façade bâclée pour les besoins de la cause faisait très bien l’affaire. À son

---

<sup>299</sup> Nous référons encore une fois à la pensée de Ricœur dans *Temps et récit*.

avis, il fallait être ridiculement amoureux de sa propre personne pour se livrer de manière intensive à l'introspection. (*IHV*, p. 20-21)

De même, le protagoniste de *Réussir son hypermodernité* qui, croyant n'avoir réalisé aucun accomplissement significatif au cours de son existence, dresse une liste de quinze « personnages importants de la modernité et de leur âge au moment de certains de leurs accomplissements » (*RSH*, p. 95). Une liste commençant par Steve Jobs, qui cofonde *Apple Computers* à vingt ans, et se terminant par Martin Luther King, qui remporte le prix Nobel de la paix à trente-cinq ans (*RSH*, p. 97-98), soit à l'âge qu'a atteint le protagoniste au moment de dresser cette liste. Affirmant ne pas être à la hauteur de ses propres aspirations, le protagoniste se compare également, comme nous l'apprend le narrateur, à l'homme qu'il imagine faire partie des rêves des jeunes femmes :

Il vous arrive de repenser à tout ça, comment ces jeunes femmes avec qui vous couchez étaient encore, une décennie plus tôt, des adolescentes [...] aux rêves très précis.

Vous comparent-elles à ces rêves ? Vous, avec votre regard fuyant et vos mains trop pressées et votre désir clair d'éviter toute forme d'engagement, verbal ou existentiel. [...] Vous qui, quelques instants auparavant, les regardiez encore comme si elles étaient ce qu'il y a de plus important au monde, mais qui vous demandez maintenant combien de temps vous devez attendre avant de pouvoir retourner à votre fantastique vie de célibataire [...]. À ce jeu des comparaisons, vous ne devez pas vous en sortir très bien. (*RSH*, p. 205-206)

Ce type de comparaison est également énoncé par Fabio, dans *L'angoisse du poisson rouge*, qui, lors d'un passage autodiégétique, dresse lui aussi une liste afin d'énumérer les choses que la société semble lui dicter de faire ou de posséder pour *réussir sa vie* :

Aujourd'hui, pour sentir qu'on a réussi sa vie, il faut avoir amené dans son lit des dizaines de femmes

sur son curriculum vitae, compter une vingtaine d'expériences de travail maîtriser la plupart des logiciels informatiques

parler cinq langues  
posséder non pas une, mais bien deux voitures  
avoir une maison en ville  
une autre à la campagne  
puis un chalet au bord de la mer  
avoir visité la moitié des cent quatre-vingt-dix-sept pays reconnus par l'ONU  
avoir 1,69 enfant en parfaite santé  
inscrire son enfant et demi à huit sortes de cours différents  
foot, piano, tennis, karaté, guitare, chant, aquarelle, escrime  
courir 13,4 kilomètres trois fois par semaine à une vitesse minimale de cinq minutes par kilomètre  
projeter de commencer l'entraînement pour faire l'ascension du Kilimandjaro dans un avenir pas trop éloigné  
compter au minimum cinq cents amis Facebook, et cent dans le répertoire de son téléphone cellulaire  
assister à plus de deux pièces de théâtre par année  
lire un livre par semaine  
voir tous les films dont on parle dans le cahier « Arts et spectacles »  
s'intéresser au hockey, à la politique internationale, à la cuisine moléculaire  
donner généreusement pour la recherche contre le cancer, pour les enfants du Tiers-Monde et à Greenpeace  
avoir pour objectif de vie de mettre sur pied sa propre fondation pour venir en aide au réfugiés ougandais  
mettre de l'argent de côté pour sa retraite et surtout  
ne pas oublier d'être zen

J'ai trente-trois ans, un emploi merdique, pas d'enfants, pas de maison, pas de voiture, pas de diplôme, pas d'argent pour voyager, encore moins pour en donner aux autres ou en mettre dans un compte en prévision de mes vieux jours, je ne suis pas très en forme, j'ai fumé pendant douze ans, je ne consomme pas assez de culture, faute de moyens, et je suis incroyablement stressé. (*ADPR*, p. 367-369)

Comme le montrent ces exemples, les comparaisons faites par les personnages ne sont jamais à leur avantage; celles-ci, bien au contraire, mettent clairement de l'avant leur sentiment d'avoir échoué à être un individu accompli, au sein d'une existence satisfaisante et signifiante<sup>300</sup>. Fait intéressant, ce type de comparaisons est presque toujours fait en rapport

---

<sup>300</sup> Cela, à l'exception de la narratrice de *Sports et divertissements* qui se compare sans cesse à tous ceux qu'elle croise afin d'afficher sa prétendue supériorité. Quoiqu'elle soit consciente qu'il lui manque quelque chose, au

avec l'âge atteint par le personnage. Dans *Nouvel Onglet*, l'âge est d'ailleurs la toute première chose dont parle Thomas, comme nous le constatons à la lecture de l'*incipit* :

En espionnant Brent sur Facebook, [...] [j]'ai cherché sa date de naissance, mais il n'y avait pas l'année, seulement le mois et le jour. Je ne savais pas s'il était plus jeune que moi ou si on avait le même âge. Je voulais qu'on ait le même âge. Je voulais qu'il ait dix mille ans de plus que moi et qu'il soit encore un désastre et qu'il pense encore quotidiennement des choses comme « Je suis la personne la plus merdique qui ait jamais existé ».

Cette année-là, je n'arrêtais pas de rencontrer des gens dont je pensais qu'ils avaient le même âge que moi, mais qui étaient plus jeunes. Brent en était un bon exemple. Il avait l'air d'un adulte normalement constitué, il ressemblait plus à un père que moi dans cent ans, et pourtant quelque part dans mon processus mental j'avais la pénible certitude que Brent avait probablement un ou deux ans de moins que moi.

C'était une information difficile à traiter. (*NO*, p. 7)

Les personnages-narrateurs et protagonistes, qui se situent tous entre la mi-vingtaine et la mi-trentaine, au début de leur vie adulte, sont jeunes et pourtant, se sentent « déjà vieux » (*S*, p. 177). Comme le dit Léa : « je suis jeune. Je le sais, mais je ne le ressens pas » (*O*, p. 14). Si l'âge devient un point de mesure et de comparaison important, c'est bien parce que les personnages ne sont pas à l'image de l'adulte qu'ils projetaient de devenir ou qu'ils croyaient être, avant que ne survienne leur désenchantement<sup>301</sup>. Autrement dit, l'image qu'ils ont d'eux-mêmes ne correspond pas, malgré leur âge adulte, à l'image qu'ils se font d'un adulte bien portant. « J'aurai bientôt trente ans, et je suis une personne âgée en perte d'autonomie » (*Sat*, p. 90), énonce le narrateur de *Satyriasis*. Thomas, qui quant à lui ment sur son âge en se rajeunissant d'une année, décrit bien ce que ressentent la plupart des personnages en

---

fond, elle est déterminée à n'en rien laisser paraître. Nous reparlerons de son cas lorsqu'il sera question, toujours dans l'énonciation de soi, de la distanciation de soi.

<sup>301</sup> Ou encore, parce qu'ils ne correspondent pas – malgré leur âge adulte – à l'image de l'adulte véhiculée par la société, d'où leur sentiment d'échec et d'insuffisance. Le rapport entre l'être et la société n'est toutefois pas l'objet principal de notre propos dans ce chapitre.

vieillissant : « Vieillir, c'était comme penser "Je suis exceptionnel" et ensuite penser "Non, attends", avant de composer une longue liste de raisons pour lesquelles on ne l'était pas. La liste s'allongeait année après année » (*NO*, p. 67). Le fait de vieillir est ainsi perçu de façon strictement négative : « Je ne savais pas trop comment dire aux gens que je venais d'avoir trente ans. C'était comme leur annoncer une mauvaise nouvelle » (*VO*, p. 219), explique Daniel dans *Le visage originel*. Cette tendance à se comparer défavorablement aux autres en fonction de l'âge pousse même ce dernier à questionner sa petite amie à ce sujet : « Penses-tu que tes amis sont secrètement en compétition les uns avec les autres ? Qui deviendra adulte le premier ? » (*VO*, p. 170).

Par ailleurs, cette conscience du temps qui a passé entraîne parfois un autre type de comparaison, non pas par rapport à autrui, mais bien par rapport à soi-même. En effet, les personnages désenchantés sont très généralement tournés vers leur propre passé et, de ce fait, comparent les êtres qu'ils étaient à ceux qu'ils sont maintenant ou encore, la vie qu'ils menaient à celle qu'ils mènent dans le présent. C'est entre autres le cas de Marie-Ève, dans *Sauf*, comme nous l'avons vu au premier chapitre dans l'analyse consacrée à ce roman. Pour évoquer cet exemple brièvement, rappelons que Marie-Ève compare sans cesse son existence actuelle aux souvenirs de son enfance, affirmant avoir perdu de nombreuses choses telles que sa capacité à dormir sur ses deux oreilles, sa « confiance désinvolte » (*S*, p. 118), la situation financière confortable que lui offraient ses parents lorsqu'ils étaient encore ensemble, etc. C'est aussi le cas du protagoniste de *Réussir son hypermodernité* qui, face au pin planté par

son père lors de sa naissance, revoit défilier sa jeunesse en constatant à quel point il s'est éloigné de lui-même au fil des années :

Pendant tout ce temps, il était là, ce pin. Pendant vos longs après-midis à l'école secondaire, et vos premiers baisers, et vos innombrables heures de rêverie à propos des filles, de votre vie future, du *vous* adulte qui émergerait de ce magma adolescent. Le soir de votre bal des finissants, quand les portes d'un avenir glorieux s'ouvriraient supposément devant vous. Au début de votre vie adulte, quand la drogue et la musique et le rejet de la société individualiste et consumériste semblaient les choses les plus importantes, pendant vos nuits de danse, pendant vos aubes blafardes, pendant vos voyages désespérés au bout du monde, au bout de la nuit. Il était là quand vous avez perdu de vue qui vous étiez, ce que vous attendiez de la vie, de vous-même, au fil des années qui se sont accumulées si rapidement, au gré des emplois insignifiants et des relations amoureuses condamnées d'avance et des fins de semaine perdues dans l'alcool et la cocaïne et un hédonisme désespéré. [...] Quel gâchis ? Quelles déceptions ? (*RSH*, p. 179-180)

Songeant aux désirs profonds de sa jeunesse qu'il a cessé de poursuivre en vieillissant, le personnage devient « douloureusement conscient que quelque chose a été perdu, entre la personne [qu'il était] [...], jeune, et l'adulte [qu'il est] devenu. Quoi ? Un certain désir de construire, peut-être, d'avoir un impact positif sur [la] société, de mener une vie saine et simple et fantastique » (*RSH*, p. 177). Dans tous les cas, ce type de comparaison entre soi et soi aiguise la conscience du temps chez les personnages qui, croyant avoir perdu trop de temps à des choses futiles sans avoir accompli quoi que ce soit qui puisse donner sens à leur existence, se sentent irrémédiablement vieux et de plus en plus limités. Cette conscience du temps qui a passé fait donc émerger en eux une peur profonde de « passer à côté de [leur] vie sans la voir » (*O*, p. 64)<sup>302</sup>, une angoisse évidente face à la mort, que ce soit la leur où

---

<sup>302</sup> À ce sujet, outre « la peur de vieillir trop vite » et « la peur de ne pas vivre la vie à cent à l'heure », nous avons déjà évoqué, au premier chapitre, la peur la plus insidieuse s'étant infiltrée dans la conscience du

celle des autres, ainsi qu'un sentiment d'urgence à faire quelque chose pour tenter de sauver le reste de leur vie « avant qu'il ne soit trop tard » (*RSH*, p. 16). « Nous vivons dans un état d'urgence que rien ne vient expliquer [...] » (*ÉDT*, p. 224), constate Francis; « Avant qu'elle ne se termine, ma vie, il faudrait que je la commence » (*ADPR*, p. 312), conclut Fabio. Ainsi, pour Léa comme pour plusieurs autres, s'engage une course contre la montre, voire une course contre soi : « Certains font la course contre le monde entier. Moi, je fais la course contre moi-même. Mon existence est une performance pour être à la hauteur de moi-même » (*O*, p. 143), confie-t-elle.

### **L'énonciation de soi par distanciation**

Toujours au sujet de l'énonciation des personnages à propos d'eux-mêmes, nous observons également une certaine prise de distance, en particulier lorsque le personnage est également le narrateur de son propre récit<sup>303</sup>. Cette distanciation s'élabore principalement au moyen du ton de la voix narrative, par l'usage de l'ironie ou encore grâce à différentes

---

protagoniste de *Réussir son hypermodernité*, connue sous le nom de FOMO, pour *Fear of missing out*; la peur de manquer quelque chose (*RSH*, p. 82-83).

<sup>303</sup> En plus de se remarquer par le biais de l'énonciation, dans plusieurs romans, la distanciation est également présente sur le plan thématique. Elle est par exemple explicitement nommée dans *Cookie*, où la narratrice se distancie d'elle-même par l'incarnation d'un personnage, d'une nouvelle Cookie qu'elle a créée de toute pièce et dotée d'« une personnalité tranchante [...], ironique, impassible » (*C*, p. 26). Pensons également à la difficulté, pour le protagoniste de *Réussir son hypermodernité*, de se montrer « authentique » (*RSH*, p. 152). Comme nous l'apprend le narrateur, le personnage s'applique depuis les vingt dernières années à se forger une certaine réputation qui « n'est qu'une gigantesque fraude, une façade aussi mince et fragile que la fausse brique couverte de fausse vigne qui décore les aires de restauration dans les centres commerciaux » (*RSH*, p. 50). La question lui est explicitement posée : « Pourquoi n'osez-vous pas aborder directement vos convictions profondes, vos questions désespérées ? Pourquoi, en conversant avec vos amis, vous sentez-vous obligé de noyer vos tourments et vos souffrances dans l'autodérision et les façades ? Pourquoi les textes que vous écrivez sont-ils traversés par cet humour omniprésent, ce désir d'avoir l'air cool, ce détachement ? » (*RSH*, p. 177). De toute évidence, le personnage fait usage de l'ironie non seulement par rapport au monde et aux autres, mais aussi par rapport à soi.

stratégies dont nous présenterons les plus intéressantes. D'abord, certains personnages-narrateurs s'appliquent à parler d'eux-mêmes en énonçant sans détour les pensées et les affects qui les traversent, conservant toutefois une part de distance envers eux-mêmes par le ton de la voix narrative qu'ils emploient. Dans *Sauf*, notamment, lorsque Marie-Ève raconte ses souvenirs, elle parvient à nommer plusieurs de ses sentiments et de ses impressions, mais le récit qu'elle en fait ne dépasse pas la simple description. Elle se contente d'énoncer les faits, sur un ton neutre, détaché, sans exaltation. Par exemple, cet extrait où, incapable de dormir et incommodée par des sensations de démangeaison, elle inspecte son lit à la lumière de son cellulaire afin de détecter la possible présence de parasites, car elle avait été envahie par les punaises de lit dans son ancien appartement :

L'appartement que je partageais avec deux étudiantes en orthopédagogie a été envahi par les punaises pendant ma première année d'université. Nous avons enduré ce supplice pendant des semaines, honteuses, camouflant les boursoufflures sur nos corps [...]. Lorsque nous en avons finalement discuté ouvertement, les accusations ont fusé. Avant d'entreprendre toute action, il fallait déterminer qui avait introduit le parasite dans le foyer et qui serait donc forcé d'acquitter la facture de l'exterminateur. J'ai fini par céder et me résigner à payer, acceptant tacitement de porter le blâme et de déménager à la fin du bail. Mon corps était criblé de piqûres. Je me sentais devenir faible, je craignais de souffrir d'anémie. Je multipliais les sorties dans les bars et les fêtes étudiantes, et ne rentrais chez moi que le matin venu, après avoir joui d'un sommeil léthargique dans le lit d'un inconnu. (*S*, p. 19-20)

Ces événements passés potentiellement porteurs d'une grande charge affective sont ici racontés sur un ton neutre, descriptif, dépourvu d'affectivité. Marie-Ève ne s'étend pas sur les détails et se limite aux faits : n'essayant pas de se peindre en victime ni de mettre l'accent sur son ressenti, elle évoque les événements calmement, sans usage de ponctuation forte ou de figures de style qui seraient propres à intensifier son propos. De plus, l'imparfait, quoique

souvent utilisé pour les descriptions, recèle un certain effet dramatique : en présentant un événement passé comme s'il était en cours, l'imparfait permet d'évoquer ou de laisser entendre les conséquences découlant de ce passé. Dans ce contexte précis, pour Marie-Ève, les conséquences sont plutôt majeures, car outre le mal-être qu'elle décrit, elle semble toujours atteinte d'un trauma – d'une paranoïa – la poussant à inspecter son lit en pleine nuit et à se gratter « furieusement » (*S*, p. 19) malgré l'absence de parasites. Le contraste entre les conséquences sensibles subies par Marie-Ève et le ton de la voix narrative qui les énonce de manière distanciée est donc frappant. Marie-Ève parle d'elle comme si elle parlait d'une étrangère. De façon similaire, Daniel, le personnage-narrateur du *Visage originel*, conserve également une distance envers lui-même. En tant que narrateur, il énonce ses observations sur un ton plat, toujours égal, à la manière d'« [u]n drone sans pilote survolant la galerie » (*VO*, p. 93). Par sa narration qui décrit toutes ses actions les plus futiles dans le moindre détail et qui dévoile le fil de ses pensées sans retenue – pensées qui ne quittent jamais « l'horizon prosaïque<sup>304</sup> » de son existence –, mais qui est en contrepartie dépourvue d'affectivité, il semble constamment vouloir montrer à quel point son quotidien est monotone, ennuyant, ordinaire et, surtout, sans intérêt. Par exemple, cet extrait où, racontant sa sortie au bar avec Grace, sa petite amie, il évoque sa situation financière difficile avec détachement :

Grace s'est assise à côté de moi et on a partagé ma bière en se tenant par la main. Une fois ma bière terminée, j'ai emporté le verre vide aux toilettes où je me suis enfermé dans la seule cabine libre. J'ai sorti une grosse cannette de Sleeman de mon sac à dos, je l'ai débouchée et j'en ai tranquillement versé le contenu dans mon verre. Je me suis mis à penser que cette situation, le fait d'économiser de l'argent en apportant mes propres bières dans les endroits publics, était devenue

---

<sup>304</sup> Nous empruntons l'expression à Mathieu Bélisle dans son essai *Bienvenue au pays de la vie ordinaire*, *op. cit.*, p. 240.

banale pour moi, je me suis mis à penser que cette façon de vivre, le fait d'avoir un revenu minuscule et de dépenser le moins d'argent possible, c'était ce que j'avais trouvé de mieux pour organiser ma vie à Montréal, une sorte de feng shui qui aurait vraiment mal tourné. « Ce qui est ma zone de confort serait pour quelqu'un d'autre un désert désespérant », me suis-je dit. (*VO*, p. 21)

Dans cet extrait comme dans le reste du roman, les phrases souvent longues – où de nombreux détails de l'action et des pensées de Daniel sont juxtaposés entre virgules – mettent l'accent sur les choses anodines ou pratiques du quotidien tout en oblitérant ce qui concerne l'affectivité de Daniel. Plus encore, Daniel se dit lui-même non affecté par sa situation et sa narration toujours égale, en tout temps dépourvue de ponctuation forte ou de figure pouvant créer un effet d'intensité, contribue à renforcer sa propre posture distanciée. De surcroît, le roman étant composé de plusieurs fragments de texte numérotés, la fin généralement abrupte des fragments rend parfois évidente l'omission d'une quelconque affectivité par rapport aux événements racontés. Par exemple, ce fragment où Daniel se contente de présenter, toujours sur un ton neutre, un article complet écrit au sujet de sa dernière exposition – dans lequel son art est jugé « paresseux, idiot, inutile et ennuyant », voire « moche », même « minable » (*VO*, p. 81-82) –, sans ne rien ajouter à propos de cet article ni sur ce qu'il a pu ressentir lors de sa lecture : « "C'est juste moi ou bien la majorité des artistes d'aujourd'hui sont incroyablement retardés ?" pouvait-on lire au premier paragraphe d'un article publié sur le site de *Vice Canada*, dans lequel j'étais à la fois cité nommément et désigné comme "un pauvre type" [...] » (*VO*, p. 81). Devant un élément si fortement susceptible de susciter l'affectivité de Daniel, l'omission de toute réaction de sa part rend sa distanciation d'autant plus évidente.

Dans le même esprit, l'ironie – tant dans le rapport à soi que dans le rapport au monde ou aux autres – marque la distance prise par les personnages de notre corpus. Pour continuer avec le cas de Daniel, au ton neutre de sa voix narrative s'ajoute l'usage de l'ironie qui, sans cesse, creuse la distance avec laquelle il observe et décrit son existence. Par exemple, abordant encore le sujet de sa situation financière, il énonce :

J'avais l'impression que mon compte de banque n'allait pas tarder à organiser une mutinerie. On était à la mi-août et je n'avais presque plus d'argent, je survivais comme un insecte, en ne mangeant rien d'autre que du tofu, du beurre d'arachide, des nouilles ramen, du ketchup acheté au magasin à un dollar [...]. Je commençais à être un peu jaloux de mon chat, à cause de sa nourriture qui contenait « plusieurs nutriments essentiels » et « beaucoup de protéines » et des « antioxydants » au dire de l'emballage. (*VO*, p. 95)

Dans cet extrait où Daniel évoque sa situation financière d'un regard distancié, l'écart ironique est d'abord engendré par les intentions qu'il prête à son compte de banque – qui bien sûr ne peut pas avoir d'intention –, puis par la jalousie qu'il ressent à la lecture d'un emballage de nourriture pour chat – qui, habituellement, ne suscite pas l'envie chez l'être humain. Dans ce même esprit, Daniel parle également de sa recherche d'emploi avec ironie. À un moment, il affirme : « Envoyer des CV et remplir des formulaires d'emploi, c'était un peu comme regarder de la porno sur Internet. Après un moment, je me dégoutais moi-même et j'avais besoin d'une pause » (*VO*, p. 90). Dans ce dernier exemple, Daniel compare deux choses normalement très éloignées l'une de l'autre, soit l'envoi de curriculum vitae et la pornographie; il crée ainsi, par cette comparaison inhabituelle, un effet d'humour ironique à propos de lui-même et de sa situation. À ce sujet, ajoutons que, généralement, les propos autoréflexifs – signe d'un décentrement évident – sont un terrain tout à fait propice au regard

distancié et ironique que posent les personnages sur eux-mêmes. Par exemple, cet extrait tiré de *Nouvel Onglet* où Thomas, posant un regard distancié sur lui-même, rencontre Ines, sa future colocataire, pour la première fois :

Une fille [...] m'a accueilli et s'est présentée en disant qu'elle s'appelait Ines. « Thomas », ai-je dit. Mon nom a résonné en écho dans ma tête. J'ai essayé de sourire mais je ne suis pas arrivé à produire quelque chose d'assez relevé pour être considéré comme un sourire, à peine une sorte d'étrange extension de la bouche, quelque chose que je pouvais dissimuler aussitôt en prétendant que ça n'avait jamais existé, mon petit secret. (*NO*, p. 15)

Lors de ce type de passage autoréflexif, la superposition de la voix de Thomas, en tant que narrateur, et de sa position, en tant que personnage, engendre un écart ironique. Pour le dire selon les mots de Jia Zhao : « La connotation affective ou axiologique des énoncés du narrateur qui contraste avec la position du personnage marque la distance que le narrateur prend par rapport au personnage. C'est cette distance qui est le nœud de l'ironie<sup>305</sup> ».

Concernant la distanciation ironique, il nous faut finalement mentionner le cas du narrateur de *Satyriasis*. Dans l'extrait suivant, par exemple, celui-ci profite d'un aparté pour ridiculiser l'homosexualité ainsi que le processus menant à la découverte et à l'acceptation de cette orientation sexuelle chez l'homme. Or, comme le sait le lecteur, il est lui-même homosexuel et, plus encore, il se définit en grande partie par son homosexualité :

La *fifitude* est un processus laborieux. Il y a d'abord les pensées interdites, obscènes, de plus en plus récurrentes : le désir. Puis, sans trop savoir comment, survient la branlette entre hommes. Finalement, la dernière étape, je l'ai nommée déjà, c'est d'avoir un chien ensemble. On dit aujourd'hui : *Gay is the new straight*. Entre ces étapes fondamentales, il y a la sournoise *bromance* déviante, qui implique souvent le partage sexuel de la même femelle. D'abord séparément

---

<sup>305</sup> Jia Zhao, *L'ironie dans le roman français depuis 1980*, op. cit., p. 55.

[...]. Les plus aventureux tenteront le *treesome* avec une jeune fille de bonne famille [...]. Puis, enfin, leurs yeux se croisent [...]. Sans qu'ils s'en soient aperçus, le prodigieux processus de la *fifitude* était déjà enclenché [...]. (*Sat*, p. 36-37)

Par le choix d'un mot péjoratif – « *fifitude* » – et par le ton qu'il adopte, le narrateur se distancie d'un sujet qui, pourtant, le concerne de très près; un sujet qu'il semble vouloir, à travers cette énonciation, tourner en dérision. Dans cet extrait, il fait d'ailleurs preuve d'ironie par la reprise de différents discours. Son propos apparaît notamment comme le calque d'un discours scientifique – « processus laborieux », « étapes fondamentales », « femelle » – alors qu'il ne se veut nullement sérieux. Il réfère également à un certain discours associant l'homosexualité à l'indécence – « pensées interdites, obscènes » – pour ensuite affirmer qu'au contraire, les relations homosexuelles ne sont en rien subversives : « *Gay is the new straight* ». Son propos apparaît d'autant plus ironique qu'il critique la relation de couple stable – celle où l'on adopte un chien ensemble – alors que le lecteur le sait jaloux de la relation sérieuse qu'entretient maintenant son ex-petit-ami avec un autre homme. Il se distancie donc d'un modèle de relation qu'au fond il semble envier. À un autre moment, il ira même jusqu'à user d'un système de notes afin de se distancier de sa propre pensée avec ironie. Énonçant ce qu'il ressent à l'égard de son ancien amant – employant la deuxième personne comme s'il s'adressait à ce dernier –, il écrit (avec les notes que nous recopions au bas de la page) :

Je crois sincèrement qu'avant, quelque part, dans une autre vie, j'étais *ta mère*. Tu éveillés chez moi quelque chose de très féminin, de très maternel. [...] Depuis que j'ai découvert que, dans une vie antérieure, j'étais possiblement *ta mère*<sup>306</sup>, je me suis tu. Depuis que j'ai découvert que, dans une vie antérieure, j'étais

---

<sup>306</sup> « HAHHAHAHAHA » (*Sat*, p. 51).

possiblement ta mère<sup>307</sup>, je te laisse me prendre en silence, toujours par-derrière [...]. (*Sat*, p. 51)

Encore une fois, par cette énonciation ironique accompagnée de notes en bas de page, l'écart qu'il prend avec lui-même est mis en évidence. D'une part, le ton de la voix narrative est très sérieux – le sérieux du propos étant renforcé par l'usage de l'adverbe « sincèrement », en début de paragraphe – alors que les notes indiquent au contraire qu'il ne se prend nullement au sérieux; quoiqu'il énonce ce fait comme s'il s'agissait d'une affirmation « possiblement » crédible, il est bien sûr très peu probable que le narrateur ait effectivement été la mère de son amant dans une vie antérieure. D'autre part, l'écart ironique est créé par le lien qu'il sous-entend entre cette « possible » maternité et le choix d'un acte sexuel précis avec son amant.

Enfin, d'autres stratégies sont également employées par les personnages-narrateurs, à travers leur énonciation, pour se distancier d'eux-mêmes. Cette distanciation frappe par exemple le lecteur d'*À la fin ils ont dit à tout le monde d'aller se rhabiller*, dès les premières pages, lorsque la narratrice concentre son propos sur un tout autre sujet pour parler implicitement d'elle-même. En effet, la manière dont Chloé s'adresse à Betty, la tache sur son mur, puis à la mouche emprisonnée dans sa chambre, témoigne d'un regard distancié sur sa propre personne. Quand Chloé dit à la tache qu'elle est « [s]ale et seule » (*ÀLF*, p. 3), le lecteur devine qu'elle ne parle pas seulement de la tache, mais bien d'elle-même. De même, Chloé décrit le va-et-vient incessant de la mouche qui « se cogne partout », « [f]ait un bruit de radiateur en phase terminale », « [z]igonne d'un côté et de l'autre » (*ÀLF*, p. 5), puis

---

<sup>307</sup> « Voir note précédente » (*Sat*, p. 51).

effectue des cercles concentriques autour de la lumière sans parvenir à s'approcher de la fenêtre, terminant ce segment narratif par : « Pauvre conne, pas capable de sortir d'ici » (*ALF*, p. 5). Cette fois encore, le lecteur pressent que, si Chloé parle explicitement de la mouche, elle s'assigne implicitement cette mésestimation à elle-même. En tant que narratrice, Chloé prend donc des détours pour poser un regard sur elle-même, mais le lecteur n'est pas dupe. À cet égard, le cas de la narratrice de *Sports et divertissements* est lui aussi très intéressant. Comédienne à la carrière florissante, la narratrice est consciente de sa jeunesse, de sa beauté et de sa richesse; à tout moment, elle émet de très hautes opinions sur elle-même et, peu importe les circonstances, ne se remet jamais en question. Or, elle a beau estimer être la meilleure en tout et mener une vie des plus enviables, cela ne lui suffit pas. À vingt-deux ans seulement, elle est totalement désenchantée et n'a aucune idée de ce qui lui manque pour être réellement satisfaite de son existence. Par conséquent, elle s'étourdit chaque jour de sports et de divertissements afin d'éviter toute introspection. Plus encore, elle se distancie d'elle-même par la création d'une image de soi qu'elle fait tout pour entretenir et véhiculer dans sa vie quotidienne, sur scène ou devant les caméras; cette image qu'elle laisse voir à son public et à ses amis est soignée, contrôlée et, surtout, garante de succès. Le secret de sa réussite : la désinvolture. Rester *cool*, détachée en apparence de tout affect, qu'il soit physique ou psychologique; être la meilleure et gagner, sans jamais montrer l'effort nécessaire pour y parvenir :

Tels que nous sommes, c'est pas à la mode d'admettre qu'on travaille fort pour atteindre un but précis, quel qu'il soit. Les bonnes choses qui nous arrivent, les rôles qui nous tombent dessus, les belles personnes qu'on réussit à séduire, l'argent qui s'empile dans nos comptes mal gérés, les parcours d'escalade qu'on réussit à grimper, tout doit nous arriver par un hasard désintéressé. Pas de

passion. Pas de ferveur. Pas d'ambition. Il faut pas marcher torse bombé, dos droit, triomphants. Il faut être désarticulés, mous, cul appuyé sur un mur, nos bouches entrouvertes sur un filet de fumée de clope. Une vie entière passée sur une affiche d'American Apparel. (*SD*, p. 190)

En d'autres mots, être « trop volontaire, trop enthousiaste » ne dégage, selon la narratrice, « rien de sexy » (*SD*, p. 228). À vrai dire, le fait de se montrer affecté équivaut pour elle à faire preuve d'infantilisme<sup>308</sup>. Pour ces différentes raisons – et parce qu'elle ne saurait comment trouver réponse à ses questions –, elle est donc passée maître dans l'art de camoufler et d'ignorer ce qu'elle ressent. Ainsi, tout ce qui a trait à son extériorité prend le dessus sur son intériorité; le point de vue qu'elle énonce sur elle-même se concentre exclusivement sur les faits observables et ne concerne que son image. Par exemple, dans une scène où, déjeunant au restaurant avec son amie Estelle, elle ne se sent pas très bien, elle se rend aux toilettes et s'arrête devant un miroir. Réfléchissant alors quelques instants sur elle-même, elle se demande non pas comment elle se sent, mais bien de quoi elle a l'air : « Je ferme les yeux. En les ouvrant, j'essaie d'avoir un regard neuf sur cette femme dans le miroir. Si je la croisais dans la rue, je la trouverais comment ? Grosse ? Laide ? En forme ? » (*SD*, p. 82-83). Les propos de la narratrice se limitent effectivement, ici, à ce qui peut être vu, sans

---

<sup>308</sup> La manière dont la narratrice parle d'Ariane Robin-Lavigne, une jeune comédienne qu'elle décrit toujours comme n'ayant aucun contrôle sur ses émotions, démontre bien cette façon de penser. À propos d'Ariane, elle affirme par exemple : « J'oublie parfois comme elle est jeune, Ariane Robin-Lavigne, même si elle a exactement mon âge » (*SD*, p. 104). Plus tard, croisant Ariane complètement terrifiée dans un cocktail mondain, elle la désigne par le mot « fille », soulignant son immaturité et l'ascendant qu'elle a sur elle : « – Salut, Ariane, je dis. Elle sursaute. Non, fille, je suis pas ici pour te tuer. Tout le monde ici se sent comme toi, on réussit seulement mieux à le cacher » (*SD*, p. 211). En somme, la narratrice représente Ariane comme un être pathétique, « une gentille fille, pas mal angoissée » (*SD*, p. 43) et incapable de se maîtriser; une adulte qu'il faut prendre en charge comme une enfant à la fin de chaque soirée, en la raccompagnant chez elle ou en lui flattant le dos pendant qu'elle vomit et pleure à chaudes larmes (*SD*, p. 105). De la même manière, la narratrice infantilise totalement le drame que traverse David alors qu'il est très affecté par le suicide de son ami Gabriel : « David est parfois comme un enfant de cinq ans, ingérable, en proie à des crises violentes, jamais annoncées, déraisonnables. Comment expliquer la mort à un gamin de cinq ans, quand personne est mort, avant, jamais ? » (*SD*, p. 157).

interprétation de sa vie intérieure. Au fil du récit, elle ne révèle son affectivité qu'à travers des sensations physiques concrètes. Par exemple, lorsqu'elle apprend la mort de Gabriel – ce jeune homme avec qui elle a récemment eu une relation sexuelle – en consultant son fil d'actualités Facebook, ce qu'elle ressent se traduit par l'évocation d'un accident qui la blesserait non pas psychologiquement, mais bien physiquement : « Sur son mur, quelqu'un a écrit "RIP Gabriel xxxxxxxxx". Puis un "adieu Gabriel tu vas nous manquer". Puis mon corps est projeté trente pieds en avant, au travers d'un pare-brise qui vole en éclats, et termine sa course lové contre le corps inerte d'un cerf » (*SD*, p. 85)<sup>309</sup>. De même, lorsque son ami David lui révèle la manière dont Gabriel s'est suicidé, la narratrice recourt au souvenir d'un accident de planche à neige pour exprimer ce qu'elle ressent : « Une fois quand j'avais douze ans, je suis tombée directement sur le dos en tentant un très gros saut dans un parc à neige, en planche. Je m'étais retrouvée étendue, paralysée, yeux au ciel, et, pendant quinze secondes, mon diaphragme a fait aucun appel d'air. J'étouffais [...] et j'étais figée » (*SD*, p. 115). Ainsi, la focalisation de la narration se déplace de l'affectif au corporel, de l'intériorité à l'extériorité, se limitant à nommer les effets physiques des sentiments plutôt qu'à énoncer les sentiments eux-mêmes<sup>310</sup>. À différents moments du récit, la narratrice a le

---

<sup>309</sup> Dans cette citation, le cerf réfère à la fois à l'animal percuté par la narratrice et ses amis sur l'autoroute, le soir où Gabriel s'est pendu, et à Gabriel lui-même, dont la photo de profil sur les réseaux sociaux est celle d'un cerf anthropomorphe.

<sup>310</sup> Sur ce point, la narratrice se distingue des autres personnages de notre corpus. En effet, au cours de ce chapitre, nous avons évoqué le fait que les sensations physiques permettent souvent aux personnages de se rapprocher d'eux-mêmes en renforçant leur sentiment d'existence. Ici, les sensations physiques sont plutôt un moyen d'échapper à soi en demeurant à distance de tout ressenti intérieur. La chose est assez évidente dans cet extrait où, afin de ne plus penser à la mort de Gabriel, la narratrice dépense toute son énergie dans un parcours de vélo très difficile. Revenant de sa sortie, elle raconte : « Dès que je suis dans le siège passager du Jeep, une bombe sale d'endorphine m'éclate partout dans le corps et j'en savoure le doux mélange de plaisir et de douleur. Une injonction de morphine. J'ai beau grelotter pendant une bonne trentaine de minutes, je suis trop euphorique pour en être vraiment incommodée. *Une anesthésie générale*. [Nous soulignons] » (*SD*, p. 99).

souffle qui bloque (*SD*, p. 116), ses mains tremblent (*SD*, p. 70), elle grelotte alors qu'elle n'a pas froid (*SD*, p. 70), elle ressent « un froid de mort dans le dos » (*SD*, p. 218); de cette façon, le lecteur voit bien qu'elle ne vit pas les choses avec autant de détachement qu'elle tente de le faire croire. Autre élément intéressant, à plusieurs reprises, le récit met en évidence l'importance que la narratrice accorde à son image en insérant les descriptions de photographies sur lesquelles elle figure. Lors de ces brefs passages descriptifs, le lecteur comprend que la voix narrative cherche à montrer un point de vue extérieur, étranger, qui n'a pas accès à l'intériorité de la narratrice : la voix narrative y est en effet d'une rare neutralité et la narratrice y est désignée à la troisième personne. De plus, les descriptions se limitent à ce que cette dernière souhaite montrer. L'image présentée au lecteur n'est donc pas celle que la narratrice voit d'elle-même, mais bien celle que les autres voient d'elle. Par exemple, cette description d'un cliché alors qu'elle vient d'accomplir un exploit personnel à vélo : « La cycliste qui tient son vélo par le cadre, bien haut, d'une main, avec un air plus méprisant que triomphal, sans sourire. Derrière elle, l'immense affiche annonçant Jay Peak Resort [...] » (*SD*, p. 92). Ou encore, cette description de la photo prise avec ses meilleurs amis David et Félix-Antoine, à la première du film de David : « Un homme, au centre, qui tient les épaules d'un homme et d'une femme, à ses côtés. Magnifique lumière de fin de journée. Des dizaines de visages, derrière. Des caméras, des micros. L'entrée d'un cinéma. Les trois sujets sourient à pleines dents » (*SD*, p. 204). De toutes les images présentées au fil de leurs activités, celle par laquelle se termine le récit demeure de loin la plus importante et la plus significative. La photo est prise alors que la narratrice et ses amis sont à la chasse, venant tout juste d'abattre leur proie :

La pose classique : la chasseresse, qui tient la tête du buck d'une main, pour que ses yeux pointent vers la caméra, comme s'il posait avec elle. Le couteau de chasse encore fumant de sang dans son autre main détendue. [...] La première chose qui frappera le regard, sur cette photo, est l'expression des chasseurs : un regard perçant mais désincarné, saturnien, à mi-chemin entre la désinvolture, la mélancolie, et le désir de séduire. Le regard de ceux qui veulent à tout prix faire croire qu'ils se sont retrouvés là, dans ce bois, sur ce cerf, par hasard, et qui veulent à tout prix vous montrer qu'ils en ont rien à foutre de la mort de ce cerf, comme du reste, parce que plus rien les impressionne, depuis presque toujours. (*SD*, p. 245)

Or, à la différence de ce qu'elle souhaite laisser croire par cette photo, la narratrice est bien loin d'avoir tué le cerf avec désinvolture. La façon dont elle raconte la scène au préalable, mettant l'accent sur ses propres réactions physiques, dévoile toute la difficulté avec laquelle elle a finalement abattu l'animal : elle a les muscles tendus, ses doigts serrent fortement le couteau et le couteau tremble. « j'inspire. J'expire » (*SD*, p. 244), précise-t-elle au moment de plonger le couteau dans la chair. Demandant à ses amis de prendre la photo, elle est « toujours haletante » (*SD*, p. 244). Cette photo d'elle, agrippant la tête du cerf de façon désinvolte, se comprend en fait comme une façon de se distancier de ses propres affects en se montrant indifférente face à la mort. Bref, différentes stratégies sont employées par la narratrice pour ignorer l'expression de son affectivité; nous aurions encore pu parler des dialogues qui, dans le récit, sont brutalement interrompus dès qu'ils touchent de trop près à ses affects, ou sinon de ceux lors desquels elle concentre toute son attention sur l'extériorité, aux dépens de l'intériorité – la sienne comme celle de ses interlocuteurs<sup>311</sup>. En somme, pour

---

<sup>311</sup> À ce propos, nous pensons par exemple à la scène où la narratrice discute avec l'un de ses amants de passage, Jonathan, qu'elle vient de mettre en colère par ses paroles. La narratrice ne fait alors aucun commentaire sur l'affectivité de ce dernier, décrivant plutôt les effets physiques de sa colère : « [Jonathan] reste là, très tendu, poings fermés, ses trapèzes sont contractés : il aurait besoin d'un petit massage » (*SD*, p. 109). En fait, la narratrice ne comprend pas ce que ressent Jonathan et, ne cherchant nullement à interpréter son affectivité,

la narratrice de *Sports et divertissements* comme pour les autres personnages de notre corpus, se distancier du monde ou d'autrui ne suffit pas; encore faut-il qu'ils se distancient d'eux-mêmes, et ce, en se distanciant de ce qu'ils ressentent intérieurement.

### **Organisation et tensions narratives**

Qu'en est-il de l'organisation narrative des récits en ce qui a trait à la quête de soi ? Nous l'avons dit, la quête de soi mobilise une double tendance : d'un même mouvement, les personnages cherchent tantôt à se fuir, tantôt à se retrouver. Ils oscillent entre l'envie de « disparaître de soi<sup>312</sup> » et, à l'inverse, celle de reformer des liens de sens entre eux, autrui et le monde. Revenons à l'exemple au personnage-narrateur de *Réussir son hypermodernité* qui, par un beau jour de printemps, démarre sa voiture avec l'envie subite de rouler le plus loin possible, sans connaître sa destination, dans l'idée que « chaque kilomètre s'ajoutant à l'odomètre sera un kilomètre de plus entre [lui] et le gâchis de [sa] vie » (*RSH*, p. 27). Son périple – qui prend rapidement l'allure d'un véritable *road trip* identitaire – est dès le départ présenté par le narrateur, quoiqu'avec ironie, à la fois comme une fuite et comme un acte d'affirmation de soi :

Vous démarrerez la voiture. Lorsque vous appuierez sur l'accélérateur, les pneus devraient tourner brièvement à vide dans la poussière pierreuse et les détritrus accumulés au cours de l'hiver. Puis ils mordront l'asphalte, et cela fera un bruit

---

affirme : « Jonathan Larose est dur à suivre. [...] il faut pas se risquer à une analyse logique de son comportement » (*SD*, p. 112). Pourtant, aux yeux du lecteur, l'état affectif de Jonathan est tout à fait intelligible.  
<sup>312</sup> Nous reprenons ici le titre de l'ouvrage de David Le Breton, *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, *op. cit.* Comme nous l'avons mentionné précédemment, disparaître de soi, pour Le Breton, équivaut en somme à n'être plus personne, aux yeux de quiconque.

satisfaisant, un bruit de départ brusque et déterminé, un bruit de héros en contrôle de sa destinée. (*RSH*, p. 23)

Justement, l'organisation narrative des romans laisse voir cette double tendance d'engagement et de désengagement chez des personnages qui s'effacent en même temps qu'ils s'affirment. Les situations mises en scène par les narrateurs et personnages-narrateurs se divisent alors entre deux tensions narratives, ou les entremêlent, rendant impossible une catégorisation franche – comme le faisait Frances Fortier avec son propre corpus d'étude – entre les romans de fuite et les romans de quête. Cette spécificité propre à notre corpus est en fait d'une importance majeure.

À cet égard, les exemples sont nombreux. À vrai dire, la quasi-totalité des romans que nous étudions s'articulent autour de ces deux tensions. Évoquons d'abord l'exemple de *Cookie* dans lequel la narratrice met fin à tout engagement interpersonnel, rêvant de s'enfuir sur une île déserte où, coupée de tout, elle s'imagine pouvoir être véritablement elle-même. Ce rêve, de toute évidence, ne fait nulle distinction entre le désir de fuite et de quête de la narratrice. Au fur et à mesure que progresse son récit, son quotidien est entrecoupé d'éléments numérotés provenant d'une longue liste de choses essentielles à apporter ou à faire sur cette île baptisée *Cookie Island*; la liste commençant au numéro « 1. » avec la création d'un ami imaginaire appelé Le Nabot (*C*, p. 43) et se terminant au numéro « 37. » avec cette phrase déjà citée où le nouvel amoureux de Cookie, Cosmos, prend la place de son île déserte : « *Accoster mon nez sur son nez, mon front sur son front. Sur la plage de Cookie Island* » (*C*, p. 276). Le récit fait aussi s'alterner les épisodes racontant les multiples fuites de Cookie – voyage en mer, aventures sans lendemain, fuite dans l'alcool ou la musique et

fuite de soi par distanciation et déni de ses propres valeurs – aux passages et épisodes lors desquels elle tente de s'affirmer et de se définir, notamment la retranscription de listes à propos d'elle-même; les brèves séquences de dialogue écrites à la manière de courtes scènes théâtrales qui, à ses yeux, détiennent une valeur significative au sein de son existence<sup>313</sup>; les passages narratifs autoréflexifs où elle s'applique à mieux cerner ses idées, ses sentiments et ses valeurs, même quand ceux-ci apparaissent en contradiction avec sa façon de vivre et d'agir. Par exemple, cet extrait qui entre en contradiction avec la multiplication de ses aventures sexuelles et avec son refus de tout engagement :

Dans *La vie est ailleurs*, Kundera écrit : « *Un foyer n'est pas une armoire à linge ou un oiseau dans une cage, mais la présence de l'être que nous aimons.* » Verres à la main, visages amochés, Thomas et moi avons débattu sur ce sujet. Il disait que notre bien-être n'a rien à voir avec un lieu partagé avec une autre personne. Et moi, qui avais vécu à deux et maintenant expérimentais le célibat, comprenais la sensation de définir sa place en lien avec l'être aimé. C'est la description parfaite du sentiment qui m'habitait depuis un temps. (C, p. 183)

Cookie est donc en quête de quelque chose qu'elle fuit et qui, selon elle, est en fait essentielle à la résolution de ses questionnements identitaires et existentiels, soit l'engagement amoureux. De même, l'ambiguïté entre la fuite et la quête est tout aussi manifeste dans *Okanagan*. Sans cesse, passé et présent s'alternent au gré de passages narratifs séparés par des blancs et des ellipses; Léa tantôt raconte les souvenirs de sa vie passée, qu'elle a fui, tantôt s'applique à représenter l'instant présent où, dans l'Okanagan, elle se questionne sur l'existence, cherchant à vivre pleinement et à se sentir soi. Ce faisant, morceau par morceau,

---

<sup>313</sup> Nous citons Cookie : « Lorsque je suis dans la lune, je n'attrape que des bouts de conversations. S'imprégnant dans ma mémoire à cent pour cent, ces phrases, comme de petites scènes de théâtre, n'ont pas besoin d'être couchées sur papier. Elles se stockent naturellement dans le tiroir le plus important de ma tête nommé : *Ma vie en courtes-scènes* » (C, p. 9).

mais dans le désordre, elle reconstitue son histoire d'amour avec Loïc. Petit à petit, le lecteur comprend que cette histoire d'amour était ce par quoi Léa tentait de fuir son propre vide existentiel, en essayant de le remplir :

J'étais heureuse d'avoir une histoire. Quelque chose à me raconter. À tout moment, je pouvais replonger entre les lignes de ces chapitres qui étaient les miens. Les personnages, c'étaient Loïc et moi. C'était ma vie. J'avais une histoire, une raison d'être. Pour la première fois, je me sentais exister. J'aurais pu mourir. J'aurais pu vivre. C'était mon histoire. (*O*, p. 124)<sup>314</sup>

Cette double tension entre la fuite et la quête se perçoit également lorsque Léa, à la fin du récit, énonce clairement les deux envies contradictoires qui l'habitent : celle d'être et de disparaître. Venant tout juste de raconter la fois où elle a sérieusement songé à se noyer, elle affirme : « Aujourd'hui, je ne vais pas mourir. Je laisse la mort à la mort et la vie à la vie. J'ai trouvé l'endroit que je cherchais. Je m'assois au pied d'un arbre [...]. Je vais rester ici toute la journée. J'ai mon cahier pour écrire et un thermos de café. Ce soir, je retrouverai mes amis » (*O*, p. 165). Le récit se termine ensuite sur une fin ouverte qui suggère l'idée d'une renaissance. Tentant de repousser définitivement les souvenirs de son passé avec Loïc, Léa raconte :

Il faut être catégorique avec les souvenirs comme avec les pensées de désespoir, sinon ils reviennent toujours et on n'est jamais tranquille. [...] Le soleil voulait sortir, ça paraissait, il faisait un effort. Je l'ai encouragé dans ma tête. Si évident, le soleil, qu'on oublie. On ne pense plus qu'il est là, chaque jour. On vit sa vie d'animal terrestre, sans se soucier de ses rayons. Il ne sait pas combien de fois il m'a *ressuscitée*<sup>315</sup>, quand clouée par la peine je traînais ma petite croix

---

<sup>314</sup> Avec le recul, Léa dira de cette histoire d'amour qu'elle est, tout comme elle, « sans consistance » (*O*, p. 34). Amoureuse de Loïc, elle l'était davantage de l'Amour lui-même et de son potentiel narratif : « Si je pleure aujourd'hui sur cette pauvre histoire [...], c'est parce que j'ai voulu aimer » (*O*, p. 34), confie-t-elle.

<sup>315</sup> Nous soulignons.

sur le chemin des ténèbres. Quand il est sorti, enfin, j'ai dit : « Bravo ! » Les autres n'ont pas compris. C'était entre moi et le soleil. (*O*, p. 167)

Effacement et reconstruction de soi sont donc les deux tensions narratives sur lesquelles s'établit le récit de Léa.

De la même manière, Francis, dans *L'équation du temps*, est lui aussi porté par l'envie de se fuir tout autant que par le désir de trouver réponse à ses questions existentielles. Lorsque commence son récit, Francis est étudiant à la maîtrise en études littéraires et vit à Montréal. Toutefois, une impulsion subite et très vaguement explicitée le pousse à vouloir tout quitter : « Je dois partir. Loin d'ici, sans avertir personne. [...] Avant qu'il ne soit trop tard » (*ÉDT*, p. 60). Il ajoute un peu plus loin de façon très déterminée, mais toujours sans se justifier : « Moi, je vais disparaître » (*ÉDT*, p. 100). De fait, Francis part en voyage pendant plusieurs années, ne s'installant, semble-t-il, jamais longtemps au même endroit. Seule explication fournie par le narrateur : Francis tente d'échapper à son propre malheur (*ÉDT*, p. 172). Quoique le récit soit rempli d'ellipses et raconté en ordre non chronologique, le lecteur retrace approximativement le parcours erratique de Francis – et sa rencontre avec les autres personnages – jusqu'à ce que celui-ci décide de rentrer à Montréal, par « crainte de ne jamais trouver, d'errer toute sa vie » (*ÉDT*, p. 161). La tension narrative de l'errance et de la disparition cède alors le pas à celle de la reconstruction. Comme il l'explique à son nouveau colocataire, Francis veut tout recommencer : « Je vais finir ma maîtrise. En fait, je vais *recommencer*, plutôt, parce que ça fait vraiment trop longtemps que j'ai abandonné. Mais il faut que je finisse quelque chose, sinon ma vie n'aura jamais aucun sens » (*ÉDT*, p. 172). Recréant peu à peu les liens avec ceux qui composaient son ancienne vie, il annonce son

nouveau projet à son frère, puis à son vieil ami Mehdi. Toutefois, le récit demeure clair sur ce point : malgré sa résolution de terminer sa maîtrise et de demeurer à Montréal, Francis continue de douter, de chercher la réponse à cette question qui le tourmente : « *pourquoi je fais ce que je suis en train de faire* » (ÉDT, p. 213). Certains jours, Francis ressent toujours l'envie de « tout abandonner » (ÉDT, p. 215). La fin ouverte du récit articule d'ailleurs les deux différentes tensions narratives que nous observons :

Il y eut des jours où il se félicitait d'avoir perdu son temps, d'avoir erré pendant toutes ces années avant de choisir ce qu'il avait envie de faire. Oui, il y eut des jours où sa vie lui semblait trop belle [...]. Ces jours étaient plutôt rares, mais il les savourait. [...]

La plupart du temps, il travaillait, il allait au cinéma [...]. La plupart du temps, il avait l'air de quelqu'un de tout à fait normal. Parce que c'était désormais le but qu'il caressait, faire comme les gens normaux, devenir l'un d'eux, l'un de ceux qui finissent les projets entamés avant de passer à autre chose. (ÉDT, p. 216)

Dans la très grande majorité des cas, en vérité, la fin des romans demeure ouverte, tout en réunissant ces deux tensions. Même chose par exemple pour *Satyriasis* : à la toute fin de son récit, le narrateur annonce au lecteur son projet de partir pour « [s]e fuir » et, en même temps, « [f]aire la paix » (*Sat*, p. 115) avec soi-même et avec son existence. À ce propos, Ricœur associe justement « l'incertitude identitaire<sup>316</sup> » des personnages à une *faible* configuration narrative des récits<sup>317</sup> et à ce qu'il appelle « la crise de clôture du récit<sup>318</sup> ». C'est cette incertitude identitaire et existentielle chez nos personnages qui provoque en effet une organisation narrative scindée entre deux différentes tensions et se terminant sans clôture, du

---

<sup>316</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 177.

<sup>317</sup> Ricœur entend par « faible configuration narrative » une configuration où les épisodes ne s'enchaînent pas selon un principe d'économie narrative, c'est-à-dire, où tous les épisodes ne participent pas et ne sont pas utiles à une seule et même intrigue, basée sur une téléologie. En somme, un récit faiblement configuré ne procède pas à la *synthèse de l'hétérogène* afin de former un tout organisé et cohérent.

<sup>318</sup> Paul Ricœur, op. cit., p. 177.

moins sur le plan de l'action. De là, nous parvenons à cette forte intuition que nous ressentons souvent à la lecture des romans contemporains : le personnage ne se résume plus à un caractère ou à une identité figée mise au service de l'intrigue; à l'inverse, c'est l'intrigue, si l'on peut encore employer ce terme, qui se retrouve au service du personnage. Comme l'écrit Nicolas Xanthos :

Les épisodes pris individuellement [...] ont pour fonction première de mettre de l'avant quelque chose de l'intériorité des personnages, plutôt que de participer à une intrigue travaillée par une téléologie dont les nécessités organiseraient leur mise en scène. Autrement dit, c'est une économie non plus narrative qui préside aux premier plan et arrière-plan, mais bien une économie liée à l'exploration et la présentation d'une conscience, d'une sensibilité – une narration du sensible. Les épisodes valent dès lors soit parce qu'ils permettent la mise en scène d'une intériorité qui en devient le thème explicite, soit parce qu'ils présentent un monde perçu ou narré d'un point de vue particulier qui se laisse lire en filigrane dans la description ou la narration. Qu'elle soit à dériver ou manifeste, l'intériorité demeure l'objet premier de la mise en scène des épisodes. Conséquemment, ceux-ci sont délimités par les affects à mettre en scène; et si ces affects ont été exposés avant qu'une scène ne parvienne à son éventuel terme narratif, cette dernière s'achève de manière apparemment abrupte<sup>319</sup>.

C'est donc dire que, pour nos personnages, les épisodes racontés valent surtout pour ce qu'ils disent de leur être et de leur intériorité; le soi et sa quête sont en fait les principaux objets de la représentation romanesque. Quoique les fins des récits paraissent un peu abruptes, elles laissent généralement place à un début de réponse quant aux questionnements existentiels des personnages-narrateurs et protagonistes ou du moins, à une prise de décision venant apaiser leurs tourments. Il s'agit donc d'une résolution à tout le moins partielle de ce qui constitue l'intrigue du roman et non pas d'une finale sans clôture. Dans les pages qui suivent,

---

<sup>319</sup> Nicolas Xanthos, « Consciences contemporaines : poétique de l'intériorité chez Modiano et Toussaint ». Colloque *Narrations d'un nouveau siècle : romans et récits français (2001-2010)*, Cerisy, 16-23 août 2011.

nous poursuivrons nos investigations par l'étude de deux cas particuliers, soit celui du personnage-narrateur de *Comme des sentinelles*, de Jean-Philippe Martel, puis de la narratrice dans *Le Grand Galop*, de Marie-Noëlle Gagnon.

### ***Comme des sentinelles* de Jean-Philippe Martel**

À ce stade de notre étude, nous avons déjà évoqué le cas de Vincent, le personnage-narrateur de *Comme des sentinelles*, à quelques reprises. Vincent est profondément insatisfait de son existence qu'il juge absurde, banale et ennuyante. Comme narrateur, il pose un regard ironique sur ce qui l'entoure, à travers lequel son aversion pour les règles sociales – et tous ceux qui les suivent sans se questionner – est tout à fait manifeste. Se demandant comment vivre de façon satisfaisante sur « cette terre inhospitalière » (*CDS*, p. 9) qui est la nôtre, il cherche à fuir toute situation routinière, prévisible, et tout rôle prescrit d'avance, en même temps qu'il est plongé dans une importante quête de soi.

En effet, si Vincent souhaite échapper à une vie « menée comme un raisonnement dialectique » (*CDS*, p. 43-44) et parfois « disparaître pour toujours » (*CDS*, p. 27), il désire tout autant, à l'inverse, se définir et recréer des liens de sens avec ce qui l'entoure, afin de retrouver la satisfaction d'exister. La quête qu'il poursuit est à la fois identitaire et existentielle. Toutefois, les actes et les mots qu'il choisit pour s'affirmer et mener à bien sa quête de soi perpétuent en même temps sa tendance à la fuite et à l'abandon. Conséquemment, d'un même élan, Vincent, comme personnage, allie deux intentions contraires et, comme narrateur, deux tensions narratives opposées.

Au cours de cette analyse, nous verrons d'abord que le rapport à soi de Vincent, comme celui des autres personnages, se caractérise fortement par son insatisfaction, ce que démontre d'ailleurs son énonciation au fil de sa narration. Nous observerons ensuite comment il poursuit sa quête de soi, d'une part, en tentant d'intensifier son propre sentiment d'existence et, d'autre part, en recourant à l'écriture. Enfin, et c'est là le cœur de notre analyse, nous serons amenée à constater à quel point la fuite et la quête sont, dans le cas de Vincent, indissociables. Ainsi, le récit de Vincent se construit sur la base d'une double tension narrative qui appelle une double lecture.

### **Une existence insatisfaisante**

Ex-étudiant au doctorat en littérature française et chargé de cours à l'Université de Sherbrooke, Vincent est un jeune adulte de trente ans entamant sa vie professionnelle. Toutefois, le regard qu'il pose sur sa vie est loin d'être celui d'un jeune plein d'ambition, aspirant à un quelconque futur; désenchanté, regardant vers l'arrière plutôt que vers l'avant, Vincent qualifie son existence de « sale vie d'universitaire fini » (*CDS*, p. 81). S'il n'éprouve aucune satisfaction dans son travail, le rôle qu'il occupe semble détenir peu de valeur à ses yeux. En fait, de façon générale, Vincent n'a que peu d'estime pour soi :

Oui, j'avais déjà renflé de la cocaïne, donné dix dollars à des danseuses de dix-huit ou dix-neuf ans pour qu'elles feignent de me désirer et souffert de difficultés érectiles au moment de croiser ces activités avec des amies d'occasion. Quel genre de personne ça faisait de moi ? Mieux valait ne pas trop réfléchir à cette question. (*CDS*, p. 29)

Malgré les questions qui l'occupent et les efforts « inouïs » (*CDS*, p. 17) qu'il déploie pour « changer » (*CDS*, p. 81), Vincent ne croit pas trop à l'introspection ou plutôt, essaie de s'en

dispenser. En pleine réunion des Narcomanes anonymes où il se rend chaque semaine pour tenter de mettre fin à sa consommation d'alcool et de cocaïne, c'est avec ironie, d'abord, qu'il se prête à l'exercice de « regarder en soi » : « J'ai tout de même fermé les yeux et tâché de "regarder en moi", comme s'il y avait autre chose à voir que du sang et de la merde. Assis sur ma chaise de bois, j'ai prié pour que personne ne triche et ne voie la tête que je faisais, en pleine introspection » (*CDS*, p. 29). Vincent n'est d'ailleurs pas du genre à étaler ses sentiments; en général, celui-ci conserve plutôt une certaine distance ironique vis-à-vis de lui-même<sup>320</sup>.

Pour le dire simplement, Vincent est insatisfait de lui-même et de l'existence qu'il mène. Même lorsqu'il parle des autres, comme d'Evelyn, son ex-copine, il trouve au passage le moyen de se dénigrer : « Une année plus tôt, [...] à mon autorité d'enseignant – cet ascendant de l'âge et du savoir –, j'aurais ajouté auprès de mes étudiants le prestige de sortir avec une fille comme Evelyn, qui n'avait pas de défaut plus évident que celui de sortir avec moi » (*CDS*, p. 70). À ce propos, l'insatisfaction de Vincent se perçoit justement à travers son énonciation par sa tendance à se comparer à autrui. Commentant sa situation actuelle de manière dépréciative, Vincent se compare par exemple à son nouvel ami Robert, rencontré

---

<sup>320</sup> L'ironie envers soi, en tant que distanciation par rapport à soi, est d'ailleurs une marque de l'insatisfaction que Vincent ressent à propos de lui-même. Nous pensons par exemple à ce passage où Vincent se prépare pour aller enseigner son tout premier cours de la session à l'université : « Le premier matin, j'ai enfilé mes jeans les plus propres et une chemise que j'avais pris soin de repasser la veille. Devant le miroir, j'ai eu l'idée de mettre une cravate, mais c'était un peu exagéré. Je me suis quand même souri, et j'ai été content que personne ne me voie faire » (*CDS*, p. 19). En énonçant la scène de la sorte, Vincent, comme narrateur, se distancie de son propre comportement en tant que personnage, créant ainsi un écart ironique. Il donne en outre l'impression de porter un jugement sur lui-même; le fait de se sourire à soi-même – que ce soit par brève satisfaction ou peut-être seulement pour s'encourager – semble en effet l'embarrasser.

aux Narcomanes anonymes, ainsi qu'au célèbre criminel Jacques Mesrine (leurs existences étant selon lui moins banales que la sienne) :

Je n'appartenais ni tout à fait au monde officiel des citoyens modèles, ni tout à fait au monde interlope. Je ne faisais que surfer entre les deux, prenant contact avec l'un et l'autre de façon intermittente, essayant, autant que possible, de ne pas mélanger ces pans de ma vie.

Robert, lui, appartenait résolument au crime. À travers lui, je vivais des aventures qui ne m'appartenaient pas en propre [...]. Grâce à lui, je comblais une partie de ce déficit historique, de ce manquement à l'appel de la légende, qui caractérisait mon existence. Mais parce que je n'étais que Vincent Sylvestre et non quelqu'un comme Robert Thompson ou Jacques Mesrine, il était clair que, dans cette voie comme dans toutes autres, je ne serais jamais, au mieux, qu'un amateur de curiosité ou, au pire, un collectionneur d'ecchymoses. (CDS, p. 117-118)

Autrement dit, chargé de cours, mais aussi consommateur de cocaïne, Vincent ne s'associe ni à son univers professionnel ni à celui de la drogue et de la criminalité, se situant plutôt à cheval entre deux catégories de personnes dans lesquelles il ne parvient pas à se reconnaître. Cette tendance à se comparer aux autres de façon dépréciative rend évidente sa désorientation identitaire et existentielle, puisqu'il ne peut se définir par rapport aux groupes de personnes qu'il fréquente quotidiennement. Dans cet esprit, un soir, rentrant dans un bar, il observe la clientèle rassemblée dans l'établissement et, immédiatement, s'y compare :

Il y avait vraiment toutes sortes de monde, à cet endroit : des groupes de jeunes, bien sûr, mais aussi d'authentiques adultes, en couple ou entre amis, et certains avec des têtes blanches, confortablement installés sur les banquettes du fond. Et je me suis revu dans mon habit de chargé de cours<sup>321</sup>, avec mes cheveux gris-mais-pas-trop, entre deux âges, entre deux situations professionnelles et peut-être entre deux blondes. J'ai fini mon gin-tonic et je suis passé au whisky. (CDS, p. 107)

---

<sup>321</sup> « Je portais des jeans, un t-shirt et une veste noire – mon déguisement officiel de chargé de cours en semigouette : juste assez débraillé pour ne pas avoir l'air d'un homme d'affaires, juste assez habillé pour montrer qu'il a de l'instruction » (CDS, p. 106).

À ses yeux, s'il n'est pas vieux, il n'est plus jeune et pourtant, n'est toujours pas devenu un « authentique adulte », établi dans une situation amoureuse et professionnelle. Cette comparaison dépréciative marque bien le sentiment qu'il a d'être désorienté – indéfini – et de n'avoir encore rien accompli. En outre, lorsque Vincent doit se présenter à son groupe de Narcomanes anonymes pour la première fois, il se décrit en se comparant à un personnage type – celui du capitaine –, qui ne peut occuper son rôle. Il se définit comme un capitaine qui n'est plus capitaine ou même, qui ne l'a peut-être jamais été :

— Je m'appelle Vincent Sylvestre, j'ai dit. Je vais avoir trente et un ans dans quelques mois et je bois à tous les jours, de midi jusqu'à ce que je tombe endormi. Et quand je bois, j'ai le goût de me battre et de jouir [...] – oui, que je me dépense un peu. Mais ça n'arrive jamais. Je finis toujours par rester là, inentamé, amer, comme un capitaine sans troupe ni conflit. Désarmé, en dessous de tout. [...] Non, pas en dessous de tout. Seulement inentamé, vacant. Comme en congé d'une chose que je ne connais pas. [...] Ou bien non. Je ne sais pas. (CDS, p. 11-12)

Comme le démontrent ces trois derniers extraits, l'insatisfaction ressentie par Vincent à propos de lui-même provient donc d'un manque d'accomplissement personnel ainsi que du « déficit historique » (CDS, p. 118) qui caractérise son existence. Sa vie, qu'il juge « normale et surtout solitaire, ennuyante » (CDS, p. 17), n'a absolument rien de remarquable, de légendaire; en fait, tel un capitaine « sans troupe ni conflit », « inentamé », « vacant », Vincent se considère comme un être sans aventure, au sens où l'entend Isabelle Daunais dans *Le roman sans aventure* :

Par aventure, je ne veux pas dire l'action et les péripéties propres à tout roman, et dont le roman québécois n'est pas moins pourvu qu'un autre, non plus que les quêtes et conquêtes de toutes sortes qu'entreprennent ses personnages, mais le fait pour ces derniers d'être emportés dans une situation existentielle qui les dépasse et les transforme, et, par cette expérience, de révéler un aspect jusque-là

inédit ou inexploré du monde. Tous les grands romans racontent une aventure, lancent dans le monde des personnages qui en rapportent une perception ou une compréhension nouvelle par laquelle ce monde, par la suite, ne peut plus être vu de la même façon<sup>322</sup>.

Vincent l'affirme lui-même de manière explicite : « je n'étais engagé dans aucune lutte et n'aspirais plus qu'à me rejoindre, quelque part entre mes cheveux et mes pieds, ou entre les premier et dernier mots d'une histoire vraie » (*CDS*, p. 119). Le mot « lutte » qu'emploie ici Vincent rappelle aussi la pensée de Lukács selon laquelle un personnage romanesque est un personnage en lutte qui, face à l'adversité d'un monde sans Dieu, tente de trouver sa place et, par le fait même, le sens de son existence : « Le roman est la forme de l'aventure, celle qui convient à la valeur propre de l'intériorité; le contenu en est l'histoire de cette âme qui va dans le monde pour apprendre à se connaître, cherche des aventures pour s'éprouver en elles et, par cette preuve, donne sa mesure et découvre sa propre essence<sup>323</sup> ». Or, Vincent ne sait ni comment vivre une véritable « aventure », ni comment orienter son existence : « Ce qu'il m'aurait fallu, c'est un plan, une direction, quelque chose comme un fil conducteur<sup>324</sup> » (*CDS*, p. 42). En somme, il voudrait pouvoir croire que même les choses les plus banales de son quotidien « ont un sens » (*CDS*, p. 9) – « croire que moi, en train de les effectuer, j'en ai

---

<sup>322</sup> Isabelle Daunais, *Le roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015, p. 15.

<sup>323</sup> Georg Lukács, « Conditionnement et signification historico-philosophique du roman », extrait de *La théorie du roman* [1963], dans Jacques Pelletier, Jean-François Chassay et Lucie Robert, *Littérature et société*, Montréal, VLB Éditeur, 1994, coll. « Essais Critiques », p. 30.

<sup>324</sup> Dans cette citation précise, le commentaire de Vincent concerne son travail de rédaction de thèse, mais pourrait tout aussi bien s'appliquer à son existence en général. C'est d'ailleurs par manque d'objectif et de direction qu'il a abandonné sa thèse en cours de route : « Je voyais tout le travail accompli, et je me disais que je ne pouvais pas me faire ça : abandonner ma thèse à un stade aussi avancé. En même temps, je savais tout ce qui restait à faire, et j'ignorais comment je pourrais en venir à bout – et, surtout, pour quelle raison je le ferais. Ce n'était pas comme si un emploi précis m'attendait de l'autre côté, ou comme si j'allais passer à la télé ou même recevoir les félicitations de mes collègues, qui n'en auraient de toute façon que pour des résultats concrets : "Combien de temps t'as mis pour finir ? Penses-tu la publier, ta thèse ? Ah, oui ? Où ?" C'était assez pour me donner envie de tout arrêter » (*CDS*, p. 41).

un aussi » (*CDS*, p. 9), précise-t-il –, mais, en vérité, il se sent la plupart du temps comme « un assemblage de membres et d'organes plus ou moins épars et disparates, le jeu de sentiments confus destinés à périr dans l'apathie » (*CDS*, p. 166).

### **Une quête d'intensification de soi**

Le lecteur l'aura compris, pour Vincent, mener une existence « normale » ne suffit pas. À cet égard, il se questionne : « pourquoi j'aurais ces bras et ces jambes, pourquoi tant de bêtise, si je ne devais pas mener de soulèvement populaire, participer à une croisade ni devenir tueur à gages ? Dire qu'on ne peut même pas blâmer la vie, tant il est normal et même souhaitable qu'elle soit aussi attendue, policée » (*CDS*, p. 101). Vincent est surpris de constater sans cesse à quel point les gens suivent les règles de la société, tiennent les rôles que l'on attend d'eux : « Tout le monde obéit toujours, tout le monde *a envie d'obéir* » (*CDS*, p. 21), souligne-t-il, en dictant les consignes à ses étudiants qui, assis en silence, prennent le texte demandé. Plus encore, Vincent est indigné par tous ceux qui « accepte[nt] l'ordre des choses sans broncher » (*CDS*, p. 13). Lors de ses rencontres aux Narcomanes anonymes, il observe avec mépris les membres de son groupe se conforter dans les histoires malheureuses qu'ils se racontent pour se définir aux yeux de la société, comme si l'acceptation de cette définition d'eux-mêmes leur permettait de demeurer dans l'inaction :

J'en avais assez, de leurs misères à tous, des histoires qu'ils s'étaient imaginées et qui leur convenaient parfaitement. Plus elles étaient sordides, leurs histoires, plus elles les humiliaient, et plus ils y tenaient. Ils avaient commencé par en raconter une première version, puis, de semaine en semaine, ils y étaient revenus, l'avaient peaufinée, s'étaient habitués à ses dimensions [...] et avaient fini par s'y trouver à l'aise. Par s'y vautrer. De leurs malheurs, ils s'étaient fait comme une seconde peau [...]. Cette peau les définissait. Ils étaient devenus « celui-qui-

a-touché-le-fond », « Celui-qui-a-forcé-sa-blonde-à-se-prostituer », « Celle-qui-a-tout-perdu-même-ses-dents ». Ces histoires, ils en avaient besoin. Pas question d'en changer une virgule. (CDS, p. 81)

De plus en plus excédé par les paroles d'Alain, l'animateur de leurs rencontres qui pense pouvoir les aider à retrouver le « bon chemin » (CDS, p. 12) et « la voie de la paix intérieure » (CDS, p. 84), Vincent compare les membres de son groupe, qui écoutent et acquiescent sans protester, non pas à des moutons, mais, pire, à des agneaux. C'est dans ces mots qu'il raconte la fin de leur séance : « Et nous nous sommes levés et nous avons marché. Doucement, en silence, nous sommes sortis. Suivant le même rythme, nous avons regagné nos existences respectives. Des agneaux. Des vrais agneaux qu'on menait à l'abattoir » (CDS, p. 85). Vincent, pour sa part, n'a pas envie d'obéir, de suivre les règles, de s'en tenir aux rôles que la société semble vouloir lui dicter. Rêvant d'aventures, son éthique personnelle est plutôt la suivante : rechercher l'imprévisibilité de la vie, fuir les situations convenues d'avance, les pensées toutes faites, les étiquettes et les rôles préétablis<sup>325</sup>. Dans cette optique, il préfère dévier de ses obligations et abandonner ses projets en cours de route plutôt que de s'astreindre à quoi que ce soit et suivre un même plan, du début à la fin. En d'autres mots, adopter un horaire, une routine, ou développer des habitudes, équivaut pour lui à *réduire* la vie à un rythme, au point de ne plus « se rendre compte qu'on existe » (CDS, p. 152).

---

<sup>325</sup> Nous avons d'ailleurs déjà évoqué cette éthique de vie véhiculée par Vincent au chapitre deux, lorsque nous nous appliquions à démontrer la fonction idéologique des personnages secondaires à travers les dialogues romanesques. Ajoutons que les pensées et les étiquettes préconçues dont souhaite se distancer Vincent sont inscrites entre guillemets au fil de sa narration afin de bien souligner leur emprunt. Par exemple, cet extrait de sa première rencontre aux Narcomanes anonymes : « l'animateur a pris la parole et m'a félicité devant tout le monde : le seul fait qu'un matin j'aie voulu m'informer des "ressources à ma disposition" [...], était un signe fort de ma volonté, de mon engagement. [...] Avec l'aide d'en haut, je passerais au travers, peut-être même que je "naîtrais à nouveau"... » (CDS, p. 12).

Vincent est donc constamment en quête de nouveauté et d'intensité; il cherche à intensifier ses expériences pour se sentir plus fortement exister et ainsi, en éprouver satisfaction : « j'aurais donné n'importe quoi pour sentir que ma vie pouvait encore basculer dans l'ivresse ou dans l'extase, capoter dans les cataclysmes et la mort » (CDS, p. 102), affirme-t-il, en peine de son existence morne et ennuyante. Les expériences intenses provoquant de forts affects lui donnent en outre l'impression de vivre quelque chose de plus important, de plus *vrai*<sup>326</sup>. Si Vincent consomme de la cocaïne, c'est justement parce que la drogue, selon lui, le pousse à vivre plus, ce qu'il explique dans cet extrait où, passant sa soirée à jeun, il se trouve seul chez lui à se morfondre :

Pour penser à autre chose, j'ai allumé la télé – un geste machinal que je n'avais pas posé depuis longtemps. C'est un des avantages de la cocaïne de rendre à peu près impossible le visionnement d'émissions dans lesquelles des gens comme Denis Lévesque, Jean-Luc Mongrain ou Mario Dumont donnent leur opinion, ou dans lesquelles des acteurs feignent de vivre. Il faut vraiment être de l'autre côté de la vie pour consentir à des plaisirs d'aussi faible intensité. Drogué, on ne peut pas : on a l'impression de perdre son temps. Et, en effet, au prix où on a payé son ivresse, son émoi, autant les employer à autre chose. (CDS, p. 38)

À la question de savoir ce qui favorise sa consommation de drogue, Vincent réalise que ce sont en fait toutes les choses qu'il apprécie réellement de la vie qui lui font penser à la cocaïne ou lui donnent envie d'en prendre :

La liste était longue. Mais, étrangement peut-être, aucune de ces choses n'était triste ni déprimante. [...] Parmi tous les facteurs qui favorisaient ma consommation de cocaïne, il y avait, en vrac : les chansons *Blood on Our Hands* et *You're a Woman, I'm a Machine* de Death From Above 1979; presque tout *We Are Wolves*; *Brown Sugar*, *Start Me Up* et même *Jumpin' Jack Flash* des Rolling

---

<sup>326</sup> Vincent décrit lui-même cette impression de vérité lorsqu'il raconte la première fois où il a consommé de la cocaïne : « Avant qu'[il] se penche sur une ligne et l'aspire, un sentiment l'envahit qu'il n'a pas éprouvé depuis des années. Quelque chose comme de l'angoisse, l'impression un peu naïve de poser un geste vrai. Et il tremble; il essaie de ne pas le montrer, mais il tremble » (CDS, p. 103).

Stones; la plupart des films d'Emir Kusturica, les annonces de Budweiser, l'alcool et le goût de l'alcool; l'été; mes jeans les plus serrés; les minijupes et les romans de Bret Easton Ellis, malgré les contre-exemples qu'étaient Julian, Sean, Patrick et peut-être Bret Easton Ellis lui-même; le football américain, la boxe et l'amour anal; le camping, les hôtels de zéro à cinq étoiles, la viande cuite sur le barbecue, la pornographie; les cocktails sophistiqués, les tartares de bœuf et les calmars grillés, les filles buvant trop de cocktails sophistiqués; Evelyn, mon ex, même à jeun; les villes de New York et de Berlin, et la rue Wellington, à Sherbrooke; le moment où le soleil se couche, et les dix heures qui suivent; l'espace entre la quatrième et la cinquième bière, les restaurants avec des bancs de moleskine; le mot moleskine; m'asseoir à un bar ou à une terrasse...

Au fond, c'était presque toute la vie qui était dangereuse – celle que j'aimais, ou plutôt ce que j'aimais en elle, et qui appelait comme un surcroît de vie. Celle qui fait qu'on repousse le moment d'aller au lit, si semblable à celui d'aller en terre. [...] De là à penser que c'était précisément de ce goût de la vie, de ce goût pour tout ce que j'aimais en elle que je devais apprendre à me passer, il n'y avait qu'un pas que je n'ai pas mis beaucoup de temps à franchir, et je n'étais pas certain qu'arrêter de prendre de la drogue, ce n'était pas, aussi, un peu, arrêter de vivre. (CDS, p. 29 à 31)

Un soir, alors qu'il cherche à vivre quelques sensations fortes, Vincent sort sur la rue Wellington Sud pour s'offrir une petite tournée des bars, achète un demi-gramme de cocaïne à un dealer, s'empresse d'aller consommer la drogue dans les toilettes et poursuit la soirée en compagnie de l'un de ses anciens étudiants croisé par hasard, auprès de filles en état d'ivresse, toutes plus jeunes que lui. Entendant des cris, Vincent aperçoit soudain son ancien étudiant sur le point de se battre : « je me souviens avoir pensé, presque délivré : mon Dieu, il va donc se passer quelque chose. Mon cœur battait très fort et c'était bon » (CDS, p. 109). Sans hésiter, Vincent se lance dans la mêlée, heureux de ressentir des sensations intensifiées non seulement par la cocaïne, mais par l'adrénaline de l'affrontement, celles-ci lui rappelant qu'il est bel et bien vivant :

J'ai senti mon sang circuler dans mes veines, une chaleur intense monter dans ma tête. Mes bras, mes jambes, tout mon corps se réveillait, et j'ai eu le goût de crier tellement j'étais bien, tellement j'étais submergé par la joie – mieux que la coke.

Alors je me suis laissé aller comme on le fait au moment de jouir, et j'ai explosé. J'ai placé ma gauche devant mon visage et j'ai lancé autant de crochets et d'uppercuts de la droite que j'ai pu. (*CDS*, p. 110)

Toutefois, son plaisir est de bien courte durée – neuf secondes en tout – et la réalité de son existence le rattrape tout de suite passé ce bref moment d'intensité : « Je n'étais pas un héros, ni même un redresseur de torts. J'étais un gars saoul, essoufflé et sale, dont le col de t-shirt était déchiré. [...] Toute joie avait disparu. J'étais juste seul – seul et vide – et je m'étais encore battu pour rien » (*CDS*, p. 111). Ainsi donc, rechercher l'intensité ne mène Vincent nulle part. Tout comme l'impression de vivre quelque chose de vrai, les plaisirs que cela lui procure sont de courte durée et, de toute évidence, ne donnent pas plus de sens à son existence. Sans compter que l'éthique de Vincent – qui consiste à rechercher la valeur de la vie dans son imprévisibilité et son intensité – ne plaît pas à ceux qui composent ou plutôt composaient sa vie, que l'on pense à Evelyn, son ex-copine, « tannée » (*CDS*, p. 170) de ses excentricités et de son manque de fiabilité, ou encore à son frère Emmanuel qui, las de se saouler avec lui au cours de soirées qui finissent toujours mal, fuit maintenant sa compagnie. Constatant le changement de comportement de son frère, Vincent se sent dépossédé de la dernière chose à laquelle il pouvait s'accrocher pour penser son identité, soit le sentiment de faire « partie prenante d'un clan, d'une équipe » (*CDS*, p. 91), c'est-à-dire son appartenance familiale. Après un bref souper auquel Emmanuel n'a pas pu se soustraire, Vincent raconte :

J'ai regardé Emmanuel grimper son escalier, et c'était comme si, au même moment, quelqu'un entrait chez moi par effraction, virait tout à l'envers et me volait. Et la seule chose qui me restait, c'étaient des souvenirs. Des souvenirs et des histoires.

Ces histoires, je les voyais ouvrir la porte d'un appartement du centre-ville où je n'habitais pas, la refermer derrière elles et reprendre le cours normal de leur vie,

tandis que je retournais à la mienne, sans faire crisser les pneus de ma voiture, sans klaxonner ni accélérer en fou. Sans rien. (CDS, p. 93)

Ainsi, chez Vincent triomphe encore le sentiment d'une vie sage, vide et ennuyante, dépourvue d'aventures, d'histoires et de légendes.

### **Récit(s) de soi**

Outre la volonté d'intensifier son existence, Vincent cherche à s'inscrire dans le monde et dans le temps par le biais des histoires qui lui ont été transmises. Sur la base d'une mythologie personnelle constituée au fil des ans, il tente de mieux définir son identité et se questionne sur son existence, pour en déceler le sens. À cette fin, écrire et raconter sa propre histoire, aussi petite soit-elle, lui semble le meilleur moyen de trouver sa place dans la grande, celle que l'on dit avec un grand « H ».

La mythologie personnelle de Vincent se compose d'abord des histoires transmises par sa famille, en particulier celles que lui racontait son père au sujet de sa jeunesse. Relatant par écrit certains moments de son enfance, Vincent mentionne l'importance de ces histoires paternelles; dans l'extrait suivant, « les fils » désigne Vincent et son frère cadet :

*De ces histoires extraordinaires et véridiques, jamais les fils ne se lassent; ils les savent même par cœur, et le moindre de leurs détails les passionne : les coupes de cheveux en brosse que portaient les garçons pour éviter les poux; leurs souliers en toile avec semelles de caoutchouc [...]; les jeans que les parents du père achetaient alors au moins deux points trop grands pour laisser de la place aux centimètres à venir [...]. Tout ça et bien d'autres choses encore qui forment pour les fils émerveillés le décor mythique de ce qu'ils se sentent être, de ce qu'ils ont la certitude et l'immense bonheur d'être : des fils Sylvestre, des frères Sylvestre, contre le reste du monde. (CDS, p. 65-66)*

Conservant une certaine distance avec l'être qu'il était enfant en employant la troisième personne du singulier pour se désigner – écrivant tantôt « il », tantôt « le fils aîné » –, Vincent tente de cerner les contours de son identité et de l'ancrer dans le monde et dans le temps au moyen de son appartenance familiale : le clan Sylvestre, qu'il aimerait bien voir un jour s'agrandir :

*Et un jour le fils aîné atteint l'âge de faire des enfants. Avec sa blonde, Evelyn, il se prend même à rêver : avoir des petits gars avec qui il pourrait se battre dans le salon, des petites filles à qui il pourrait raconter les histoires de son père. Des enfants, des tas d'enfants qui feraient la sieste avec lui, empilés les uns sur les autres dans leur odeur, dans leur mythologie communes. Des petits Sylvestre, avec lui contre le reste du monde. Non. Des petits Sylvestre, avec lui, peu importe le monde. (CDS, p. 152)*

Cette identité Sylvestre que le lecteur apprend à connaître par le biais des écrits de Vincent se construit notamment sur « *un air de famille et un fonds de proverbes* » transmis par les générations précédentes, sur des plaisirs et des habitudes développées avec son père – « *Le père, qui a acheté des gants de boxe à ses fils, les encourage à se donner des coups* », « *pour rire* » (CDS, p. 79), écrit par exemple Vincent – ou encore, sur des traits de caractère communs, comme « *cette espèce d'atavisme voulant que les hommes Sylvestre n'arrivent pas à mettre de l'argent de côté ni, peut-être, à s'économiser, eux* » (CDS, p. 54). En outre, Vincent raconte diverses anecdotes, pratiquement toutes reliées à son père, dont il se souvient comme de moments clés ayant forgé son identité, ses valeurs, sa morale, ses goûts et ses idées. On y apprend par exemple que son père était lui aussi professeur à l'université et que Vincent en éprouvait, enfant, une grande fierté. Ce passage, tout particulièrement, apparaît fondamental dans le développement de la vision du monde de Vincent :

*Au répertoire du père s'ajoutent bientôt des récits tirés des journaux d'autrefois. Parmi eux, il y a l'histoire de John F. Kennedy, celle de Jacques Mesrine et de combien d'autres hommes qui ont fini sous les balles parce qu'ils ont défendu des idées plus grandes qu'eux, qui les grandissaient en retour.*

*Alors que les autres histoires relayent une conception un peu simpliste du Bien et du Mal, dans laquelle le père et Mickey Mouse jouent les premiers rôles, ces récits-là sont plus troubles et brouillent quelques-uns des repères habituels des garçons [...].*

*Plus que tous les autres, Jacques Mesrine fascine le fils aîné. Il n'est d'ailleurs pas certain que son exemple ne structure pas toujours un peu son imaginaire : l'ennemi public numéro un, « l'homme aux mille visages », était certainement une brute, mais une brute qui savait lire et écrire. Autrement dit, un révolté bien plus qu'un bandit – la preuve, selon le père, que la société est mauvaise, et l'homme, bon. (CDS, p. 114-115)*

Ainsi, ces différents souvenirs, quoique présentés dans un ordre non chronologique et laissant place à de nombreuses ellipses, constituent pour Vincent une sorte de « synthèse de l'hétérogène » qui donne sens à son vécu, de façon à raconter pourquoi il est maintenant celui qu'il est devenu, avec ses habitudes comportementales, ses valeurs, sa morale et sa vision du monde; le tout, transmis par son père. En ce sens, Vincent non seulement explore son intériorité et exprime son affectivité par le biais de l'écriture, mais construit aussi son identité, la pensant sous les termes d'une identité narrative : une identité qui, conformément à la conception de Ricœur, se transforme dans le temps et, par le récit, retrouve sa cohérence et son mouvement. À ce titre, l'écriture permet en quelque sorte à Vincent, comme pour tous ceux dont les récits ont su traverser le temps, de faire de sa vie « *une histoire à raconter* » (CDS, p. 138).

Par ailleurs, la mythologie de Vincent se peuple également des célèbres romans de l'histoire littéraire ainsi que des récits de vie de leurs écrivains qui, racontant des existences

exceptionnelles, ont su traverser les époques<sup>327</sup>. Parmi ces écrivains figure par exemple Maurice Sachs, avec lequel Vincent entretient un lien très particulier; sa thèse de doctorat, abandonnée en cours de route, porte d'ailleurs sur Sachs et son œuvre :

Tous ces espaces vides dans mon texte renvoyaient au vide dans lequel Sachs lui-même patageait. Parti à la recherche de sa propre histoire, il devait revenir, après l'amour, les fêtes et les salons, établir les rapports nécessaires entre les informations qu'on avait sur lui et qui nous brûlaient les doigts. Sauf que, de fuite en fuite, de subterfuge en subterfuge, il paraissait évident qu'il ne reviendrait pas. En fait, certains matins, il manquait à ce point de courage qu'il ne se levait même pas; il restait au lit et ne reprenait ni son travail d'écrivain ni son rôle d'être humain. [...] Il se faisait porter manquant auprès de ses créanciers, me tirait la langue, et moi, je parlais faire l'université buissonnière, quelque part dans un bar voisin ou sur le divan d'une vague relation. (CDS, p. 43)

Aux yeux de Vincent, Sachs partage plusieurs points communs avec lui : d'abord, la recherche de sa « propre histoire » à travers le sentiment de sa vacuité, puis cette tendance à abandonner ses projets et à s'absenter. Ne serait-ce que par sa régulière consommation de drogue et d'alcool, Vincent excelle effectivement dans l'art de la fuite. À ce titre, étudier Sachs et raconter sa vie est entre autres une façon pour Vincent de se questionner et de parler de soi. Dans ce même esprit, à travers ses cours de littérature, Vincent ne cesse de s'interroger sur son existence et, de façon implicite, parle constamment de lui-même devant ses étudiants. Tout au long du trimestre, il choisit la matière présentée en fonction de sa propre personne et

---

<sup>327</sup> Comme narrateur, Vincent entremêle les histoires des autres à la sienne. Il l'avoue d'emblée en commençant son récit : « Je ne pouvais m'empêcher de tout confondre, les mots, les gens, leurs histoires et la mienne [...] » (CDS, p. 10). Au sein de sa narration, il rend parfois poreuses les frontières entre son récit et ceux qui composent sa mythologie. Par exemple, lorsqu'il évoque la visite de son ami Robert : « C'est seulement la semaine suivante que j'ai revu Robert. Entre-temps, Roger Nimier avait écrit *Le hussard bleu* et scénarisé *Ascenseur pour l'échafaud*, Jacques Laurent avait comparé Jean-Paul Sartre à Paul Bourget, en plus d'avoir couché avec Martine Cayrol. Et, de *L'Europe buissonnière* à *Monsieur Jadis*, Antoine Blondin avait donné la meilleure soulographie de l'histoire. [...] Un soir vers les années 1950, donc, je m'apprêtais à me coucher quand ça a sonné à ma porte. C'était Robert » (CDS, p. 156). Dans cet extrait, le désir de Vincent de se fondre dans l'Histoire et même, d'en être un acteur à part entière, est tout à fait manifeste.

de ses questionnements, ce qu'il avoue d'ailleurs au moment de remplacer Victor Hugo par Théophile Gautier : « En principe, donc, je devais parler de Victor Hugo [...]. Mais Hugo ne me regardait pas; il se foutait de moi » (*CDS*, p. 68)<sup>328</sup>. Dans cette optique, ce n'est sans doute pas anodin si Vincent choisit, dès le tout premier cours de la session, de traiter des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau – et de sa « prétention à la singularité » (*CDS*, p. 21) – en citant ce célèbre passage : « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme, ce sera moi. [...] » (*CDS*, p. 21). Au deuxième cours, Vincent enchaîne ensuite avec *Adolphe*, de Benjamin Constant, roman autobiographique dont il parle à ses étudiants en s'associant explicitement au protagoniste de l'œuvre : « En fait, Adolphe, ce n'est ni Benjamin Constant, ni vous. C'est moi, à votre âge » (*CDS*, p. 48). Décrivant Adolphe comme un jeune homme « allergique à la convenance et à la médiocrité » (*CDS*, p. 48), Vincent poursuit son exposé en prenant de plus en plus conscience des similitudes entre son histoire et la sienne<sup>329</sup>. De surcroît, la question soumise par Vincent à

---

<sup>328</sup> Préférant le style et les valeurs – esthétiques et morales – transmises par Gautier, Vincent ajoute : « Par surcroît, Théophile Gautier me vengeait du destin, qui avait voulu que je sois chargé de cours plutôt que poète, joueur du hockey professionnel ou, mieux encore, rentier. De sorte que, chaque automne, je lui redonnais raison sur ses contemporains et rivaux, comme sur les historiens qui l'avaient relégué à une note en bas de page, dans leurs articles consacrés aux salons romantiques ou au phénomène des Jeunes-France » (*CDS*, p. 69). En d'autres mots, parler de Théophile Gautier est pour Vincent une façon de redonner sa place à un homme qui, comme lui, est plus souvent qu'autrement relégué aux oubliettes de la grande Histoire.

<sup>329</sup> Résumant les amours d'Adolphe qui a séduit par jeu, avant de se prendre lui-même dans son piège en tombant amoureux, Vincent discourt devant ses étudiants tout en se questionnant sur lui-même et sur son passé : « Pour éviter de laisser toute la place à mes souvenirs, j'ai ajouté que ce n'était pas une tactique que je recommandais. – Menacer de se suicider, puis se faire dire non et rester en vie, c'est un peu con, j'ai fait. L'échec est déjà assez douloureux comme ça, inutile d'en rajouter en mettant sa peau en jeu. En prononçant ces mots, j'ai tout fait pour ne pas regarder personne dans les yeux [...] Qu'importait Adolphe, en regard de notre capacité d'amour ? [...] Et est-ce que, moi, je serais jamais capable d'un amour que je n'aurais pas d'abord inventé pour emmener une fille dans mon lit ? Et avec Evelyn ? Est-ce que ça avait été différent, avec elle ? » (*CDS*, p. 50).

ses étudiants pour leur prochain travail écrit, portant sur *Adolphe*, est ironiquement une question dont le lecteur pourrait lui-même traiter en l'appliquant au récit de Vincent : « à partir de votre lecture du roman *Adolphe* de Benjamin Constant, montrez de quelle manière la relation du narrateur à son père, développée dans les toutes premières pages du livre, annonce et pour ainsi dire contient en germe l'ensemble du roman » (*CDS*, p. 53). Si, comme nous l'avons vu, la relation entre Vincent et son père occupe une place très importante dès le début du récit, la chose est d'autant plus évidente que la question posée par Vincent est immédiatement suivie d'un passage portant justement sur son père.

Ainsi, Vincent s'approprie les récits des autres – ceux qui composent sa mythologie – afin d'élaborer son propre récit. Toujours dans cette idée, Vincent recourt enfin au cas de *Poussière sur la ville*, un roman représentant « les conditions d'un dilemme existentialiste sur la lâcheté et l'importance de l'engagement » (*CDS*, p. 75). À ce sujet, l'un des anciens professeurs de Vincent soutenait que le héros de *Poussière sur la ville*, passant pour un lâche aux yeux de la société, n'en était pas un, mais se réfléchissait plutôt selon une autre logique où l'action ne serait pas pensée en termes de courage ou de lâcheté, d'engagement ou de désengagement. Selon cette « sagesse alternative » (*CDS*, p. 76) adoptée par le héros, il serait tout simplement « plus sage de ne rien faire » (*CDS*, p. 75). Vincent reprend ici la thèse de son ancien professeur :

De sorte que la vraie question que pose *Poussière sur la ville*, c'est celle de la désertion de son héros. Va-t-il, oui ou non, baser sa vie sur des images de la vie, des règles qui lui sont étrangères, c'est-à-dire se désertier, retirer l'appui qu'il s'était donné à lui-même jusque-là ? Prêter allégeance à ceux qui prétendent savoir ce qu'est un héros et qui l'accusent de lâcheté ? (*CDS*, p. 77)

Quoique Vincent n'adhère pas à la « sagesse » du héros de *Poussière sur la ville*, cette même question est en fait celle qui se trouve au cœur de son propre récit. Vincent va-t-il se « désertier » pour vivre dans le sens du monde et se contraindre à agir selon les conventions ? Ses actions sont-elles preuves de courage ou de lâcheté ? D'engagement ou de désengagement ? Plus encore, peuvent-elles même se penser selon ces deux polarités ? Indubitablement, la littérature nourrit les questionnements existentiels de Vincent. Pour le dire simplement, le discours portant sur la littérature, tout au long du roman, propose deux niveaux de lecture : celle des œuvres abordées dans le récit et celle du récit lui-même, grâce auquel Vincent poursuit sa quête de soi.

### **Double tendance, double tension, double interprétation**

« J'ai ouvert les yeux en espérant me réveiller *ailleurs*<sup>330</sup> » (*CDS*, p. 9). Ainsi commence le récit de Vincent qui, par son goût de l'ivresse, par sa consommation de drogue et d'alcool, de même que par sa propension à tout abandonner sans ne rien terminer, se caractérise par une forte disposition « à la dérobade » (*CDS*, p. 33). Vincent, insatisfait de lui-même et de son existence, souhaite disparaître de soi pour fuir vers l'« ailleurs ». Or, nous l'avons vu, Vincent est aussi indéniablement habité par une importante quête de soi. Par des tentatives d'intensification de son sentiment d'existence ou par l'écriture d'un récit de soi construit sur la base d'une mythologie, Vincent cherche à se définir, à s'affirmer et à recréer des liens de sens avec le monde qui l'entoure. Par conséquent, Vincent est bel et bien animé d'une double tendance qui semble pourtant contradictoire : vouloir à la fois se perdre et se

---

<sup>330</sup> Nous soulignons.

trouver. Ne serait-ce que par son rapport particulier à la littérature, cette double tendance est tout à fait manifeste : « Plus je lisais plus je m’effaçais. En fait, non, je m’attendais, quelque part entre différents livres » (*CDS*, p. 134), confie-t-il. En d’autres mots, Vincent s’oublie dans les récits d’autrui en même temps qu’il s’en sert pour se comprendre et se découvrir.

Le récit de Vincent est donc construit sur la base d’une double tension narrative. Si le lecteur perçoit rapidement les deux tendances contraires dont Vincent est habité, il ne parvient toutefois jamais à savoir laquelle des deux saura l’emporter. L’intérêt que nous portons à ces deux tendances est d’ailleurs accentué par le fait que celles-ci ne se manifestent pas tout simplement en alternance; autrement dit, Vincent n’est pas tantôt en fuite, tantôt en quête : il est constamment *à la fois* en fuite et en quête. Dans cette optique, les actions de Vincent ne peuvent s’interpréter de façon claire et univoque. Se comprenant tout aussi bien d’une manière comme de l’autre, elles requièrent plutôt une lecture double. À cet égard, examinons les exemples les plus importants du roman, à commencer par la rencontre de Vincent et Robert, ce vieil homme très différent de lui avec qui il se lie progressivement d’amitié à la suite de leurs réunions aux Narcomanes anonymes. La première fois, ennuyé par la rencontre de Robert, Vincent essaie de se « défaire de lui » (*CDS*, p. 16). La deuxième fois, incapable de lui dire non, Vincent accepte sa proposition de covoiturage et grimpe dans son camion, avec l’envie, toutefois, de s’échapper du véhicule en marche. Quelque chose le retient pourtant. En fait, alors qu’un homme comme Robert, avec qui il n’a « rien de commun » (*CDS*, p. 33), le rebute, il est en même temps attiré par sa différence : « Grimper dans son camion, parler avec cet homme un peu rustre, un peu sinistre, était l’occasion de

découvrir une autre manière de voir et de faire, étrangère à celles que j'avais connues jusque-là [...] » (CDS, p. 33), affirme-t-il. À ce propos, il explique plus tard :

un soir vers la fin septembre, je me suis dit que de sortir un peu, voir du monde (même des proches de Robert), ne pouvait pas me faire de mal. [...] [À] partir de là, tous les mardis soir après les N.A., Robert m'emmenait dans des bars que j'avais toujours considérés comme des bars de vieux poudrés finis, des bars de prolos aigris et de « jeunes cinquantenaires » qui s'en faisaient accroire [...]. Il faut dire que Robert était en train de devenir quelque chose comme un ami – quelqu'un dont la présence ne m'indisposait pas trop [...]. D'une certaine manière, la fréquentation d'un gars comme Robert ne faisait pas que me sortir de chez moi; elle me sortait aussi de mon confort, de ma personne, de celui que je pensais être. Passer du temps avec Robert, l'écouter se prononcer avec l'aplomb des ignorants sur le moindre fait divers me libérait de mes codes, de mes habitudes. [...] [A]vec Robert, j'élargissais le domaine de mes possibilités. [...] Peu à peu, je devenais quelqu'un d'autre. Quelqu'un qui était capable d'apprécier le jeu de Slash, de Joe Satriani et d'Angus Young. Quelqu'un qui se surprenait à dire « toé pis moé » de temps à autre et qui était amené à réviser son jugement sur les bars qu'il avait autrefois méprisés, comme sur les propriétaires de Jeep Cherokee, de *speedboat* et d'implants mammaires.

En même temps, certains aspects de Robert m'échappaient encore. Parfois, je me demandais si ce n'était pas ce qui me plaisait le mieux en lui : l'impression de rudesse et d'anxiété qu'il dégageait, sa manière de regarder par-dessus son épaule et d'éviter de marcher sur les craques des trottoirs... Toutes ces superstitions un peu connes. Avec lui, des événements étaient susceptibles de se produire; des astres pouvaient s'aligner. Tout n'était pas déterminé une fois pour toutes. Il restait encore des cartes à jouer, des coups à tenter. (CDS, p. 56 à 58)

Ainsi, se lier d'amitié avec Robert constitue un effort de la part de Vincent pour s'ouvrir, surmonter sa misanthropie, briser sa solitude et établir un lien avec autrui. Cependant, cette amitié est aussi pour lui une façon de s'échapper de lui-même et de son existence, comme il l'explique avec limpidité. Fréquenter Robert tient-il plus de l'évasion ou de la reconnexion ? La relation entre les deux hommes évoluant au fil du roman, il devient de plus en plus difficile de trancher sur cette question.

Dans ce même ordre d'idées, un épisode important du roman survient lors d'une réunion des Narcomanes anonymes où Vincent, assailli de questions par l'animateur du groupe qui se désole de son manque d'implication, décide enfin de prendre la parole devant les autres, et ce, avec sincérité, sans faire preuve d'ironie. Cet épisode survient tout juste après l'évocation de *Poussière sur la ville*, roman dont le héros, comme nous l'avons dit, fait le choix de l'inaction, abandonne toute lutte contre le monde au nom d'une « sagesse alternative » qui n'est pas sans rappeler celle du Bartleby de Melville<sup>331</sup>. Or, Vincent n'accepte pas ce refus d'une lutte pour faire sa place dans le monde et s'y affirmer. Parlant de son ancien professeur et de sa thèse à propos du roman, il s'exprime avec colère :

Quelqu'un qui refuse jusqu'au principe de combat, quelqu'un qui refuse jusqu'à la notion de concurrence... « Nous ne sommes pas des concurrents, qu'il disait tout le temps, nous n'avons pas besoin de jouer ce rôle. » [...] C'est vrai. Mais moi, ça me détruit, cette pensée. Je veux dire : tout nous pousse à nous opposer les uns aux autres. [...] Et moi, là-dedans, je devrais avoir assez de sagesse pour m'éclipser, pour *céder ma place* ? C'est ça ? [...] C'est ça qu'il faut ? Que j'obéisse ? Que je fasse tranquillement mes petits devoirs de littérature qui ne dérangent personne et que j'arrête de boire ? Que je renonce à la coke [...] ? Que je montre mon cul, en signe de soumission ? Je m'excuse, mais non – en fait, je ne m'excuse même pas : ça ne sera pas possible. Je me fous du nombre et de la force de ceux qui veulent me dire quoi faire, quoi dire, quoi penser, quoi ressentir, *qui être*. Je suis Vincent Sylvestre – je ne sais pas si vous vous en souvenez. Je m'appelle Vincent Sylvestre, je suis accroché à tout ce qui accroche, et vous pouvez m'enfoncer tout le savoir-vivre que vous voulez dans la gorge, vous pouvez transposer mon désir d'aventures en amour des lettres [...], mais il y a certaines choses à propos desquelles je refuse de transiger. Je m'appelle Vincent Sylvestre. Je suis accroché à tout ce qui accroche *et je ne me désertterai pas*. (CDS, p. 83-84)

---

<sup>331</sup> Dans *Bartleby le scribe*, le personnage principal est en effet célèbre pour cette phrase qu'il ne cesse de répéter à son patron : « *I would prefer not to* ». Comme l'explique Patrick Tillard dans sa thèse, Bartleby est la figure par excellence de la renonciation et du désengagement. Voir Patrick Tillard, *De Bartleby aux écrivains négatifs : une approche de la négation*, thèse présentée à l'Université du Québec à Montréal, octobre 2008.

Ainsi, Vincent s'affirme devant son groupe, refusant de faire comme les autres en obéissant aux règles et aux normes sociales aux dépens de son sentiment identitaire. Son identité, de même que son sentiment d'existence, est si fortement liée à sa consommation qu'il ne peut se résoudre à l'interrompre; de fait, à la suite de cette déclaration, Vincent ne remettra plus jamais les pieds aux réunions des Narcomanes anonymes. Cette prise de parole peut donc être lue comme un acte fort d'affirmation de soi<sup>332</sup>. Néanmoins, que penser d'une identité se construisant justement sur la méthode que privilégie Vincent pour échapper à la banalité de son être et de son existence ? Affirmer ne pas vouloir se désertier en proclamant son addiction à des méthodes de désertion apparaît plutôt contradictoire et, par le fait même, montre bien les deux tendances dont Vincent est habité.

Dans cette même optique, un autre moment clé du roman survient peu après lorsque Vincent, à la lecture d'un passage de l'œuvre de Sachs, choisit de quitter sa classe pour ne plus jamais y revenir, abandonnant ses étudiants au beau milieu de la session. Ce soudain départ, qui pourrait tout à fait constituer un acte de désertion – une autre chose que Vincent ne termine pas –, est cependant plutôt présenté comme un acte fort, significatif de celui qu'il souhaite être et, en ce sens, digne d'un héros romanesque :

*Je marche en rêve; j'ai les mains gourdes, la paupière épaisse, la prunelle opaque, le sexe paresseux, le souffle court et un peu de ventre qui se forme. J'en ai assez.*

---

<sup>332</sup> Précisons que, par « acte fort », nous signifions un acte qui appelle une « évaluation forte » au sens où l'entend Charles Taylor. Selon Taylor, l'être humain est en effet appelé à faire des discriminations qualitatives fortes, dont la validité ne repose pas sur ses désirs ou ses choix, mais qui, au contraire, demeurent indépendantes de ces derniers et proposent des normes pour les évaluer. Et comme chacun doit ordonner les différents biens qui composent sa vie selon leur importance, « il faut alors concevoir la vie bonne comme celle qui, en quelque façon, rassemble au plus haut degré possible tous les biens que nous recherchons » (Charles Taylor, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, op. cit., p. 96).

— *Assez de quoi ?*  
— *Eh bien, de tout ça.*  
— *Quoi ?*  
— *Ça ! Assez de m’amuser. Est-ce qu’il n’arrivera donc rien d’extraordinaire dans le monde, pour qu’on puisse au moins en parler ?*  
— ...  
*Il faudra bien un jour se décider à vivre.*

Le cours n’était pas fini, mais il finirait sans moi. J’ai ramassé mes notes, passé ma veste de chargé de cours et je suis sorti de la classe, sous le regard ahuri de soixante personnages de roman. (*CDS*, p. 150-151)

La fin de cet extrait révèle en effet que, par son départ, Vincent transforme ses étudiants en « personnages de roman », sous-entendant par là qu’il est lui-même le personnage – ou plutôt le héros – de ce même roman qu’il fait sien. Sachant que Vincent déteste les rôles et les comportements prescrits d’avance, le fait de fuir sa classe et son rôle de chargé de cours peut alors être lu en quelque sorte comme une façon « héroïque » de se libérer des contraintes sociales et de vivre d’abord pour soi. Une fois encore, le soudain départ de Vincent est donc propice à une double interprétation. Le récit se conclut ensuite par une fin ouverte où Vincent quitte véritablement son existence actuelle pour s’en aller vers cet « ailleurs » dont il rêvait déjà au tout début :

Et si je ne suis pas certain de considérer jamais cette vie comme autre chose qu’une désertion, si je me demande encore comment je ferai pour élaborer des plans et les respecter [...], j’ai quand même choisi [...] de partir, recommencer *ailleurs*<sup>333</sup> ce que je n’ai pu finir ici. Et je sais que, comme une sentinelle en campagne, il m’arrivera encore de lever la tête et d’écouter le vide, [...] et même de parler doucement la langue de mon enfance à des êtres qui n’existent plus, mais j’ai décidé d’écrire une autre histoire, maintenant, sans encre ni clavier. [...] Une histoire où je ne suis peut-être pas un héros de légende, mais où je dis *Je* quand il est question de moi et où les trous et les blancs n’indiquent ni des oublis ni des épisodes supprimés, seulement des silences et du temps qui passe.

---

<sup>333</sup> Nous soulignons.

Et peut-être, aussi, un peu de paix. (*CDS*, p. 174-175)

La fin du récit de Vincent ne proclame peut-être pas une grandiose réussite, mais à tout le moins, s'énonce comme un renouveau – voire un apaisement, une acceptation – où Vincent souhaite se réapproprier son être et son existence. Le départ vers l'ailleurs, qui peut être lu comme une désertion sans direction, apparaît en même temps comme un engagement envers soi de la part de Vincent.

### **L'écrivain négatif : entre renoncement et affirmation**

En somme, Vincent est insatisfait de son existence qu'il dit sans aventures et il s'énonce de façon à marquer cette insatisfaction, notamment par le biais de comparaisons dépréciatives. S'il cherche plus souvent qu'autrement à s'oublier, il ne peut cependant se résoudre à se laisser disparaître en refusant de lutter pour sa place dans le monde. Nous l'avons vu, dans le cas de Vincent, la quête est à la fois identitaire et existentielle : « qui suis-je ? », « comment être ? », « comment vivre ? », sont pour lui des questions préoccupantes. Que ce soit par l'intensification – éphémère – de son sentiment d'existence ou en élaborant, sur la base d'une mythologie personnelle et au moyen de l'écriture, un récit de soi, Vincent poursuit donc une importante quête de soi. Traversé de tensions contraires, le récit de Vincent est tout autant récit de fuite que récit de quête.

Cette double tension, dans le récit de Vincent, est de surcroît reconduite par un rapport ambivalent à la littérature et à l'écriture. Vincent apparaît en fait comme une figure de

« l'écrivain négatif<sup>334</sup> ». S'il s'applique à l'écriture de son propre récit, il refuse d'emblée le statut d'écrivain qui s'y rattache. En effet, une affirmation énoncée dès les premières pages laisse d'abord entendre que Vincent n'est pas l'auteur du roman que le lecteur tient entre ses mains : « je me demandais ce qui avait bien pu se produire pour que je me retrouve étendu dans ces draps maculés, seul, [...] alors que j'aurais pu me prélasser sur une terrasse, revenir de voyage, faire l'amour, renifler de la cocaïne ou écrire un roman » (CDS, p. 10). Pourtant, une affirmation à la toute fin – comme d'autres au fil du récit – suggère le contraire : « J'ai fait débrancher le téléphone. Des gens sont venus chez moi [...]. Je ne leur ai pas répondu, j'étais trop occupé, je cherchais les derniers mots de cette histoire » (CDS, p. 174). À ce sujet, David Bélanger soutient que « [l]'hypothèse de la "disparition" ou de la "négativité" de l'auteur se vérifie dans bon nombre de récits des années 2000<sup>335</sup> ». Dans le roman québécois contemporain, selon Bélanger, l'auteur ne serait plus présenté « dans son incapacité à écrire, mais bien dans son radical refus de la parole<sup>336</sup> ». Comme d'autres critiques, Bélanger décrit ce refus sous les termes d'une révolte silencieuse contre les discours sociaux et institutionnels entourant la littérature; un « mépris total du système et même de l'institution, de cette organisation de valeurs autonome que Pierre Bourdieu nomme le *champ littéraire*<sup>337</sup> ». De fait, dans son ambivalence, Vincent ne cache pas son amour des lettres, mais dénonce l'amour utilitaire que l'écrivain porte à la littérature en tant qu'histoire en laquelle il croit et dans

---

<sup>334</sup> Sur le plan théorique, cette figure de l'écrivain négatif se construit à partir du personnage de Bartleby, vu comme son mythe fondateur. À ce sujet, voir entre autres la thèse de Patrick Tillard, *op. cit.*

<sup>335</sup> David Bélanger, « En contre-jour : la représentation évanescence de l'écrivain dans le roman québécois contemporain », dans *Arborescences. Polyphonies : voix et valeurs du discours littéraire*, n°6, septembre 2016, [En ligne], URL : <https://id.erudit.org/iderudit/1037504ar>

<sup>336</sup> David Bélanger, *op. cit.*

<sup>337</sup> *Ibid.*

laquelle il cherche à s'inscrire afin de « justifier son propre travail, peut-être sa propre existence » (CDS, p. 53). Plus encore, il semble partager la pensée de Sachs quant à la littérature qui, en réalité, serait « vaine » (CDS, p. 145), et quant au savoir littéraire, décrit comme « le terrain privilégié de la flatterie et de l'ennui, un univers clos et tournant à vide, dont la communication et le partage ne renvoient à rien de concret » (CDS, p. 145). Reprenant la thèse de son ancien professeur – « exactement le type d'homme que je fréquentais dans ma vie [...] : le genre d'être humain capable de vous faire prendre votre lâcheté pour de la sagesse, votre courage pour une chose ridicule et vaine » (CDS, p. 82), explique-t-il –, il résume son discours en un mot : « du vide » (CDS, p. 83). Or, cette figure de l'écrivain négatif, « contestant l'ordre qui lui donne la parole<sup>338</sup> », est à la fois figure de renoncement et d'affirmation. En ce sens, non seulement elle sied tout à fait à Vincent qui ne cesse de rejeter la société – ses rôles et ses discours – tout en voulant y trouver sa place, mais de surcroît, reflète son propre déchirement entre deux tendances et accentue cette double tension entre renoncement et affirmation – ou engagement et désengagement – qui traverse et structure l'entièreté de *Comme des sentinelles*.

### ***Le Grand Galop* de Marie-Noëlle Gagnon**

Depuis son plus jeune âge, la narratrice de *Grand Galop* est une intarissable rêveuse; à ses yeux, la vie ne doit en aucun cas être banale ou, à tout le moins, ne sera certainement pas sans rêves. Ne sachant retenir la bride de son imagination, elle la laisse galoper à grandes foulées, parfois trop loin et trop vite pour prévenir les chutes, subissant alors le choc de la

---

<sup>338</sup> *Ibid.*

réalité. Quoi qu'il en soit, son imagination, toujours en quête d'intensité, est le moyen qu'elle privilégie pour chasser l'ennui et s'inventer une existence plus satisfaisante, en accord avec l'être qu'elle souhaite incarner. C'est d'ailleurs cet être singulier que le récit cherche à représenter. Au fil des pages, la narratrice se raconte à différents stades de son existence, et ce, dans le désordre le plus complet : petite fille, adolescente, jeune femme, femme mature ou vieille femme, elle expose ses aspirations et ses désirs, ses déceptions et ses craintes, ses joies et ses peines, ses forces et ses faiblesses, élaborant des variations possibles des faits et des événements. L'imaginaire fait ici concurrence à la réalité; les histoires de la narratrice, qu'elles soient basées sur des faits réels ou inventés, se retrouvent toutes sur un même pied d'égalité. Les événements racontés ne valent en fait que pour ce qu'ils disent de son être et de son intériorité.

À vrai dire, le récit de Marie-Noëlle Gagnon que nous avons choisi pour notre dernière analyse diffère des autres romans; quoiqu'elle soit insatisfaite de son être et de son existence, la narratrice ne fait preuve d'aucune ironie. Ce récit de soi lui permet plus exactement de combattre le désenchantement. S'inventant par superposition d'épisodes, elle réenchante son existence par le rêve et l'imaginaire, mais aussi au moyen d'une narrativité particulière. Au cours de notre analyse, nous verrons d'abord en quoi l'usage de l'imagination témoigne de l'insatisfaction de la narratrice par rapport à elle-même tout en répondant à son besoin d'intensité et comment cette faculté structure le récit selon une double tension narrative, soit celle de la fuite et de la quête de soi. Par la suite, nous examinerons plus en détail en quoi le récit – ou l'acte de raconter – occupe un rôle capital dans le rapport

qu'entretient la narratrice vis-à-vis d'elle-même et de son existence. Dans un premier temps, nous nous pencherons sur la conception du soi proposée par la narratrice dont le récit, traversé de questionnements existentiels, se montre fort utile pour l'exploration et l'invention de soi. Nous verrons que cette conception s'approche de celle théorisée par Ricœur, mais que la narratrice, quoiqu'elle se construise une identité narrative, s'éloigne de la pensée ricœurienne sur un point majeur en évitant de procéder à la synthèse de son existence. Dans un deuxième temps, nous examinerons l'organisation narrative du récit qui, dépourvu de linéarité et de finalité, ne se présente pas comme le résultat d'une désorientation identitaire et existentielle chez la narratrice. Nous comprendrons alors comment le récit, de par sa narrativité et sa temporalité particulières, non seulement se consacre d'abord et avant tout au dévoilement de l'être qu'est la narratrice, mais lui permet de lutter contre le désenchantement qui menace son existence.

### **L'imagination contre l'insatisfaction**

« Toujours, mon imagination me précède. Parce que la vie ne peut pas être banale. Ne l'est ni ne le sera » (*GG*, p. 11). Ainsi commence le récit de cette narratrice à l'imagination galopante qui, de toute évidence, ne peut se contenter de l'ordinaire. Que les circonstances soient heureuses ou tristes, l'essentiel à ses yeux est de vivre avec intensité et de ne pas laisser l'ennui l'emporter. Elle le formule clairement dans ses mots d'enfant lorsqu'elle se représente à l'âge de neuf ans, jouant au champ, là où elle concoctait des potions magiques dans de vieux pots de margarine, mélangeant des brins d'herbe, des cailloux et d'autres mystérieux ingrédients avec du Kool-Aid :

Les roches, les grelots, les potions, les rêves de grand vent, c'est ce qui me rend vivante, ce sont comme les petits grains dans les maracas et moi je suis le maracas, je m'agite pour faire bruire mon existence parce que sinon à quoi bon. Sinon c'est l'ennui, et s'ennuyer est une des pires choses au monde avec être malade et mourir, je ne comprends pas que maman n'ait pas encore compris ça à son âge. (*GG*, p. 141)

Tel que nous l'apprend son récit, la petite fille rêve de devenir funambule. Elle ne veut absolument pas être comme les autres fillettes de son âge qui elles, souhaitent devenir chanteuses, actrices ou vétérinaires : « quelle déception ce serait ! » (*GG*, p. 146). Elle rêve aussi d'un amoureux pour qui elle lance une bouteille à la rivière et d'une belle petite maison avec des sapins et une balançoire dans la cour arrière. Mais, par-dessus tout, la petite fille rêve de durée, d'amour et d'amitié sans fin. Elle ne veut pas d'une « vie rapiécée » (*GG*, p. 138), mais souhaite plutôt connaître une existence où rien ne finit jamais, comme « un long ruban de satin bleu qui se déroule sans s'interrompre jusqu'à ce que la bobine vide déboule en bas du monde » (*GG*, p. 138). Imaginant sa vie future et la comparant à l'existence de sa mère, elle se dit :

Avec Lili [...] c'est sûr qu'on sera des meilleures amies pour toute la vie, et nos maris seront des meilleurs amis ou des frères, et nos enfants deviendront des meilleurs amis à leur tour, alors on pourra continuer à se voir tous les jours et en plus on sera voisines. Les plus vieux amis de maman sont des amis de l'université et elle ne les voit presque jamais, je me demande ce qu'elle a fait de son enfance à ne pas se faire de vrais meilleurs amis, en plus de divorcer. Ma mère n'a rien qui dure depuis toujours, elle doit être très triste quand elle y pense. Moi, ça ne m'arrivera pas [...] ». (*GG*, p. 141-142)

Inévitablement, cette comparaison entre la vie d'adulte qu'elle imagine pour elle et la vie réelle que mène sa mère l'inquiète. Elle interroge alors sa mère sur la meilleure amie qu'elle avait à son âge – avec qui, une fois passés les jeux de l'enfance, elle n'avait plus rien de

commun –, puis songe à la séparation de ses parents et à toutes les peines que sa mère a dû traverser. Sa résolution est prise, jamais sa vie ne sera comme celle de sa maman : « Qui deviendrait adulte dans ces conditions ? » (*GG*, p. 144).

Puis, le temps passe. La première grande déception de la narratrice concerne sa propre vocation. Après des années d'entraînement acharné, elle doit se rendre à l'évidence : jamais elle ne deviendra funambule, jamais elle ne parviendra à exister dans les hauteurs. Elle a beau tout essayer, dès que le fil sur lequel elle doit marcher dépasse trois mètres de haut, c'est la chute assurée. Ainsi, le funambulisme ne pourra la sauver de son « incommensurable banalité » (*GG*, p. 67). Néanmoins, c'est au camp de cirque qu'elle rencontre Louis, son premier grand amour et peut-être même l'homme de sa vie. Après de Louis, « le quotidien [...] se réinvente » (*GG*, p. 72), et la narratrice se dit prête à passer à autre chose : « Je me débarrasse de mes collants blancs, de mon tutu blanc [...], de mon rêve tout de blanc vêtu [...] et je décide qu'il est grand temps de rêver des rêves neufs dans une vie neuve. J'ai dix-neuf ans et je suis prête à ce que la vie arrive, même si j'ignore encore de quoi elle sera faite » (*GG*, p. 72). Grâce à Louis, elle se dit tout de même satisfaite de son existence : « C'est la vie d'adulte qui est différente de ce que j'imaginai, bien sûr, rien n'est jamais aussi parfait qu'en imagination, mais, avec le temps, heureusement j'ai appris à colorier mon bonheur sans dépasser les lignes » (*GG*, p. 14). Or, au bout de quelques années survient une autre grande déception pour la narratrice : Louis la quitte. C'est une rupture sans heurt, car il ne l'aime plus, tout simplement. La narratrice est dévastée; non seulement elle a perdu l'amour de Louis, mais leur rupture est complètement ratée : « À quoi bon se tenir prêt pour le

meilleur et pour le pire si la réalité se glisse bêtement entre les deux ? » (GG, p. 41). Aux yeux de la narratrice, si les rêves échouent à se concrétiser, le drame a au moins, dans sa flamboyance, quelque chose de réconfortant (GG, p. 21). Il lui faut cependant parvenir à ce constat : « Les mauvais comme les beaux rêves ne se réalisent finalement pas » (GG, p. 41).

Dans cette optique, la fin de son histoire d'amour avec Louis s'avère difficile à accepter. Plus que la perte de Louis, c'est l'idée d'une relation amoureuse qui ne puisse durer qui plonge la narratrice dans le désenchantement. Fidèle à elle-même, elle ne peut pas accepter cette banale et triste réalité : « Je ne veux pas d'une histoire que l'on n'ait pas envie de raconter » (GG, p. 101), affirme-t-elle. Dans ces conditions, elle envisage deux options. La première : agir de façon à poursuivre sa quête d'intensité. Elle tente alors de profiter de sa nouvelle liberté en s'étourdissant d'amants et de soirées bien arrosées, de « [s]e draper des charmes du carpe diem, de remplir [s]a vie d'activités, de nouveauté, de beauté, de l'impression qu'elle [est] pleine et [vaut] la peine d'être vécue » (GG, p. 125) : « Il me *faut* boire et embrasser, remplir mes oreilles de compliments et de musique, gesticuler sur les pistes de danse, vivre fort, parce que sinon, à quoi bon ? Je rêve de moi dans quelque temps qui dirai avec un sourire en coin *ah moi, en tout cas, j'en ai profité, de mon célibat !* » (GG, p. 100). Mais cela ne lui suffit pas. En elle demeure le sentiment d'« un creux dans la poitrine que rien n'arrive à remplir » (GG, p. 101). Partout où elle va l'accompagne le Petit Vau, petit vautour imaginaire symbolisant son sentiment de solitude. La vie est-elle vraiment si décevante ? Les rêves ne sont-ils que des « chimères » dont il vaudrait mieux « apprendre à [s]e passer » ? (GG, p. 57) « Je ne sais pas. Je ne sais plus rien, les certitudes s'en sont allées

avec Louis, ainsi qu'elles l'avaient fait jadis avec le père Noël. Le temps passe et le monde perd sa magie par lambeaux » (*GG*, p. 58), se dit la narratrice, désenchantée. Plus souvent qu'autrement, elle se retourne donc vers une autre solution : user de son imagination. Raconter les faits de façon à enjoliver ou dramatiser quelque peu la vérité, la rendre plus intéressante, plus singulière et, ainsi, se la réapproprier. Le temps continue de passer et la narratrice demeure de longues heures enfermée dans sa garde-robe, délaissant la réalité pour se laisser bercer par ses souvenirs et explorer le pays de son imagination où personne ne peut venir la déranger.

Tout au long du récit, l'usage que fait la narratrice de sa faculté d'imagination rend donc compte de son insatisfaction face à la banale réalité de son être et de son existence. Le lecteur l'aura compris, l'imagination est ici explicitement comparée – par le titre du récit et par une longue métaphore filée – à un cheval sauvage qui, indomptable, part de lui-même pour de grandes galopées : « Depuis toujours, mon imagination me précède, m'entraîne avec elle jusqu'à ce que la réalité tire sur la laisse et me ramène au pied. Comme une bête mal élevée mon esprit repart aussitôt au galop jusqu'à ce qu'on le passe au lasso » (*GG*, p. 115). Cet imaginaire incontrôlable est, pour tout dire, le moteur du récit. Il entraîne la narratrice dans différentes versions de ce qui pourrait ou aurait pu lui arriver, transformant sa vie en tragédies ou en contes de fées. Sans cesse, celle-ci imagine et « désimagine » son histoire, fait, défait et refait les événements, ramène le lecteur en arrière pour reconstituer les faits après s'être laissée entraîner par son imagination, ou encore repart dans une autre version fantasmée de la réalité, sans que le lecteur ne puisse avoir de certitudes sur les événements

racontés. Comme si la vie plaçait devant elle « une enfilade de portes » (GG, p. 120) qu'elle pouvait ouvrir, puis refermer à sa guise. Dans le texte, une série de petits points sépare visuellement une première version des faits d'une deuxième ou d'une troisième, tandis que la répétition à l'identique d'un même enchaînement de phrases indique au lecteur le point à partir duquel la narratrice recommence son récit afin d'en proposer de possibles variations. Voici par exemple un extrait où elle se raconte à travers « le champ », endroit marquant de son enfance :

De l'enfance, je me souviens avant tout du champ. J'ai toujours dit LE CHAMP, comme on dit LE PÈRE NOËL ou L'HOMME DE MA VIE pour mettre au clair qu'il s'agit de quelque chose d'aussi unique qu'irremplaçable, d'aussi vrai que toutes les choses vraies, et c'est tout, et c'est ça.

Ce n'était même pas un champ, ou si peu. C'était un dégradé de nature, une cour d'école qui devenait une plaine d'herbes folles qui devenait un boisé qui devenait une forêt. Un terrain de jeu en crescendo qu'à neuf ans, j'avais ainsi condensé pour le nommer à ma mère. *Où tu vas ? Au champ.*

J'y ai passé tous les caps de ma jeunesse, ceux que je souhaite me rappeler, à tout le moins. Cette fois où le froid et le verglas avaient pétrifié l'eau et les arbres d'un marais pour me permettre de pénétrer dans ce havre si beau si beau qu'on ne pouvait supporter de le voir qu'une seule fois. Cette autre fois où un vent de fin d'été avait fait un grand ménage sur la plaine et avait balayé les derniers pétales des fleurs qui, en s'envolant, s'étaient transformés en libellules. Et cet arbre au tronc tordu et aux fleurs mauves qui m'était d'abord apparu en rêve et sous lequel j'avais fait l'amour avec Louis, la première fois. [...]

.....

Ce n'était même pas un champ, ou si peu. C'était un dégradé de nature, une cour d'école qui devenait une plaine d'herbes folles qui devenait un boisé qui devenait une forêt. Un terrain de jeu en crescendo qu'à neuf ans, j'avais ainsi condensé pour le nommer à ma mère. *Où tu vas ? Au champ.*

J'y ai passé de beaux moments de ma jeunesse, de ceux qui remontent encore à la surface de ma mémoire comme des bulles de joie. Cette fois où le froid et le verglas avaient pétrifié l'eau et les arbres d'un marais pour me permettre de pénétrer sous une voûte de beauté où j'avais espéré retourner chaque année, mais il n'avait plus verglacé. Cette autre fois où un vent de fin d'été avait balayé les libellules des derniers pétales des fleurs comme s'il faisait le grand ménage de la plaine avant de la fermer pour l'hiver. Et cet arbre au tronc tordu et aux fleurs

mauves sous lequel j'avais rêvé de faire l'amour avec Louis, la première fois. Mais la première fois, j'avais fait l'amour dans un lit, comme tout le monde. (*GG*, p. 14 à 16)

De façon générale, peu importe le nombre de versions proposées par la narratrice au sujet d'un même événement, le lecteur aura tendance à considérer seulement comme « vrais » les faits qui se répètent d'une version à une autre ou de façon éparpillée dans le récit en entier. Autrement dit, au fil des variations du récit qui parfois ne font qu'apporter quelques nuances, parfois se contredisent totalement, les séquences qui se répètent deviennent garantes d'une trame narrative principale et empêchent le lecteur de trop se perdre dans l'imaginaire de la narratrice. En dehors de ces répétitions, il demeure toutefois impossible pour le lecteur de démêler le réel de l'imaginaire. D'ailleurs, la narratrice ne fait aucune distinction entre ses rêves et ses souvenirs : « Se rappeler, je le constate, n'est qu'une autre façon de rêver » (*GG*, p. 81). Peu importe que les récits qu'elle élabore soient fidèles aux faits et aux événements qui se sont déroulés, tant que personne ne vient les détruire, elle peut continuer de superposer ses rêves à la réalité, comme s'il s'agissait d'« un papier cellophane » (*GG*, p. 22), servant à mieux la conserver. Au sujet de sa vie avec sa mère, par exemple, elle confie :

J'entreprends de revisiter mes souvenirs, de les observer avec un regard lavé de l'intransigeance de ma jeunesse. Comme une impératrice qui supervise la rédaction d'un livre d'histoire, je choisirai les morceaux de nos vies qui passeront à la postérité. Et, à force de la répéter, cette version de ma mère et moi deviendra la seule vérité. (*GG*, p. 90-91)

À ce titre, sa mémoire agit comme un « tamis » (*GG*, p. 84) lui servant à séparer ce qu'elle souhaite sauvegarder du reste. On le constate encore dans ce passage où la narratrice raconte sa toute première sortie avec Louis, au comptoir de crème glacée :

Peut-être devrais-je lui avouer en baissant les cils *je sais que c'est banal, mais le parfum que je préfère, c'est vanille*, et lui répondrait *je le savais ! De la crème glacée blanche et délicate, comme toi*. J'ouvre la bouche, mais il me devance.

— Nous allons prendre deux cornets de crème glacée au caramel.

Déçue, je souris. Il sourit aussi, feu de Bengale, et dit :

— J'étais certain que c'était ton parfum préféré. J'ai raison, n'est-ce pas ?

J'irradie, dis *oui*. Ce sera vrai à partir d'aujourd'hui, et toutes les fois où je raconterai ce premier rendez-vous. Cette fois où Louis a deviné mon parfum préféré. Il y a des débuts comme ceux-là qu'on se rappelle toute sa vie, qu'on racontera dans cinquante ans, peut-être en se trompant dans les détails, jamais sur le parfum de la crème glacée. (*GG*, p. 71)

Dans cet extrait, plus que le récit imaginé, c'est l'élaboration de ce récit imaginaire qui nous est dévoilée. Le lecteur constate alors comment la narratrice transforme la réalité selon ses souhaits, afin de ne pas se laisser désenchanter par la décevante banalité de l'existence. Il est vrai, comme l'écrit Bruno Blanckeman, que « [l]e passé en soi est une fiction : il résulte d'une opération de construction (collecter les faits de façon signifiante), de narration (les transposer de manière expressive), de mémoire (les doubler par les souvenirs substitutifs). Son principe même est fictif en cela qu'il ne passe jamais – quand bien même on semble l'oublier<sup>339</sup> ». Or, la narratrice transforme volontairement ses souvenirs; peu importe ce qu'elle raconte, l'important pour elle demeure dans « la jubilation de le croire » (*GG*, p. 12). En outre, ne se contentant pas de revisiter son passé, la narratrice visite également son futur, construisant son récit sur la base d'événements encore à venir et qui, bien entendu, n'advieront peut-être jamais. Au chapitre « Ce que je voudrais que tu sois », par exemple, la narratrice raconte la naissance de sa fille, puis s'applique à dépeindre la vie qu'elles mènent ensemble à travers le lien qui les unit : « Je l'ai appelée Anne, évidemment. Anne comme l'héroïne de mon

---

<sup>339</sup> Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières, Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur, 2002, p. 130.

enfance, celle qui était douée pour le bonheur. Un nom comme un talisman contre la laideur du monde. Un nom grâce auquel ma fille sera toujours du côté de la beauté » (*GG*, p. 85). Il faudra alors parvenir à la toute fin du chapitre pour comprendre qu'il ne s'agit ici que d'un récit fantasmé par la narratrice qui, dans les faits, n'a pas eu d'enfant :

Je caresse mon ventre et je rêve d'une petite grenouille. Si je devais un jour porter un enfant et que c'était une fille, je l'appellerais Anne, évidemment. Anne comme l'héroïne de mon enfance, celle qui était douée pour le bonheur. Un nom comme un talisman contre la laideur du monde. Un nom grâce auquel ma fille, celle que je me fais violence de ne pas trop imaginer, pour son bien, pour le mien, serait toujours du côté de la beauté. (*GG*, p. 97)

Ainsi, rien n'échappe à l'imagination de la narratrice. Au sein de son récit, même sa mort future se trouve racontée comme un flamboyant conte de fées; parce que comme la vie, « la mort ne peut pas être banale. Ne l'est ni ne le sera » (*GG*, p. 124). Grâce à son imagination, la narratrice se sent plus pleinement exister : elle lui permet d'intensifier la réalité et d'explorer ses possibles tout en cherchant celui qui saurait le mieux la représenter.

À la lumière de ce qui précède, nous parvenons à ce constat : l'imagination de la narratrice – elle-même habitée par deux tendances contradictoires – a deux fonctions et divise le récit entre deux différentes tensions. D'un côté, la narratrice dénie sans cesse la réalité : en s'enfermant dans sa garde-robe, chérissant des souvenirs qu'elle invente et préserve pour elle seule, à l'abri de tout contact avec autrui, elle se distancie du monde et d'elle-même, fuit la banalité de son existence sans véritablement y remédier. À ce titre, l'imagination est une façon efficace de s'oublier : « N'importe quoi, n'importe qui pour m'étourdir, me changer les idées. Même me mépriser. Je ne sais plus vers quoi tourner ma pensée, ainsi je précipite

mon imagination dans chaque porte entrouverte, dans chaque fenêtre, les affiches, les passants » (GG, p. 105). D'un autre côté, l'imagination permet au contraire à la narratrice de poursuivre sa propre quête existentielle en explorant les possibilités que lui offre son existence. C'est même grâce à son imaginaire que la narratrice peut – à l'inverse d'une tentative de distanciation – s'approcher au plus près de soi, et ce, en se composant une existence qui lui semble valable et qui s'accorde à l'être qu'elle a toujours souhaité incarner. D'ailleurs, l'imaginaire occupe dans ce récit le même espace que la réalité : il est considéré sur le même plan ou, autrement dit, jugé de même valeur, ce pourquoi il apparaît sans aucune distinction hiérarchique dans l'économie narrative du récit. L'important, à la lecture, n'est effectivement pas de savoir distinguer ce qui est réel dans la vie de la narratrice de ce qui est totalement inventé. Cette idée, poétiquement déterminante, est sous-entendue par la narratrice à travers cette anecdote où elle se représente, enfant, avec sa meilleure amie Lili, alors qu'elle vient tout juste de lui raconter son dernier rêve :

J'ai raconté tout ça à Lili, elle m'a dit *c'était un rêve* et je n'ai pas compris ce qu'elle voulait dire. Elle avait l'air de me trouver ridicule, mais c'est elle qui était ridicule. Bien sûr que c'était un rêve, j'avais même commencé mon histoire en disant *Lili, il faut que je te raconte mon rêve*. Elle a ajouté *les rêves, ça n'est pas la réalité, ça n'arrive pas*, et alors je me suis dit qu'il fallait que je change de meilleure amie. (GG, p. 140)

Vus sous cet angle, les faits imaginaires composent l'existence de la narratrice au même titre que les faits de sa réalité : pour elle, les uns et les autres sont tout autant signifiants. Plus encore, les récits que se raconte la narratrice apparaissent même presque plus importants que les faits : la plupart du temps, ce sont eux qui construisent sa réalité plutôt que l'inverse. Par

exemple, ce passage où ses amis, écoutant ses confidences, l'incitent à passer à autre chose à la suite de sa rupture avec Louis :

Phil et Flore hochent la tête et disent doucement, pour ne pas me mettre en colère, *elle est déjà là, derrière, consommée, la fin irrémédiable*. Je hoche la tête à mon tour et ne réponds rien, pourtant je sais qu'elle n'est pas encore là. Non, car je n'ai pas encore réussi à l'imaginer et que jamais, jamais dans ma tête je ne me suis laissé précéder par la réalité. (GG, p. 75)

Ainsi, pour la narratrice « tout occupée [...], chaque jour de [s]a vie, à exister, à s'imaginer une existence » (GG, p. 90), exister et imaginer sont deux actions indissociables. Sans cesse, son imagination part en éclaireur à la recherche de l'existence qui lui sied le mieux, qui lui donne l'impression de vivre pleinement et de se sentir soi. Plus qu'une simple tactique de fuite, l'imagination est dépeinte comme un moyen pour la narratrice d'explorer son intériorité, se découvrir, se révéler, se raconter et se sentir exister. Le récit en entier se construit donc sur ces deux tensions narratives – issues de deux tendances chez la narratrice, à la fois en fuite et en quête – sans que l'une ou l'autre ne réussisse réellement à l'emporter.

## **Pouvoirs et usages du récit**

### **L'invention de soi**

Tel que nous venons de le constater, la narratrice représente son passé, son présent et son futur comme elle l'entend, créant et recréant son histoire, à l'avance ou à rebours, choisissant les morceaux de sa vie qu'elle souhaite raconter sans les figer dans une seule version qu'il faudrait tenter de vérifier; ainsi, son existence, loin d'être ennuyante, reste toujours à inventer. Dans cette perspective, le soi de la narratrice se pense comme une

construction, voire une invention, produite par son imagination – et par son récit – où rien n'est jamais achevé : « *on est tant de choses*, c'est l'amie de maman qui le lui a dit une fois pour la consoler [...]. Je l'ai entendue et j'ai pensé que c'était vraiment encourageant comme idée, mais un peu épuisant aussi, on n'a donc jamais fini de choisir ce qu'on est ? » (*GG*, p. 145). Si la narratrice se sent libre de faire ses propres choix pour se définir – « Je pourrais autant devenir quelqu'un qui raffole de la musique pop, de la danse et de la crème glacée à la pistache que quelqu'un qui se passionne pour le dessin, les lilas et les films d'horreur. Ce sont deux moi qui se pourraient, tout se pourrait ou presque dans le fond [...] » (*GG*, p. 144-145) –, ce sont d'abord et avant tout les récits qu'elle raconte à propos d'elle-même qui constituent son existence, représentent et définissent l'être qu'elle est. Qui serait donc la narratrice, par exemple, « sans cette enfance qui fut la [s]ienne, sans cette rencontre amoureuse [avec Louis] qui fut la [leur] » (*GG*, p. 15) ? Ces événements qu'elle s'applique à raconter sont « le terreau de [s]a mythologie » (*GG*, p. 14). Le « sol dans lequel elle peut enfoncer ses propres racines et imaginer sa vie » (*GG*, p. 88). Au sein du récit, chaque épisode, réel ou fantasmé, vaut donc pour ce qu'il révèle de l'être de la narratrice, prend sens non par rapport à une intrigue, mais plutôt par rapport à l'invention de soi à laquelle elle se livre. Plus encore, parce qu'ils s'accordent à ses rêves, ses récits lui semblent même plus authentiques et plus révélateurs de son être que la réalité : « Et si, au contraire, mes rêves incarnaient ce qu'il y a de plus vrai en moi, puisaient à même la couche la plus profonde de mon âme pour en tirer quelque chose comme de la pureté ? » (*GG*, p. 58). Précisons que le lecteur ne connaît pas grand-chose de la narratrice et acquiert peu de certitudes à son sujet; il possède peu de données factuelles à se mettre sous la dent pour tracer son portrait ou décliner

son identité. Il ignore par exemple son nom ou son prénom, ses origines, la ville qu'elle habite ou ce à quoi elle ressemble. S'il sait que la narratrice travaille dans un bureau de poste, il comprend également que son métier ne signifie rien du tout à ses yeux, ne répond à aucune ambition – celle-ci le qualifiant même de « grand échec » (GG, p. 18). De surcroît, nulle information n'est fournie au sujet de son père et les propos tenus sur sa mère sont tellement fantasques et changeants qu'il est difficile de s'en faire une idée claire. Pourtant, lorsqu'il referme le livre, le lecteur a bel et bien l'impression de connaître la narratrice. Il connaît les mouvements qui l'habitent, ainsi que sa façon de concevoir l'existence; il sait quels sont les mythes et les symboles qu'elle emploie pour appréhender le monde et pour parler de son existence. Surtout, il connaît ses rêves les plus profonds qui, malgré le passage du temps, demeurent en elle inchangés. En somme, la narratrice se dévoile bien davantage à travers ses aspirations, ses rêves, ses fantasmes, ses désirs, ses craintes, ses peines, ses déceptions ou toute autre expérience sensible, qu'à travers, par exemple, son nom, son statut social, ses origines et ses actions. En d'autres mots, son être se définit par le biais de son intériorité et non au moyen d'une quelconque identité attribuée de l'extérieur. À cet égard, nous pourrions formuler la question qui suit : qu'est-ce qui, dans ce récit, témoigne de l'être de la narratrice ? C'est ici à dessein que nous utilisons le mot « être » et non « identité », puisqu'il nous apparaît difficile de parler d'identité, tant le questionnement implicite de la narratrice ne se résume pas à « qui suis-je ? », mais bien à « comment se définit le soi ? » et, dans cette optique, « comment être soi ? » ou « comment vivre en accord avec soi ? »

De façon plus précise, la conception du soi que propose la narratrice est métaphoriquement imagée au sein du récit. Cette dernière décrit en effet le soi comme étant formé d'un « noyau » à partir duquel se développent – et sur lequel se superposent – plusieurs « pelures » au gré du temps. C'est ce qu'elle explique à sa mère, du haut de ses neuf ans, lorsqu'elle tente de la convaincre que Lili restera toujours sa meilleure amie : « Ce que j'aime chez Lili c'est son noyau, ce qui sera toujours au centre d'elle malgré les années et les pelures, voilà ce que je lui répons » (GG, p. 146). Selon la narratrice, c'est donc à partir d'un noyau pur et inaltérable que se développent les différentes versions possibles et effectives d'un être et de son existence. À ce propos, lorsque deux jeunes garçons découvrent la bouteille qu'elle a lancée à la rivière – contenant une lettre où elle dévoile quelques-uns de ses rêves – et téléphonent chez elle pour s'en moquer, la narratrice, peinée et choquée, affirme : « C'est vrai que j'ai utilisé des grands mots et que mon rêve de cabane dans la forêt était peut-être trop romantique, *mais c'est moi quand même*<sup>340</sup>, ce sont les pelures autour de mon noyau, et s'il y a bien une chose qu'on doit respecter dans la vie c'est le noyau des gens » (GG, p. 148). Cette fois, l'idée est clairement exprimée : son être se fonde sur ses rêves qui, eux, se trouvent au cœur de son noyau, révèlent qui elle est véritablement; et c'est à partir d'eux que se forment ses possibles pelures, soit ses possibles existences. *Mes rêves, c'est moi*, pourrait-on dire, pour paraphraser ses propos.

À l'évidence, quoique nous ne soyons pas portée à parler ici du rapport à soi en terme d'« identité », la conception du soi proposée par la narratrice s'accorde bien à la conception

---

<sup>340</sup> Nous soulignons.

de l'identité théorisée par Ricœur dans *Soi-même comme un autre*. Non seulement le récit est montré comme un outil efficace en ce qui concerne l'invention de soi – le soi se construit ici par le récit, tout comme l'identité, pour Ricœur, est narrative –, mais l'image du noyau et de ses pelures rappelle en outre la distinction opérée par Ricœur entre identité-*idem* – qui demeure toujours la même –, et identité-*ipse* – qui se transforme au fil du temps –, deux formes de l'identité que seul le récit parvient à réunir. Au sein de son récit, la narratrice est à la fois singulière et multiple, stable et mouvante, concordante et discordante. Au fil du temps, différentes versions d'elle-même s'additionnent; la narratrice est à la fois la petite fille qui imagine l'homme de sa vie, l'adolescente qui s'efforce de devenir funambule, la jeune femme qui souhaite ne pas se laisser heurter par la vie d'adulte, la femme qui, de déceptions en peines d'amour, tente de s'étourdir ou se berce de ses souvenirs, et la vieille femme qui, finalement, se parle à elle-même en contemplant son reflet : « Qui est-ce que je suis, déjà ? Ah, [...] c'est toi ça, mon reflet, tu te declines en plusieurs paires d'yeux qui clignent pour s'habituer à la lumière. Ne vous inquiétez pas, je vous ai toutes reconnues. Je vous reconnais davantage que cette vieille femme qui se tient à vos côtés et qui lève le bras quand je lève le bras » (*GG*, p. 121). À cet égard, le récit démontre la permanence d'un être à travers la multiplicité de ses expériences. Il fait de lui une entité mouvante qui se transforme au fil du temps et des événements, mais qui néanmoins demeure la même, puisqu'elle est habitée des mêmes images, des mêmes rêves, des mêmes élans.

Toutefois, le récit se distingue de la conception ricœurienne de l'identité dans l'absence d'une synthèse de l'hétérogène venant organiser le vécu de la narratrice pour lui

donner sens. En effet, le récit ne cherche pas à ordonner l'existence de la narratrice de façon à expliquer pourquoi et comment elle est devenue l'être qu'elle est, pour quelles raisons elle agit de telle ou telle façon ou ressent telle ou telle chose. Autrement dit, le soi n'est pas mis en récit – ou mis en intrigue – au sens où l'entend Ricœur lorsqu'il parle de configuration narrative et d'identité narrative. En vérité, si le soi se construit à travers le récit, le principe narratif au cœur de *Grand Galop* n'est pas de résumer le soi de la narratrice dans un esprit de synthèse, mais plutôt de le multiplier. Nous l'avons vu, la narratrice accumule les versions réelles mais aussi fantasmées d'elle-même – ses possibles pelures –, les superposant sur son noyau au gré des événements qu'elle raconte, incapable qu'elle est de se contenter d'une seule version des faits et d'une seule version d'elle-même :

Ça me fascine d'imaginer qui je serais sans cette enfance qui fut la mienne, sans cette rencontre amoureuse qui fut la nôtre. Sans ces parents qui furent les miens avec ces vies qui furent les leurs, et ainsi de suite jusqu'à ce que j'aie la tête qui tourne à force d'inverser *avec* et *sans*. Il y a des années que j'imagine des réponses à ces questions, remonte les embranchements de ma vie pour voir vers quoi auraient abouti les autres voies de chaque intersection. (*GG*, p. 16)

À chaque période de sa vie correspondent donc plusieurs versions d'elle-même qu'elle additionne jusqu'à ses tout derniers instants, croyant – ou ayant cru – pouvoir vivre plus fort en multipliant ses existences possibles par la force de son imagination :

Je vous observe, cachés dans le miroir comme des lapins et des foulards de prestidigitateur, et je me demande comment j'ai fait pour vous porter toute ma vie durant sans que ça déborde de partout, peut-être que parfois ça a débordé, c'est vrai. Bien souvent je me suis rafistolée avec du papier collant et du gros fil, je ne sais pas si cela m'a rendue plus fragile ou plus solide. [...] [M]ais j'arrive à la fin de la parade et je marche encore comme quelqu'un d'entier et peut-être plus encore. Deux trois quatre entières, mais cela ne fait pas de moi une femme plus mémorable. Comment fait-on pour mourir en ne laissant derrière soi rien de

spécial, aucune trace ? Avoir voulu si fort être quelqu'un, et n'être personne d'autre que soi. (*GG*, p. 122-123)

En outre, comme nous le verrons au point suivant, le récit, de par sa configuration narrative particulière, contribue à garder vivantes et à faire coexister les différentes versions de la narratrice : ce qu'elle est, a été, sera, ou pourrait être. Du début à la fin de ce récit – qui raconte une existence prise dans son ensemble –, le soi de la narratrice est donc constamment pensé tant dans sa singularité que dans sa multiplicité.

### **Une temporalité réenchântée**

Revenons aux aspirations profondes de la narratrice. Enfant comme adulte, celle-ci rêve d'infini; que rien ne soit achevé ou irrémédiablement déterminé. Elle aimerait tant « avoir la foi » (*GG*, p. 133) en ce qui peut durer. Sachant qu'elle ne peut retenir le temps, elle ne peut toutefois pas s'imaginer que tout, dans sa vie, finisse par lui échapper. Ainsi, elle se questionne sur ses déceptions face à la réalité :

Ai-je donc si mal imaginé ma vie pour que mes rêves se fracassent ainsi sur le sol, sans même de matelas bleu pour amortir le choc ? Combien de fois peut-on faire marche arrière, tirer sur la bride de son imagination jusqu'à ce qu'elle ait l'écume à la gueule puis lui éperonner les flancs vers une autre direction ? Combien de fois avant qu'elle ne s'essouffle pour de bon ? Jusqu'à quel âge peut-on commencer sa vie ? Pas recommencer, commencer, puisque tout ce qui ne s'inscrit pas dans la durée ne peut certainement pas être autre chose que la prémisse, l'avant-propos, le prologue, la préface... (*GG*, p. 135)

Or, le temps et la réalité – où tout semble destiné à se terminer – la rattrapent, inévitablement, la laissant avec ses récits et ses rêves comme seuls remparts face au désenchantement : « Parce que la vie, la mienne, sera peut-être banale, finalement. Mais jamais elle ne sera sans

rêves » (GG, p. 136), proclame-t-elle. Parvenue à un certain âge, la narratrice développe d'ailleurs un intérêt pour la photographie, cet art qui permet de figer le temps en images : « j'ai compris avant qu'il ne soit trop tard qu'il me fallait rêver des rêves qui ne tenaient qu'entre mes seules mains, c'est pour ça que j'ai commencé à faire de la photographie. Avec les photos, je pouvais m'amuser à fixer les instants, à créer des choses qui durent, que rien ni personne ne pourrait m'enlever » (GG, p. 117). C'est au chapitre « Quand je tomberai du ciel » que l'on découvre la narratrice, maintenant vieille, regardant ses photos avec nostalgie et rêvant, encore et toujours, de pouvoir tout recommencer :

Je dois bien avoir été heureuse, oui, heureuse, même si, lorsque mon reflet dans le miroir me demande *et si c'était à refaire, referais-tu pareil ?*, je lui réponds souvent *je ne sais pas, je ne pense pas*. J'aimerais parfois pouvoir revenir au début, c'est vrai, tourner à droite partout où j'ai tourné à gauche. Je pose un regard envieux sur presque tout le monde et je soupçonne que, depuis le début, je rêve de travers. (GG, p. 120-121)

Dans ce chapitre, l'impuissance de la narratrice face au temps qui passe se traduit alors stylistiquement par des phrases inachevées, voire brutalement interrompues, en fin de paragraphe. La narratrice qui continue de se raconter ne veut pas voir son récit se terminer, mais le silence lui est imposé, laissant parfois ses mots en suspens, freinés dans leur élan et dépourvus de ponctuation : « [...] et quand il » (GG, p. 117), « [...] comme dans » (GG, p. 119), « [...] et ne garder que » (GG, p. 121), « Parce que la vie et la mort, les miennes, peuvent » (GG, p. 123). Le récit demeure néanmoins la meilleure défense de la narratrice contre l'écoulement du temps.

On l'a vu, le récit permet à la narratrice d'user de son imagination pour réinventer sans cesse les faits et les événements; ceux-ci se transforment au fur et à mesure que se déroule le récit et par conséquent, ne restent pas irrévocablement figés dans le temps, selon une seule version considérée comme vraie. À ce propos, voici l'*incipit* du récit où la narratrice se montre explicite :

Toujours, mon imagination me précède. Parce que la vie ne peut être banale. Ne l'est ni le sera.

La preuve, nous habitons dans cet endroit extraordinaire, comme hors du temps. Ou plutôt au milieu du temps, un endroit où il y autant d'espace derrière que devant, autant après qu'avant. Et dans cet espace il y a nous. Ce que nous avons été, sommes et serons. N'est-ce pas le meilleur endroit où vivre quand on est amoureux ?

Car nous sommes amoureux, bien sûr. Depuis toujours et tous les jours et pour toujours. (GG, p. 11)

Dès la première page, le lecteur est averti : nous n'aurons pas ici affaire à un récit allant d'un point A à un point B, de gauche à droite sur la ligne du temps. Se positionnant d'emblée comme étant « hors du temps » ou plutôt « au milieu du temps », la narratrice ne s'impose aucun ordre chronologique dans la présentation des événements. Peu importe le point de vue qu'elle choisit, soit le moment à partir duquel elle raconte son récit, elle le dit clairement : « il y autant d'espace derrière que devant ». Elle peut réinventer l'après comme l'avant. Au fil des chapitres, elle se raconte donc à différentes périodes de sa vie – soit à travers son regard d'enfant, d'adolescente, de jeune femme, de femme et de vieille femme – sans ordre préétabli : chapitre un, la narratrice a vingt-six ans et c'est là que survient sa rupture avec Louis; chapitre deux, elle a entre dix-neuf et vingt ans, quitte la maison de sa mère pour emménager avec Louis et doit se choisir une carrière; chapitre trois, la narratrice revient sur sa rupture avec Louis, sur la façon dont elle la vit; chapitre quatre, la narratrice a onze ans et

découvre le funambulisme, puis traverse l'adolescence, grandit et rencontre Louis; chapitre cinq, suite à sa rupture avec Louis, la narratrice passe de longues heures dans sa garde-robe à revisiter son passé; chapitre six, elle visite plutôt son futur, nous parlant d'Anne, l'enfant qu'il lui serait possible de concevoir; chapitre sept, la narratrice est prête à quitter sa garde-robe et à vivre de nouvelles histoires; chapitre huit, elle parachute le lecteur des années plus tard alors que, devenue vieille femme, elle pose un regard réflexif sur l'ensemble de sa vie et sur sa mort aussi; chapitre neuf, elle nous conte les craintes et les espoirs qu'elle nourrit envers sa seconde grande histoire d'amour; chapitre dix, c'est finalement à travers son regard d'enfant de neuf ans qu'elle termine son récit. De cette façon, la narratrice finit par le commencement. *L'excipit* constitue alors une finale qui, plutôt que de conclure, montre la narratrice prête à s'élancer vers son futur :

Je ne sais pas encore comment nommer ce qui tortille au fond de mon ventre, ce qui gratte dans ma tête. Ce qui piaffe autour de moi et dedans en attendant que la vie arrive. J'ai vécu tellement de choses déjà, je pourrais écrire une autobiographie pour raconter mes neuf années de vie et ce serait palpitant. Et pourtant je le vois bien dans les films, les chansons, les romans que tout est à venir.

Et tout va m'arriver. (*GG*, p. 149-150)

Ainsi, les événements s'enroulent plutôt qu'ils ne se déroulent. Le temps, dépourvu de linéarité, tourne en rond sans parvenir à un quelconque point de clôture. Pour le dire autrement, c'est en faisant de son récit une grande boucle au milieu du temps que la narratrice tente de se prémunir de tout achèvement. D'ailleurs, tel que mentionné précédemment, de nombreux énoncés se répètent à plusieurs reprises tout au long du récit : des phrases, voire des paragraphes entiers retranscrits à l'identique ou de façon nuancée. Ces nombreuses répétitions décuplent l'impression de boucles au sein du récit. Les séquences répétées sont

souvent très rapprochées, mais renvoient parfois à d'autres séquences apparues bien plus tôt dans le récit, formant ainsi de petites boucles dans de plus grandes, le tout englobé dans la grande boucle du récit entier. Outre ses allées et venues entre le présent, le passé et le futur, réel ou imaginé, la façon même dont s'exprime parfois la narratrice contribue à renforcer cette impression d'être « au milieu du temps ». Par exemple, lorsqu'elle se retrouve dans sa garde-robe, descendant la pente douce jusqu'à ses souvenirs – revisitant une journée de ses dix-sept ans où elle faisait la fête avec ses amis, « les Aimés » –, elle confie :

C'est une journée parfaite. C'est un souvenir parfait. Peu importe si ce jour-là de mes dix-sept ans il y avait une ombre au tableau [...], un chagrin que j'ai oublié, aujourd'hui je revisite ma mémoire, qui n'en a gardé que la perfection, et je voudrais rester ici toujours.

Nous chantons toutes nos chansons et, quand il n'y en a plus, nous les chantons encore, et c'est uniquement la quatrième fois que je me résigne [...] à défaire mon chemin vers la pente, abrupte puis douce, vers la porte de la garde-robe que j'aperçois là-haut. D'un regard j'embrasse les Aimés [...] et [...] je continue lentement mon chemin vers la porte et la vie adulte qui m'attend *derrière*<sup>341</sup>, celle dont aucun détail n'a encore passé dans le tamis de ma mémoire. (GG, p. 83-84)

Dans cet extrait un détail retient en effet l'attention : alors qu'elle se trouve dans son passé, revivant un moment qui se trouve derrière elle dans le temps, elle parle de la vie adulte comme si elle n'était pas devant elle, dans son futur, mais plutôt derrière elle, au sens où, sur le plan spatial, elle lui tourne le dos. Ce jeu d'interversion entre temps et espace donne ici l'impression, d'un point de vue sémantique, que le présent ou le futur peut se trouver *derrière* le passé, sur la ligne du temps. Une ligne qui, comme nous l'avons dit, ne semble pas exister pour la narratrice dont le récit se construit sur la base d'une temporalité circulaire, dépourvue de fin. La narration donne donc à voir une pensée qui tourne et se retourne sans cesse sur

---

<sup>341</sup> Nous soulignons.

elle-même, produite par un être qui change constamment dans le temps mais qui, intérieurement, demeure le même. Un être dont les différentes versions cohabitent, coexistent dans le temps. Autrement dit, parce qu'elle multiplie les points de vue et déjoue la linéarité du temps, la voix narrative acquiert quelque chose d'intemporel. Parce que le récit décuple les possibles et fuit toute finalité, il est un moyen pour la narratrice de résister à ce qui, pour elle, est à la source de son désenchantement. Inlassablement, au moyen de son imagination, de ses histoires et de son récit, elle défie le temps qui passe et réussit à réenchanter sa vie.

### **Une invitation à rêver**

Dans cette analyse, nous avons montré comment la faculté d'imagination de la narratrice alimente le récit et devance bien souvent la réalité ou, sinon, la revisite, de manière à la transformer, à la rendre plus flamboyante, plus conforme à ce qui serait espéré. Cet usage particulier de l'imagination met en évidence l'insatisfaction de la narratrice face à la banalité de son existence, mais témoigne également de son refus de figer les faits, les êtres et les événements dans le temps, comme quelque chose qui serait achevé. La narratrice de *Grand Galop* ne saurait se satisfaire d'une seule et unique version d'elle-même et de son existence; il lui faut au contraire en explorer plusieurs pour se sentir vivre davantage et découvrir ses possibles, cela, afin de choisir ceux qui lui permettront de se sentir au plus près de soi. Ainsi, dans ce récit autodiégétique et autocentré, le soi se dérobe et se dévoile d'un même élan. Cherchant à intensifier son existence et à vivre de façon satisfaisante, en accord avec soi, la narratrice dénie la réalité en même temps qu'elle se raconte à travers ses rêves les plus profonds. L'imagination représente par conséquent un grand penchant pour l'évasion tout

autant qu'un processus de quête et d'invention de soi. D'autant plus que le soi, dans ce récit, se définit justement par les rêves qui habitent la narratrice en son « noyau », ainsi que par les mouvements intérieurs qui, malgré le passage du temps, continuent de l'animer. Autrement dit, l'être se définit de l'intérieur bien plus que par une identité qui lui serait attribuée de l'extérieur : nom et prénom, statut au sein de la société, relations sociales et familiales, etc. Du premier au dernier chapitre, le récit « vise à cerner, en deçà de l'entité sujet, le phénomène intime<sup>342</sup> » : il s'emploie à raconter l'existence d'une narratrice dont on ne peut tracer les contours – et dont les contours, de toute façon, « bougent [sans cesse] au contact de la réalité<sup>343</sup> » –, mais dont les rêves les plus profonds demeurent inchangés. Pour reprendre les mots de Bruno Blanckeman, par son récit, la narratrice parvient à « restituer *le long terme* de soi en dégageant, de la matière vécue saisie dans sa totalité, les impressions de vie devenues [elles-mêmes] des contours, des courbures, des pliures de la personnalité<sup>344</sup> ».

Au cours de l'analyse, nous avons également comparé la conception du soi véhiculée par le récit à la conception de l'identité narrative théorisée par Ricœur. Malgré les similitudes que présentent ces conceptions, nous avons constaté une importance différente : le soi, dans ce récit, n'est pas raconté dans un souci de synthèse, mais plutôt dans un élan de multiplication des possibles. Si le récit représente avec force le soi de la narratrice, il ne vient nullement organiser le vécu de cette dernière de façon à lui donner sens. Dépourvu de chronologie, il présente des événements qui s'enroulent plutôt qu'ils ne se déroulent, faisant

---

<sup>342</sup> Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières*, op. cit., p. 143.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 129.

de la temporalité un phénomène plus circulaire que linéaire où le lecteur ne retrouve aucun point de clôture. Ainsi, par son récit, la narratrice peut échapper à toute finalité et s'opposer au désenchantement qui menace de la submerger. Fait intéressant, comme nous l'avons mentionné au cours du chapitre, selon Ricœur, un récit « faiblement configuré » et dépourvu de clôture correspond souvent à la désorientation identitaire de son narrateur ou de son protagoniste. Or, on l'aura compris, la configuration narrative particulière de ce récit n'est pas le fait d'une quelconque désorientation, mais offre plutôt une représentation de l'existence conforme aux souhaits les plus profonds de la narratrice; le récit – et sa configuration – est bel et bien mis au service de la narratrice qui elle, ne s'assujettit à aucune intrigue. En somme, cette configuration narrative particulière permet de raconter l'existence d'une intériorité rêvant d'infini et de possibilités sans cesse multipliées, tout en invitant le lecteur à rêver lui aussi et, même, à poursuivre ses rêves. Le récit est en fait lui-même à l'image d'un rêve : il ne respecte aucune linéarité, ne semble s'imposer aucune règle, ne contient que peu d'indications spatiales ou temporelles précises – outre l'âge de la narratrice qui est parfois mentionné –, laisse allègrement place aux contradictions, recourt à l'imaginaire et aux symboles et, enfin, dévoile la vérité là où, de prime abord, on ne penserait pas la trouver.

### **Conclusion du chapitre**

Ce dernier chapitre nous a permis d'observer le rapport que les personnages désenchantés entretiennent vis-à-vis d'eux-mêmes et de leur existence. Nous avons pris pour point de départ le sentiment d'insatisfaction et d'incompréhension de soi ressenti par les

personnages qui, de façon générale, ne croient plus beaucoup en eux-mêmes. D'une part, ils se déprécient facilement car ils se sentent vides, insignifiants, voire insuffisants, à tel point qu'ils ressentent fréquemment l'envie de s'échapper d'eux-mêmes, de s'oublier, ne serait-ce que l'espace d'un moment. Non seulement leur existence leur semble banale et dépourvue de sens, mais ils n'ont pas su satisfaire aux critères socio-normatifs leur permettant de penser qu'ils ont *réussi leur vie*<sup>345</sup>. D'autre part, ils font preuve de méconnaissance envers eux-mêmes et se montrent peu habiles à se définir. Incapables de lire en eux, ils ne savent pas ce qu'ils veulent ni ce qui leur manque pour se sentir satisfaits de l'existence qu'ils mènent. En fait, c'est à la fois le sentiment d'être soi et d'exister pleinement qui fait défaut aux personnages que nous étudions. Toutefois, comme nous l'avons constaté, les questions d'ordre proprement identitaire cèdent souvent la place aux questionnements existentiels : comment être, de façon satisfaisante ? Comment vivre une vie pleine et significative ? N'attendant plus rien du monde ou d'autrui et pensant devoir trouver les réponses en eux-mêmes pour parvenir à s'accomplir, la plupart des personnages se lancent donc seuls dans une importante quête de soi<sup>346</sup>.

---

<sup>345</sup> Tel que nous l'avons vu au premier chapitre, les principaux critères de réussite sociale se résument souvent au fait de faire carrière ou encore, de s'épanouir au sein d'une vie amoureuse et familiale. Toutefois, de façon plus générale, ces critères regroupent tous les éléments qui composent l'image que les personnages ont de l'adulte accompli et socialement responsable, comme être propriétaire d'une maison (*Sauf's*), parvenir à payer ses factures (*Nouvel Onglet*), mettre de l'argent de côté pour ses vieux jours (*Okanagan*) et « ne pas oublier d'être zen » (*L'angoisse du poisson rouge*, p. 369).

<sup>346</sup> Cette façon de se détourner de l'extérieur pour chercher seul les réponses en soi fait écho à l'idéologie de l'épanouissement de soi qui, comme l'explique Charles Taylor, est « très répandue actuellement et particulièrement forte dans les sociétés occidentales depuis les années soixante » (Charles Taylor, *Grandeur et misère de la modernité*, Montréal, Bellarmin, 2007, coll. « L'essentiel » p. 26). Selon Taylor, cette idéologie découlerait d'une version négative de l'individualisme menant à l'apologie du choix pour lui-même, à la glorification d'une liberté autodéterminée selon laquelle l'être est libre de décider pour lui-même, indépendamment de toute obligation extérieure, et à « une compréhension exclusivement personnellement de l'épanouissement de soi » (p. 58). Conformément à cette idéologie : « chacun a le droit d'organiser sa propre

À cet égard, nous l'avons vu par la présence répétée de certains thèmes, les principaux moyens employés par les personnages pour réaliser leur quête sont la recherche d'intensité, le déplacement vers l'ailleurs et l'écriture de soi. Or, ces moyens ne leur permettent pas davantage de s'accomplir : vivre selon le principe d'une perpétuelle intensification mène à l'effondrement de ce même principe, l'ailleurs constitue généralement un mirage de régénération et l'écriture, employée de manière strictement personnelle, non à des fins de revendications ou dans l'espoir d'une quelconque reconnaissance, ne vient pas, la plupart du temps, donner sens à leur vécu. En fait, ces trois moyens ont plutôt pour visée de révéler une certaine vérité de l'être, dans l'idée que les expériences intenses ont non seulement plus de valeur mais sont aussi les plus vraies; que le fait de se retrouver ailleurs permette de lever le voile sur une existence fallacieuse et de se redécouvrir autrement, en s'éprouvant; que l'écriture de soi donne accès à une vérité intérieure puisqu'elle offre la possibilité d'exprimer librement sa sensibilité. En ce sens, les personnages sont essentiellement à la recherche d'une certaine authenticité de leur être, en tant qu'idéal<sup>347</sup>, et

---

vie en fonction de ce qu'il juge vraiment important et valable. Il faut être sincère envers soi-même et chercher en soi-même son propre épanouissement. En quoi consiste cet épanouissement ? En dernière analyse, c'est à chacun de le déterminer soi-même. Personne d'autre ne peut ou ne doit essayer de lui dicter quoi que ce soit » (p. 26). Autrement dit, cette idéologie présume que tous les choix se valent, en autant qu'ils soient faits librement, et entraîne l'être à se replier sur lui-même dans « un souci de soi démesuré » (p. 15) aux dépens de préoccupations qui transcendent ses désirs et ses aspirations.

<sup>347</sup> Selon la pensée de Charles Taylor, l'idéal contemporain de l'authenticité est tout à fait valable; l'idéologie de l'épanouissement de soi n'en serait qu'une version partielle, déformée, absurde et destructrice. En fait, les déviations négatives de l'idéal de l'authenticité sont nombreuses puisque ce dernier est souvent confondu avec le désir immoral de faire tout ce qui nous plaît sans interférence : hyperindividualisme, égoïsme, anthropocentrisme, relativisme, narcissisme, hédonisme... Or, du point de vue de Taylor, l'idéal de l'authenticité n'est pas censé conduire au repliement sur soi : « L'authenticité ne s'oppose pas aux exigences qui transcendent le moi : elle les appelle » (Charles Taylor, *op. cit.*, p. 58). Le fait de déterminer ses propres valeurs – de croire que certaines choses sont plus importantes que d'autres – nécessite en vérité la reconnaissance d'horizons de signification communément partagés vis-à-vis desquels l'être choisit de se situer et, par le fait même, une définition de soi dans le dialogue. (Charles Taylor, *op. cit.*, p. 86-87).

cette vérité est principalement cherchée du côté de leur affectivité. Pour le dire autrement, leur façon de mener à bien leur quête de soi est d'éveiller, de susciter, d'intensifier et d'exprimer leur sensibilité.

Ainsi, les personnages entretiennent un rapport compliqué avec eux-mêmes, puisqu'ils sont habités d'une double tendance. D'un côté, ils sont insatisfaits d'eux-mêmes et tendent à se désengager de leur propre existence, songeant même parfois à y renoncer. Comme l'a d'ailleurs montré leur énonciation, ils se comparent sans cesse aux autres de façon dépréciative, ou sinon à l'être qu'ils étaient avant, et souhaitent se distancier d'eux-mêmes, ce que l'on perçoit par le ton neutre de la voix narrative, par l'usage de l'ironie ou encore, par diverses astuces leur permettant d'éluder leur affectivité. D'un autre côté, comme nous venons de le mentionner, ils désirent s'approcher au plus près de leur être; mener une quête leur permettant de se révéler à eux-mêmes, de comprendre leurs affects, de retrouver le plaisir d'exister et de reconstruire des liens de sens entre eux, autrui et le monde. Cette double tendance de désengagement et d'engagement – caractéristique d'une posture de l'entre-deux – se dessine à travers l'organisation narrative des romans qui représentent les personnages comme étant tantôt en fuite, tantôt en quête, parfois en même temps en fuite et en quête<sup>348</sup>. L'organisation narrative des récits, divisée entre deux tensions narratives, n'est donc pas à penser en fonction d'une intrigue ou d'une téléologie à laquelle les personnages

---

<sup>348</sup> Selon Olivier Bessard-Banquy, dans le roman contemporain, « il n'y a pas lieu de séparer ces deux tendances inverses. Le héros d'aujourd'hui alterne sans fin entre un désir d'être et de ne plus être, entre une excitation d'être en vie et une volonté diffuse d'en finir, entre l'amour-propre et la haine de soi ». Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Paris, Presses universitaires Septentrion, coll. « Perspectives », p. 215.

seraient assujettis, mais plutôt comme étant, au contraire, mise au service des personnages et au dévoilement de leur intériorité. Quoique la fin des récits demeure ouverte quant à leur action, elle laisse place, la plupart du temps, à une prise de décision, à un début de réponse ou du moins, à un apaisement quant à leurs questionnements existentiels.

Par ailleurs, nous avons analysé deux œuvres très différentes l'une de l'autre, dont les personnages-narrateurs partagent tout de même plusieurs points communs en ce qui concerne leur rapport à eux-mêmes. En effet, le narrateur de *Comme des sentinelles*, de Jean-Philippe Martel, et la narratrice de *Grand Galop*, de Marie-Noëlle Gagnon, sont tous deux insatisfaits de la banalité de leur existence; alors que la réalité les ennueie, ils recherchent la vérité de leur être et la valeur de leur vie à travers sa possible intensité. En d'autres mots, ils pourchassent l'imprévisible et l'extraordinaire dans l'espoir d'échapper à une vie commune et insignifiante qui s'achève et s'oublie aussi vite qu'elle ne s'est déroulée; ce qu'ils veulent tous les deux, c'est une histoire à raconter. Partant des récits, des souvenirs et des symboles qui composent leur propre « mythologie », ils se racontent au moyen de l'écriture et de leur récit, dans l'idée de se construire une identité narrative ralliant passé et présent, mêmeté et ipséité. À vrai dire, plusieurs personnages de notre corpus ne recourent pas à l'écriture ni au récit dans l'optique d'élaborer pour eux-mêmes une identité narrative – en ordonnant leur vécu afin de lui donner sens –, mais le personnage-narrateur de *Comme des sentinelles*, quant à lui, s'y consacre entièrement en tentant de s'inscrire au sein de son histoire familiale, voire de s'immiscer dans l'histoire littéraire. La narratrice de *Grand Galop*, pour sa part, use effectivement du récit pour se raconter tout en ralliant mêmeté et ipséité, mais se distingue de la pensée ricœurienne

de façon majeure en se gardant de procéder à la synthèse de l'hétérogène. Ne cherchant pas à synthétiser son histoire, elle souhaite au contraire se penser dans un esprit de multiplication des possibles, où rien ne s'achève malgré le temps qui passe. Ainsi, Vincent désire donner sens à la fuite du temps<sup>349</sup>, tandis que la narratrice de *Grand Galop* tente plutôt de l'annihiler par la représentation d'une temporalité réenchantée. Dans les deux cas, chacun témoigne toutefois d'une conscience du temps aiguësée. D'ailleurs, nous l'avons dit, les personnages de notre corpus détestent vieillir. Étant tout à fait en âge d'être adulte, ils ne veulent pas – ou sinon ne savent pas comment – le devenir :

*rester jeune* est très normalement l'idéal de l'existence, dès lors que vous avez un long temps devant vous, et que vous entendez exploiter ses ressources, c'est-à-dire garder du possible devant vous [...]. Rester jeune, c'est essentiellement ne pas se fixer, ne pas s'aliéner dans le déjà réalisé. L'état adulte a ceci de dramatique qu'il est limitatif. Il est marqué par les contraintes d'engagements sentimentaux durables et par les obligations d'une spécialisation professionnelle [...]. Aussi l'idéal de masse devient-il d'être le moins adulte possible, au sens péjoratif que prend le terme, d'en exploiter les avantages et d'en éviter les inconvénients, de maintenir la distance envers les emplois et les rôles imposés, de garder le plus longtemps qu'il se peut des réserves pour d'autres voies<sup>350</sup>.

De fait, nos personnages sont des êtres qui ne souhaitent pas « être enfermés dans des rôles, des places et des attentes<sup>351</sup> ». De là, pour eux, la pertinence de l'idéal de l'authenticité. Quoique cet idéal n'apporte pas de réponse précise à la question du sens de la vie<sup>352</sup>, il

---

<sup>349</sup> Comme le mentionne Olivier Bessard-Banquy de façon simple et limpide, la quête de soi est nécessairement liée à notre perception du temps : « Parce que le désespoir de l'être en souffrance ne peut s'abolir que si la fuite du temps a un sens (c'est-à-dire si elle mène quelque part) » (Olivier Bessard-Banquy, *op. cit.*, p. 210-211).

<sup>350</sup> Marcel Gauchet cité dans Éric Deschavanne, « L'authenticité comme idéal individualiste de la maturité adulte », dans Sébastien Charles et Pierre-Henri Tavoillot (dir.), *Qu'est-ce qu'une société d'individus ?*, Montréal, Liber, 2007, p. 86.

<sup>351</sup> Éric Deschavanne, *op. cit.*, p. 74.

<sup>352</sup> Ce pourquoi, contrairement à Taylor, Deschavanne ne considère pas l'authenticité comme un idéal *moral*. *Ibid.*, p. 70.

constitue, pour reprendre les mots d'Éric Deschavanne, l'équivalent d'une sagesse<sup>353</sup>, d'une éthique selon laquelle le mal ne serait pas principalement l'égoïsme, mais plutôt le conformisme et l'aliénation, « c'est-à-dire le fait d'être étranger à soi-même, de ne pas être vraiment soi-même en raison de l'influence qu'exercent sur le moi des forces ou des normes extérieures au moi<sup>354</sup> ». Plus que la poursuite des normes sociales extérieures, le fait d'être authentique envers soi-même serait alors perçu comme le plus important critère de l'être adulte<sup>355</sup>. Il désignerait « l'idéal individualiste de la maturité<sup>356</sup> ». Toujours selon Deschavanne, l'idéal de l'authenticité serait donc à la fois la source de ce que plusieurs sociologues appellent « la crise de l'âge adulte<sup>357</sup> », et son remède, c'est-à-dire, une conception de la maturité permettant de revaloriser la figure de l'adulte. Car être authentique, c'est être à l'écoute de soi et s'exprimer; c'est vivre conformément à ses principes, ses valeurs, ses goûts, ses désirs, ses aspirations et ses croyances, tout en développant ses propres dispositions et ses talents<sup>358</sup>; c'est agir par soi-même et de soi-même : est authentique « *celui*

---

<sup>353</sup> Dans le même ordre d'idées, Claude Romano affirme que « l'idéal d'authenticité est devenu pour notre époque ce que l'idéal de sagesse a été pour l'époque antique » (p. 36). Quoique l'idéal d'authenticité subvertisse l'idéal antique de la sagesse en plaçant l'individu au centre de ses préoccupations, ces idéaux ont ceci de commun que, dans les deux cas, il s'agit pour l'être humain « de réaliser une vérité dans sa vie elle-même, ou de se rendre soi-même conforme à la vérité — d'exister en adéquation avec [son] être, qu'il soit générique [(la condition humaine en général)] ou individuel [(l'individu dans sa singularité)] » (Claude Romano, « L'authenticité : une esquisse de définition », dans *Philosophiques*, vol. 47, n° 1, printemps 2020, p. 39).

<sup>354</sup> Éric Deschavanne, *op. cit.*, p. 70-71.

<sup>355</sup> Comme l'écrit David Le Breton : « les anciennes scansion symboliques qui conféraient au jeune le sentiment d'avoir franchi une étape majeure de son cheminement ont perdu leur signification sociale sans le relais de nouvelles. La première relation sexuelle, le premier amour, le fait de cohabiter, de se marier, d'avoir un enfant, d'accéder à un diplôme, à un travail, etc. sont rarement associés à une rupture décisive dans un parcours de vie. Ces événements ne marquent plus la fin de l'adolescence. L'entrée dans la vie adulte est nimbée d'un flou grandissant » (David Le Breton, *En souffrance. Adolescence et entrée dans la vie adulte*, Paris, Métailié, 2007, p. 28).

<sup>356</sup> Éric Deschavanne, *op. cit.*, p. 66. Cela signifie, comme l'explique Deschavanne, que « l'individualité n'est pas donnée mais construite » (p. 66) : « nés individus, nous devons aussi le devenir » (p. 70).

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>358</sup> Voir la définition de Claude Romano, *op. cit.*, p. 42.

qui se prévaut de sa propre autorité pour agir<sup>359</sup> », plutôt que d’agir dans le but de se conformer aux contraintes extérieures ou, à l’inverse, de s’en éloigner. Plus encore, dans l’idéal de plusieurs des personnages qui, comme l’avons vu, magnifient le temps de l’enfance, il faudrait tenter de devenir adulte tout en conservant la capacité d’imagination associée à l’enfance; ce à quoi la narratrice de *Grand Galop* excelle tout particulièrement, peut-être même trop. L’imagination détient une importante fonction symbolique puisqu’elle nous permet d’attribuer une signification aux choses et de nous raconter des histoires sur lesquelles se fondent nos croyances. L’enfant qui joue en se faisant une épée d’un bout de bois sait très bien, au fond, que le bout de bois n’est qu’un bout de bois, mais cela ne l’empêche pas de croire en son jeu et de se dévouer au combat. De cette même façon, l’adulte qui, malgré sa raison, imagine son existence, peut parvenir – avec authenticité – à jouer au jeu de la vie et à lui donner sens<sup>360</sup>.

---

<sup>359</sup> Éric Deschavanne, *op. cit.*, p. 88.

<sup>360</sup> À ce sujet, notre pensée s’inspire d’un ouvrage de Steve Melanson qui, bien que destiné aux étudiants de niveau collégial, nous apparaît pertinent vis-à-vis de notre questionnement. Nous lui empruntons d’ailleurs l’exemple de l’enfant et du bout de bois. Voir Steve Melanson, *Les héritiers du vide. Nos enfants sans religion*, Rosemère, Clermont Éditeur, 2011, 179 p. Son propos sur l’imagination s’accorde également à la pensée de Mustapha Fahmi quant à l’importance du lien entre l’amour et l’imagination : « l’amour est un jeu, mais un jeu que l’on doit jouer avec sincérité, et l’imagination est le seul lieu où il peut se développer » (Mustapha Fahmi, *La leçon de Rosalinde*, Chicoutimi, La Peuplade, coll. « Essais », 2018, p. 52). En complément, pour comprendre le rôle de l’imagination sur le plan anthropologique, nous renvoyons à l’ouvrage de Maurice Godelier, *L’imaginé, l’imaginaire et le symbolique*, Paris, CNRS, 2015, 283 p.

## CONCLUSION

À l'origine, notre recherche commençait par un double constat. D'une part, la prégnance de la représentation d'une difficulté d'être chez le personnage de la littérature contemporaine, découlant d'un rapport désenchanté au monde et à l'existence, de même que le nombre important d'ouvrages sociologiques, philosophiques, anthropologiques et psychologiques se questionnant sur cette même difficulté d'être que peut éprouver l'individu de nos sociétés contemporaines. D'autre part, l'intérêt prononcé de la critique littéraire pour les personnages qui, face à leurs angoisses existentielles, s'accommodent d'un univers définitivement dépourvu de sens et choisissent de se laisser aller à l'effacement, ou encore de disparaître du monde ou de soi. À cela s'ajoutait notre désir d'interroger la production romanesque québécoise immédiate peu ou pas fréquentée par la critique littéraire. Nous nous sommes donc consacrée à l'étude d'un corpus romanesque issu de la littérature québécoise de l'extrême contemporain, dans l'idée de dessiner une figure du personnage désenchanté à partir de personnages qui ne sont pas résignés à se laisser disparaître et continuent d'espérer trouver des réponses quant au sens de leur existence. Afin d'observer notre objet d'étude selon ses particularités et sous différents angles, nous avons posé l'hypothèse que, pour les personnages de notre corpus, ni le monde (chapitre 1), ni les relations à autrui (chapitre 2) ni l'être en lui-même (chapitre 3) ne suffisent plus à donner sens à l'existence. Il nous est alors apparu que les personnages adoptent une posture d'entre-deux – oscillant entre engagement et désengagement – au sein de ces trois rapports et que, malgré les différences notables dans la manière dont les auteurs abordent la question du désenchantement, certains thèmes et traits

poétiques reviennent presque systématiquement dans l'ensemble des romans, rendant ainsi possible l'émergence d'une figure du personnage désenchanté spécifique à notre époque et à notre culture.

Dans le premier chapitre, nous avons observé le rapport que les personnages entretiennent avec le monde. Au sein de la représentation romanesque, ce dernier se résume principalement à la manière dont les personnages-narrateurs et protagonistes perçoivent les normes, les codes et les usages sociaux. De façon générale, le monde social leur paraît insensé et la société semble à leurs yeux entraîner des maux qu'elle se charge de perpétuer. Dans cette optique, nous nous sommes intéressée aux principaux modèles sociaux sur lesquels s'interrogent les personnages. Nous avons vu que le monde social dans lequel ils tentent d'évoluer s'organise autour du modèle de la société de travail et de loisirs : une société qui ne leur permet pas de trouver un but à leur existence et de s'orienter. Pour eux, non seulement l'identité n'a plus rien à voir avec une quelconque position sociale, mais il n'y a plus d'échelle sociale qui vaille la peine d'être montée; toute velléité d'amélioration de son statut ou sa condition sociale est vidée de sens ou évacuée. Au sein d'une telle organisation où le monde social est considéré à l'horizontale plutôt qu'à la verticale, il paraît extrêmement difficile pour les personnages de progresser. Parallèlement, le modèle de la vie de couple monogame, stable et durable continue d'être prôné. Quoique certains rejettent ce modèle auquel ils ne croient plus, la plupart essaient encore de s'y conformer dans l'espoir d'atteindre le bonheur promis, mais constatent plutôt leur incapacité à y parvenir. Ainsi, du côté de la vie tant professionnelle que personnelle, les principaux modèles d'existence proposés par la

société ne provoquent qu'insatisfaction chez des personnages qui, ambivalents et désorientés, tantôt s'en dégagent, tantôt s'y astreignent, avec l'irrépressible sentiment d'avoir raté leur vie. Par ailleurs, nous avons examiné les caractéristiques poétiques liées à ce rapport au monde : d'une part, la représentation de l'action qui témoigne de la désorientation des personnages et répond souvent à une logique du sensible et, d'autre part, l'usage de l'ironie. Enfin, les analyses du *Visage originel*, de Guillaume Morissette, et de *Sauf*, de Fannie Loïselle, ont montré de manière plus concrète et approfondie le sentiment d'imposture vécu par les personnages-narrateurs qui ne parviennent pas à performer les rôles prescrits par la société. Hésitant entre l'engagement et le désengagement, alternant les tentatives de conciliation et d'autosabotage, ils sont à la recherche d'une plus grande authenticité. De fait, ces romans se terminent moins sur l'impuissance des personnages-narrateurs que sur le début d'une réappropriation – quoique faible et incertaine – de leur existence.

Le deuxième chapitre nous a ensuite permis d'étudier les rapports que les personnages tissent avec les êtres qui les entourent. Nous l'affirmions dès le départ, le personnage désenchanté est un être seul, isolé par son propre désenchantement. Se sentant incompris et mal à l'aise en présence d'autrui, il a l'impression de nager à contre-courant, d'être le seul à percevoir le monde tel qu'il est vraiment. À vrai dire, la relation à l'autre, en elle-même, fait l'objet d'un désenchantement, car le personnage désenchanté ne croit plus ni en la durée ni en la valeur des relations interpersonnelles. La plupart du temps, il fait preuve d'une incapacité ou d'un manque de volonté de communiquer – et tend à éviter tout engagement affectif auprès d'autrui. L'écart représenté entre les personnages désenchantés et ceux qui les

entourent nous a alors conduite à penser que les personnages secondaires sont constitués par une importante fonction idéologique. Ces derniers non seulement servent à la mise en scène du désenchantement des personnages-narrateurs et protagonistes, mais, de surcroît, créent un effet de contraste par leurs façons non désenchantées d'agir et de penser, de vivre et de concevoir l'existence. Ce contraste idéologique apparaît explicitement à travers certaines séquences narratives et descriptives ou se comprend implicitement par le biais des dialogues romanesques. Toutefois, nos analyses ont prouvé que les personnages secondaires ne sont pas pour autant dépourvus de fonction narrative. À leur contact, l'état affectif des personnages-narrateurs et protagonistes varie, permettant ainsi le tracé de schémas tensifs. Les analyses des romans *Les corps extraterrestres*, de Pierre-Luc Landry, et *À la fin ils ont dit à tout le monde d'aller se rhabiller*, de Laurence Leduc-Primeau, ont d'ailleurs montré comment les fonctions narrative et idéologique des personnages secondaires sont mises en évidence par l'influence qu'ils exercent sur les manières de penser et d'agir des personnages-narrateurs, et du même coup sur leur état affectif; les personnages-narrateurs de ces romans passent en effet d'un état désenchanté à un état moins désenchanté. Ne souhaitant pas abandonner toute tentative de relation significative, ils semblent alors prêts à croire que la relation à l'autre puisse les mener à connaître une certaine forme de bonheur ou, du moins, à améliorer leur sort. Dans cette posture d'entre-deux, ils constatent l'importance de leurs relations interpersonnelles.

Dans le troisième chapitre, nous nous sommes finalement intéressée au rapport à soi. Nous avons montré que, de façon générale, les personnages-narrateurs et protagonistes se

représentent – ou sont représentés – de manière à rendre manifestes leur insatisfaction vis-à-vis d’eux-mêmes ainsi que leur impression de ne pas pouvoir se connaître ni se comprendre. Les personnages se sentent vides, insignifiants et insuffisants. Le sentiment d’être soi et d’exister pleinement leur fait défaut et ils ne savent tout simplement pas comment remédier à cette situation. Le rapport compliqué qu’ils entretiennent avec eux-mêmes implique un questionnement non seulement identitaire, mais surtout existentiel : comment être, de façon satisfaisante ? Comment vivre une vie pleine et signifiante ? Ce rapport les pousse à adopter une posture dans laquelle ils tendent à vouloir se distancier d’eux-mêmes – disparaître et s’oublier, ne serait-ce qu’un instant –, en même temps qu’ils sont habités par une profonde envie de se (re)découvrir. Ils se lancent alors dans une importante quête de soi qu’ils poursuivent de trois manières différentes : par la recherche d’intensité, par le déplacement vers l’ailleurs et par l’écriture de soi. Le thème de l’écriture nous a d’ailleurs amenée à interroger cette quête identitaire et existentielle par le biais du concept d’identité narrative de Paul Ricœur. À la question de savoir si les personnages avaient pour dessein de se concevoir une identité narrative, force a été de constater que nous ne pouvions parvenir à une seule réponse : plusieurs d’entre eux ne cherchent ni à ordonner ni à synthétiser leur vécu afin de lui donner sens; ils se bornent plutôt à décrire leur état de désenchantement au présent en exprimant leur sensibilité afin, peut-être, de se révéler à eux-mêmes et de mieux se comprendre. À l’inverse, certains personnages tentent de redonner sens à leur vécu à travers le temps en narrativisant les divers événements de leur existence, qu’ils opèrent ou non la synthèse de l’hétérogène propre à la pensée de Ricœur. Quoi qu’il en soit, tout ce qui touche à la sensibilité des personnages conserve dans les deux cas une place primordiale. Quant aux

traits poétiques les plus représentatifs de ce rapport à soi, nous avons observé, d'une part, que les personnages s'énoncent souvent au moyen de comparaisons dépréciatives et que leur tendance à vouloir se distancier d'eux-mêmes transparait par le ton neutre de leur voix narrative, par l'usage de l'ironie, ou encore par diverses astuces les aidant à éluder leur affectivité. D'autre part, nous avons vu que l'organisation narrative des récits révèle la double tendance caractérisant nos personnages qui, souhaitant à la fois se distancier de soi et se retrouver, sont tantôt en fuite, tantôt en quête, parfois en même temps en fuite et en quête, de telle façon que le lecteur ne puisse pas distinguer ce qui relève de l'une ou de l'autre de ces configurations. En définitive, l'organisation narrative, divisée entre ces deux tensions, apparaît comme au service des personnages et du dévoilement de leur intériorité, favorisant du même coup la représentation de leur désorientation identitaire et existentielle. De fait, nos romans se terminent souvent sur une prise de décision, un début de réponse ou, à tout le moins, un apaisement quant aux questionnements existentiels des personnages, présentant – malgré leur fin ouverte – une résolution partielle de la quête qui nous est racontée. Le roman de Jean-Philippe Martel, *Comme des sentinelles*, et le récit de Marie-Noëlle Gagnon, *Le Grand Galop*, analysés dans ce chapitre, s'organisent selon cette double tension. Nous avons cherché à montrer comment s'articulent la fuite et la quête des personnages-narrateurs qui, quoique très différents l'un de l'autre, souhaitent tous deux avoir une histoire à raconter, quelque chose qui ne soit ni banal, ni insignifiant. La façon dont, par l'écriture et le récit, ils se construisent une identité narrative révèle en outre l'importance de leur rapport au temps, de leur faculté d'imagination et de leur recherche d'une plus grande authenticité de soi.

En somme, les trois chapitres de notre thèse convergent vers la représentation d'une posture d'entre-deux adoptée par des personnages qui demeurent à la lisière de leur désillusion et de leur désir de croire. Nos trois chapitres nous mènent également à faire le constat d'une « crise de la jeunesse<sup>361</sup> » face à son entrée dans l'âge adulte. Cette crise s'articule autour de la quête de sens et d'un refus, de la part des personnages, d'être réduits à certains rôles préétablis ou de se conformer aux attentes extérieures aux dépens d'une identité plus personnelle. Sous cette optique, le « devenir adulte », que rend inévitable le passage du temps, se perçoit essentiellement en termes de limitation des possibles. Au cœur de cette crise, les personnages tentent parfois de trouver leur place en regard des normes et des institutions sociales ou en fonction de certains critères d'intelligibilités véhiculés par la société, mais désirent surtout se créer une place qui ait du sens à leurs propres yeux, qui coïncide avec le sentiment qu'ils ont d'eux-mêmes<sup>362</sup> et qui leur permette de croire à différents possibles. Ces personnages posent donc des questions sur l'existence que mène l'être humain aujourd'hui dans un contexte où il a la liberté de faire ses propres choix : à quoi occuper ou accorder son temps ? Qu'est-ce qu'être adulte ? Comment vivre ? Selon quelles valeurs ? Comment accéder au bonheur et mener une vie satisfaisante et signifiante pour soi ?

---

<sup>361</sup> Au sujet de cette crise, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage fort intéressant de l'anthropologue David Le Breton : *En souffrance. Adolescence et entrée dans la vie*, Paris, Métailié, 2007.

<sup>362</sup> Selon Isabelle Daunais, le personnage romanesque contemporain fait face à un double défi. Il ne lui suffit plus de lutter contre le désenchantement en repartant à l'assaut de l'aventure, puisqu'il ne croit plus à l'existence d'un destin unique selon lequel ses actions pourraient prendre sens. Il lui faut aussi retrouver sa propre singularité en s'opposant à la parfaite égalité de tous les choix, de toutes les hypothèses, ce que Daunais appelle *la lutte contre l'indifférenciation*. Voir Isabelle Daunais, « Le personnage et ses qualités », dans *Études françaises*, vol. 41, n° 1, 2005, p. 21.

À la lumière de nos résultats, nous pouvons affirmer que, sur le plan thématique, le désenchantement du personnage romanesque s’actualise principalement dans une critique – tantôt implicite, tantôt explicite – de la société contemporaine. En reprenant les traits caractéristiques de l’« hypermodernité » énumérés, entre autres, par Sébastien Charles<sup>363</sup>, nous parvenons aux constats suivants : l’individualisme – ou l’hyperindividualisme – est questionné à travers le sentiment de solitude et d’isolement des personnages qui cherchent les réponses en eux-mêmes, sans grand succès, et qui peinent à s’engager auprès d’autrui au nom de leur liberté individuelle. Dans certains romans<sup>364</sup>, le comportement des personnages qui font passer leurs désirs personnels ou leur quête d’intensité avant toute autre considération est d’ailleurs représenté avec ironie. Le progrès technoscientifique, en particulier tout ce qui touche à l’usage des nouveaux moyens de communication – Internet et les réseaux sociaux –, est également un fréquent sujet d’ironie<sup>365</sup>. En effet, plusieurs auteurs non seulement insistent sur l’omniprésence de ces nouvelles technologies mais dépeignent des personnages éprouvant une grande difficulté à communiquer à une époque où les moyens de communication n’ont pourtant jamais été si nombreux et si développés; l’importance qu’occupent ces difficultés de communication au sein de la représentation romanesque aujourd’hui mériterait d’ailleurs à elle seule une investigation poussée. Enfin, notre système économique libéral se trouve plus ou moins critiqué dans la plupart des romans<sup>366</sup>. Aux yeux

---

<sup>363</sup> Nous référons de nouveau à son ouvrage *L’hypermoderne expliqué aux enfants*, Montréal, Liber, 2007.

<sup>364</sup> À ce propos, nous pensons essentiellement à *Cookie, Réussir son hypermodernité* et *Sports et divertissements*.

<sup>365</sup> Nous renvoyons cette fois aux romans suivants : *Réussir son hypermodernité*, *La manière Barrow*, *Nouvel Onglet*, *Le visage originel*, *Satyriasis* et *Sports et divertissements*.

<sup>366</sup> Sur ce point, nous pouvons évoquer *Réussir son hypermodernité*, *La manière Barrow*, *Okanagan*, *Cookie*, *Satyriasis*, *Les corps extraterrestres*, *Nouvel Onglet*, *Le visage originel*, *Comme des sentinelles*, *Sauf*, *Iphigénie en Haute-Ville* et *Sports et divertissements*.

de Cookie, par exemple, celui-ci affecte négativement notre façon d'entrer en relation les uns avec les autres<sup>367</sup>; le temps humain, plus souvent qu'autrement, est pensé à l'aune de la rentabilité; l'uniformisation des modes de vie qu'entraîne notre « culture consumériste globalisée<sup>368</sup> » est cause de désenchantement chez les personnages qui ne veulent pas d'une vie « menée comme un raisonnement dialectique » (*CDS*, p. 43); plus encore, de notre société et de son système économique proviennent souvent une impression de fausseté et la pensée, chez les personnages, que l'on se consacre à des choses futiles et superficielles aux dépens de choses plus vraies et plus importantes. Ainsi, certains cherchent à retrouver leur part de romanesque en tentant d'échapper à ce qui est prévu<sup>369</sup> – à cette vie « uniformisée » –, tandis que d'autres, plus conciliants, aspirent avant toute chose à devenir *des adultes sains d'esprit*, ce qui semble aujourd'hui constituer un réel défi<sup>370</sup>. Alors que de nombreux travaux en sociologie évoquent la volonté de l'individu contemporain de devenir *son propre centre* comme si la chose était déjà accomplie, les romans de notre corpus dépeignent ces bouleversements d'ordre social avec davantage de réserve. L'étude du roman contemporain et de ses personnages nous aide ainsi à mieux saisir les changements qu'expérimente l'être

---

<sup>367</sup> Nous reprenons la citation : « L'amour est un marché. Il en est devenu un, suivant le rythme de notre société de consommation » (*C*, p. 161).

<sup>368</sup> Nous empruntons la formule à Jean-Laurent Cassely qui, dans son essai *No Fake. Contre-histoire de notre quête d'authenticité*, parle d'une *simplification* et d'une *standardisation* de la vie quotidienne que produit l'industrie de la consommation courante et en particulier *le règne de la franchise*, ce qu'il nomme la « *mcdonalisation du quotidien* » (p. 93). Selon l'essayiste, nombreux sont ceux qui préfèrent la « satisfaction *flat* » (p. 95) obtenue dans un endroit franchisé – connu, prévisible – aux « désillusions possibles d'un mauvais choix » (p. 95) dans un lieu moins commun. Voir Jean-Laurent Cassely, *No Fake. Contre-histoire de notre quête d'authenticité*, Paris, Arkhé, 2019.

<sup>369</sup> Comme l'écrit Isabelle Daunais, « le propre du personnage de roman étant justement de pouvoir s'échapper (de ce qui est prévu, de ce qui fixé) [...] ». Voir Isabelle Daunais, *op. cit.*, p. 15.

<sup>370</sup> Clin d'œil à la citation ironique de David Foster Wallace placée en exergue de *Réussir son hypermodernité* : « J'aspire à être un adulte sain d'esprit, ce qui m'apparaît comme la seule véritable forme d'héroïsme encore possible, de nos jours » (lettre à Don DeLillo, 2007).

humain dans la société d'aujourd'hui, tout en nous dévoilant les conceptions que véhiculent nos propres discours sur le monde, sur l'existence et sur nous-mêmes.

Par ailleurs, il est particulièrement révélateur d'avoir pu mettre au jour une figure du personnage désenchanté par le repérage de caractéristiques poétiques communes dans des romans d'écrivains et d'écrivaines somme toute assez différents les uns des autres<sup>371</sup> et issus de diverses maisons d'édition au Québec. Nous pouvons en conclure que les formes que prennent les romans de notre corpus ne sont pas à penser indépendamment de la quête identitaire et existentielle que poursuivent les personnages. Nos résultats sur le plan poétique le suggèrent avec insistance. Nous l'avons vu, les romans donnent préséance à une logique du sensible axée sur le dévoilement de l'intériorité et ouvrant la porte à la fragmentation et à l'hétérogène. Or, quoique les romans puissent paraître inachevés sur le plan de l'action, ils mènent le lecteur jusqu'au bout d'un parcours sensible, parviennent à la fin d'un schéma tensif; le lecteur n'a pas l'impression de rester sur sa faim malgré l'apparente absence de clôture des récits. La prégnance d'une telle logique du sensible nous incite donc à transformer notre conception de la narrativité. En outre, l'importance qu'acquièrent les personnages secondaires sur le plan de la configuration narrative – au vu de l'influence qu'ils exercent sur les pensées et les affects des personnages désenchantés qui, grâce à eux, poursuivent une trajectoire narrative – nous invite à repenser la place et le rôle qu'ils occupent au sein de la représentation romanesque. Enfin, comprendre que l'organisation narrative des romans,

---

<sup>371</sup> Le ton de la voix narrative, le style ou même le mode narratif ainsi que les attributs des personnages-narrateurs et protagonistes sont tous des exemples d'éléments qui différencient de façon importante les romans étudiés.

divisée entre deux tensions contraires, rend pratiquement impossible la distinction entre la fuite et la quête, a été une découverte tout à fait stimulante. Cette organisation narrative nous paraît en effet particulièrement révélatrice de l'être contemporain : un être constamment partagé entre le désir de vivre une vie qui lui ressemble et celui de vivre une autre vie que la sienne. Un être qui veut se définir, sans être défini. Qui veut écrire, sans être écrivain. Qui souhaite des relations, sans engagements, sans liens. Des amours, sans peines. Une vie, sans fin.

Quant aux réponses proposées par notre corpus en ce qui a trait au désenchantement des personnages, elles sont, selon nos analyses, au nombre de trois. La première consiste en la création de relations importantes avec autrui, relations de réciprocité qui requièrent une communication sincère et un engagement affectif. Ces relations apparaissent essentielles à la construction de l'identité humaine et à la genèse de sens au sein de l'existence. La deuxième réponse se rapporte à l'importance du jeu et de l'imagination, c'est-à-dire à la capacité de se raconter des histoires auxquelles on puisse croire. Il s'agirait non pas nécessairement de mener une existence romanesque, mais de se doter d'une *vision romanesque* de l'existence : habiter le réel tout en parvenant à voir au-delà grâce à son imagination; créer des liens afin de donner sens au défilement des événements et pouvoir s'orienter vers un avenir, un but, un rêve ou un idéal. On l'a vu, les personnages secondaires qui aident les personnages-narrateurs à s'extirper de leur désenchantement procèdent par le jeu<sup>372</sup>. *Tout jeu, d'enfants ou d'adultes,*

---

<sup>372</sup> Nous pensons ici à Emilio, dans *À la fin ils ont dit à tout le monde d'aller se rhabiller*, ainsi qu'à Saké, dans *Les corps extraterrestres*.

peut s'effectuer avec le plus grand sérieux<sup>373</sup>. Enfin, la troisième réponse proposée est la recherche d'une plus grande authenticité. L'authenticité apparaît comme la valeur phare au sein des romans, en ce qu'elle implique la notion de liberté individuelle sans être synonyme d'égoïsme ou d'hyperindividualisme. Elle suppose une certaine connaissance de soi, mais aussi une capacité à se révéler spontanément, à se montrer sincère tant envers soi-même que dans ses relations avec les autres; elle renvoie à l'expression d'une vérité profonde de l'individu et non à des habitudes acquises, des comportements affectés et superficiels, des conventions sociales<sup>374</sup>; surtout, elle se définit comme la « [q]ualité de ce qui mérite d'être cru, qui est conforme à la vérité<sup>375</sup> », d'où l'attrait qu'elle exerce sur des personnages désillusionnés cherchant à croire de nouveau en quelque chose. Les romans analysés participent ainsi d'un discours propre à notre temps, font partie d'une culture selon laquelle l'authenticité accède au titre de vertu contemporaine<sup>376</sup>.

---

<sup>373</sup> Quoiqu'elle soit reformulée, nous empruntons l'affirmation à l'historien Johan Huizinga dans son ouvrage *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, trad. du néerlandais par Cécile Seresia, Paris, Gallimard, 1951, p. 42.

<sup>374</sup> Concernant l'énumération de ces caractéristiques définissant l'authenticité, nous nous appuyons sur le travail de Claude Romano, « L'authenticité : une esquisse de définition », dans *Philosophiques*, vol. 47, n° 1, printemps 2020, p. 35-55.

<sup>375</sup> Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Petit Robert*, op. cit., p. 181.

<sup>376</sup> Selon Andrew Potter, l'authenticité constituerait la *quête spirituelle* de notre temps, au point que l'on puisse parler d'une culture, voire d'un culte de l'authenticité, mais aussi d'une *massification de la quête du vrai*. L'authenticité est en effet devenue l'apanage des ouvrages de psychologie populaire, aussi bien que le mot d'ordre en *marketing*, tant dans le domaine de la politique que dans l'industrie du tourisme, de la restauration, de l'alimentation, etc. Voir Andrew Potter, *Je suis vrai : tomber dans le piège de l'authenticité*, Montréal, Logiques, 2011, ainsi que l'essai de Jean-Laurent Cassely, *No Fake. Contre-histoire de notre quête d'authenticité*, op. cit. Dans cet ordre d'idées, la pandémie de 2020 a d'ailleurs été vue par plusieurs comme l'occasion de revenir à une plus grande authenticité. Citons par exemple l'article de Maxime Robinson, « Un temps d'arrêt pour une authenticité plus élevée », dans *Le Devoir*, 11 avril 2020, [En ligne], URL : <https://www.ledevoir.com/societe/le-devoir-de-philo-histoire/576854/le-devoir-de-philo-un-temps-d-arret-pour-une-authenticite-plus-elevee>

Cette dernière réponse de notre corpus peut toutefois laisser le lecteur sur sa faim : si les personnages désirent vivre avec authenticité, ils ne savent pas comment. Parlant du personnage du roman français contemporain, Bruno Blanckeman suggère que les marqueurs d'indécidabilité du personnage – « son incomplétude, son absence de finition et la résistance qu'il oppose à toute instanciation textuelle ou idéologique trop manifeste<sup>377</sup> » – pourraient paradoxalement contribuer à *l'authentifier*. Or, penser l'indécidabilité des personnages comme la garantie de leur authenticité rendrait à tout jamais leur quête insoluble. Nos interrogations à ce sujet restent encore nombreuses. En dehors de notre corpus d'étude, quelle place occupe la question de l'authenticité dans la littérature québécoise contemporaine ? L'authenticité est-elle un thème de prédilection chez la nouvelle génération d'écrivains ? Quelles caractéristiques narratives permettent aux personnages d'être, de se montrer ou de se croire authentiques ? Existe-t-il une poétique de l'authenticité ? Y retrouverait-on le jeu d'une authenticité fausse s'opposant à une authenticité véritable ?

Par ailleurs, il serait intéressant de poursuivre le travail de figuration que nous avons amorcé pour tenter de déceler et de définir d'autres figures représentatives du personnage dans le roman québécois contemporain. Quelles sont, outre celle que nous venons d'étudier, les figures principales de notre littérature aujourd'hui ? De quelles autres expériences du monde, propres à notre culture, témoignent-elles et quels enjeux soulèvent-elles ? Lesquelles, parmi ces figures, se dessinent dans notre imaginaire avec le plus d'insistance et pourrait-on,

---

<sup>377</sup> Bruno Blanckeman, « Mutatis Mutandis. Le personnage littéraire à l'épreuve du vivant », dans René Audet et Nicolas Xanthos (dir.), *Ce que le personnage contemporain dit à la critique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, p. 156.

comme nous l'avons fait dans la présente thèse, les définir selon leurs principaux aspects thématiques et poétiques ? Montrer de quelles façons les textes traduisent nos expériences du monde et, inversement, comment ces expériences influencent nos pratiques littéraires est, pour nous, la part la plus intéressante de la recherche en littérature.

Néanmoins, à la suite de notre définition de la figure du personnage désenchanté, notre ambition future serait surtout de poursuivre nos investigations sur cette même voie. Si le personnage désenchanté participe, dans une certaine mesure, d'un imaginaire de la fin<sup>378</sup>, témoigne d'un sentiment d'enfermement, d'un cul-de-sac auquel notre culture aurait abouti – notamment par la représentation d'une société de travail et de loisirs qui tourne à vide; par la poursuite d'un programme éthique, celui de la logique de l'intensité, qui conduit à son propre effondrement; ou par le constat d'un essoufflement de notre culture ironique qui pourrait, selon les mots de Susan Sontag<sup>379</sup>, nous laisser sans le moindre souffle –, qu'en est-il de nos possibilités de renouvellement ? Dans les romans que nous avons étudiés, les personnages, pour la plupart, tentent de saisir ce qui est véritablement important pour eux, au sein de leur vie ordinaire<sup>380</sup>, dans l'idée d'opérer un retour à l'essentiel. Mais n'y a-t-il pas d'autres avenues possibles à explorer pour ne pas sombrer dans le désenchantement ?

---

<sup>378</sup> Nous référons ici à l'ouvrage de Bertrand Gervais selon lequel l'époque contemporaine fait de l'imaginaire de la fin l'un de ses motifs privilégiés. Voir Bertrand Gervais, *Logiques de l'imaginaire, tome III. L'imaginaire de la fin*, Montréal, Le Quartanier, 2009, coll. « Erres Essais », 240 p.

<sup>379</sup> Voir la citation de la journaliste Susan Sontag mise en exergue de *Réussir son hypermodernité* : « Il reste à voir jusqu'où les ressources de l'ironie pourront être étirées. Il semble peu probable que cette tendance à constamment saper nos propres affirmations puisse se poursuivre indéfiniment dans l'avenir sans qu'elle ne soit éventuellement enrayée par le désespoir ou par un rire qui nous laissera sans le moindre souffle ».

<sup>380</sup> En ce qui concerne l'importance de la vie ordinaire dans l'imaginaire contemporain, nous avons déjà cité les travaux de Charles Taylor au sujet de « l'affirmation de la vie ordinaire » (Voir *Les sources du moi*), ainsi que l'essai de Mathieu Bélisle, *Bienvenue au pays de la vie ordinaire*.

Comment et par quelles voies le roman québécois contemporain peut-il imaginer et reconstruire le monde autrement ? Question certes ambitieuse, mais tout à fait stimulante.

Quoi qu'il en soit, le roman saura toujours questionner l'expérience humaine avec finesse et nuance à travers les rapports que l'être tisse avec le monde, les autres et lui-même, abordant encore et encore les thèmes de l'identité et du sens de l'existence en les modulant selon son temps et son lieu. Sous ces interrogations, la vraie question que pose notre corpus, en regard du paysage littéraire actuel, demeure pour nous la suivante : et si nous tentions de ne pas disparaître ?

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus romanesque

- BARIL-GUÉRARD, Jean-Philippe, *Sports et divertissements*, Montréal, Ta Mère, 2014.
- BLAIS, François, *Iphigénie en Haute-Ville*, Québec, L'Instant même, 2009.
- BOUCHARD, Sophie, *Cookie*, St-Fulgence, La Peuplade, 2008.
- GAGNON, Marie-Noëlle, *Le Grand Galop*, Montréal, Québec Amérique, 2015.
- LAMBERT, Guillaume, *Satyriasis (mes années romantiques)*, Montréal, Leméac, 2015.
- LANDRY, Pierre-Luc, *L'équation du temps*, Montréal, Druide, 2013.
- LANDRY, Pierre-Luc, *Les corps extraterrestres*, Montréal, Druide, 2015.
- LANGELIER, Nicolas, *Réussir son hypermodernité et sauver le reste de sa vie en 25 étapes faciles*, Montréal, Boréal, 2010.
- LAZZARONI, Sara, *Okanagan*, Montréal, Leméac, 2016.
- LEDUC-PRIMEAU, Laurence, *À la fin ils ont dit à tout le monde d'aller se rhabiller*, Montréal, Ta Mère, 2016.
- LOISELLE, Fannie, *Sauf*, Montréal, Marchand de feuilles, 2016.
- MARTEL, Jean-Philippe, *Comme des sentinelles*, Montréal, La Mèche, 2012.
- MORISSETTE, Guillaume, *Nouvel Onglet*, trad. de l'anglais (Canada) par Daniel Grenier, Montréal, Boréal, 2016.
- MORISSETTE, Guillaume, *Le visage originel*, trad. de l'anglais (Canada) par Daniel Grenier, Montréal, Boréal, 2017.
- VACHON, Hélène, *La manière Barrow*, Québec, Alto, 2013.
- VERREAULT, Mélissa, *L'angoisse du poisson rouge*, Chicoutimi, La Peuplade, 2014.

## Monographies, mémoires ou thèses

AHMED, Sara, *The Promise of Happiness*, Durham and London, Duke University Press, 2010, 328 p.

AUBERT, Nicole (dir.), *L'individu hypermoderne*, Toulouse, Erès, 2004, coll. « Sociologie Clinique », 320 p.

AUDET, René (dir.), *Enjeux du contemporain. Études sur la littérature actuelle*, Québec, Éditions Nota bene, 2009, coll. « Contemporanéités », 240 p.

AUDET, René et MERCIER, Andrée (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. Tome 1. La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, 318 p.

AUDET, René et XANTHOS, Nicolas (dir.), *Ce que le personnage contemporain dit à la critique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, 213 p.

AUSTIN, J.L., *Quand dire c'est faire*, trad. de l'anglais par Gilles Lane, Seuil, 1970, 203 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, coll. « Bibliothèque des idées », 488 p.

BARRÈRE, Anne et MARTUCCELLI, Danilo, *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, coll. « Le regard sociologique », 373 p.

BARTHÉLÉMY, Lambert, *Fictions contemporaines de l'errance. Peter Handke, Cormac McCarthy, Claude Simon*, Paris, Classiques Garnier, 2011, 710 p.

BEAUPARLANT, Sophie, *Rencontres de paroles. Sémiotique du dialogue au cinéma*, thèse présentée à l'Université du Québec à Chicoutimi, avril 2013, 342 p.

BÉLISLE, Mathieu, *Bienvenue au pays de la vie ordinaire*, Montréal, Leméac, 2017, coll. « Nomades », p. 299.

BELLEAU, André, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 1980, 155 p.

BERTHELOT, Francis, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Armand Colin, 2005, 248 p.

BESSARD-BANQUY, Olivier, *Le roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 2003, coll. « Perspectives », 288 p.

BIRON, Michel, *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2000, 320 p.

BIRON, Michel, *La conscience du désert. Essais sur la littérature au Québec et ailleurs*, Montréal, Boréal, 2010, 216 p.

BIRON, Michel, *Le roman québécois*, Montréal, Boréal, 2012, 128 p.

BIRON, Michel, DUMONT, François et NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, 700 p.

BLANCKEMAN, Bruno, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur, 2002, 169 p.

BLANCKEMAN, Bruno et MILLOIS, Jean-Christophe (dir.), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte Éditeur, 2004, 123 p.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998 [1992], coll. « essais », 567 p.

CASSELY, Jean-Laurent, *No Fake. Contre-histoire de notre quête d'authenticité*, Paris, Arkhé, 2019, 189 p.

CHARLES, Sébastien, *L'hypermoderne expliqué aux enfants*, Montréal, Liber, 2007, 158 p.

CHARLES, Sébastien et TAVOILLOT, Pierre-Henri (dir.), *Qu'est-ce qu'une société d'individus ?*, Montréal, Liber, 2010, 248 p.

CLÉMENT, Murielle Lucie et VAN WESEMAEL, Sabine (dir.), *Le malaise existentiel dans le roman français de l'extrême contemporain*, Sarrebruck, Éditions Universitaires Européennes, 2011, 336 p.

COLLOMB, Michel (dir.), *L'empreinte du social dans le roman depuis 1980*, Montpellier, Publications de l'Université Paul Valéry (Montpellier III), 2005, 301 p.

DAUNAIS, Isabelle, *Le roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015, 222 p.

DION, Robert et MERCIER, Andrée (dir.), *Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990*, Montréal, Éditions Nota bene, 2017, 424 p.

DION, Robert et MERCIER, Andrée (dir.), *La construction du contemporain. Discours et pratiques du narratif au Québec et en France depuis 1980*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2019, 416 p.

EHRENBERG, Alain, *La fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 1998, 318 p.

EHRENBERG, Alain, *L'individu incertain*, Paris, Hachette Littératures, 1999, 351 p.

- FAHMI, Mustapha, *La leçon de Rosalinde*, Chicoutimi, La Peuplade, coll. « Essais », 2018, 160 p.
- FLAHAULT, François, *La parole intermédiaire*, Paris, Seuil, 1978, coll. « Psychologie », 233 p.
- FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1998, 294 p.
- FORTIER, Frances et MERCIER, Andrée (dir.), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Éditions Nota bene, 2011, coll. « Contemporanéités », 366 p.
- FROW, John, *Character & Person*, Oxford, Oxford University Press, 2014, 352 p.
- GERVAIS, Bertrand, *Logiques de l'imaginaire, tome III. L'imaginaire de la fin*, Montréal, Le Quartanier, 2009, coll. « Erres Essais », 240 p.
- GARCIA, Tristan, *La vie intense*, Paris, Autrement, 2016, 287 p.
- GAUCHET, Marcel, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985, coll. « NRF Essais », 366 p.
- GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 2017, 391 p.
- GERVAIS, Bertrand, *Récits et actions*, Longueuil, Le Préambule, 1990, 411 p.
- GODELIER, Maurice, *L'imaginé, l'imaginaire et le symbolique*, Paris, CNRS, 2015, 283 p.
- GODIN, Marc-André, *Dérappings suivi de Vers une définition du roman de la route*, mémoire de maîtrise présenté à l'Université McGill, mars 1999, 95 p.
- HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris Hachette, 1996, 159 p.
- HAVERCROFT, Barbara, MICHELUCCI, Pascal et RIENDEAU, Pascal (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Éditions Nota bene, 2010, coll. « Contemporanéités », 460 p.
- HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, trad. du néerlandais par Cécile Seresia, Paris, Gallimard, 1951, 341 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1994, coll. « Champs », 392 p.
- KAUFMANN, Jean-Claude, *L'invention de soi ? Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004, coll. « Individu et société », 352 p.

LANDRY, Pierre-Luc, *Les corps extraterrestres (roman) suivi de Le jeu réaliste magique de la fiction. Le réalisme magique narratif comme posture de la lecture paradoxale (étude) et de Une thèse « 100 modèles » : méthode et recherche-crédation (petit essai)*, thèse présentée à l'Université Laval, 2013, 422 p.

LANE-MERCIER, Gillian, *La parole romanesque*, Paris/Ottawa, Klincksieck/Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Semiosis », 1989, 366 p.

LE BRETON, David, *En souffrance. Adolescence et entrée dans la vie*, Paris, Métailié, 2007, 368 p.

LE BRETON, David, *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, Paris, Métailié, 2015, 208 p.

LINTVELT, Jaap, *Aspects de la narration. Thématique, idéologie et identité*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Littérature(s) » et Paris, L'Harmattan, 2000, 306 p.

LINTVELT, Jaap, MORENCY, Jean et DEN TOONDER, Jeanette, *Roman de la route et voyages identitaires*, Québec, Éditions Nota bene, 2006, 361 p.

LIPOVETSKY, Gilles et CHARLES, Sébastien, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004, 196 p.

LUKÁCS, Georg, *La théorie du roman*, Paris, Éditions Gonthier, 1963 [1920], 210 p.

MARCOTTE, Gilles, *Le roman à l'imparfait. Essai sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, La Presse, 1976, 194 p.

MARTUCCELLI, Danilo, *Grammaires de l'individu*, Paris, Gallimard, 2002, coll. « folio/essais », 720 p.

MARTUCCELLI, Danilo, *La société singulariste*, Paris, Armand Colin, 2010, coll. « Individu et Société », 264 p.

MARTUCCELLI, Danilo, *Les sociétés et l'impossible. Les limites imaginaires de la réalité*, Paris, Armand Colin, coll. « Individu et Société », 2014, 447 p.

MELANSON, Steve, *Les héritiers du vide. Nos enfants sans religion*, Rosemère, Clermont Éditeur, 2011, 179 p.

MOLÉNAT, Xavier (dir.), *L'individu contemporain*, Auxerre, Sciences Humaines Éditions, 2014, 345 p.

OUELLET, François, *Passer au rang du père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec*, Québec, Éditions Nota bene, 2013, coll. « NB poche », 202 p.

PAVEL, Thomas, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, coll. « NRF Essais », 658 p.

PELLETIER, Jean-Jacques, *La prison de l'urgence. Précédé de Les émois de Néo-Narcisse*, Montréal, Hurtubise, 2013, coll. « Autobiographie collective », 200 p.

POTTER, Andrew, *Je suis vrai : tomber dans le piège de l'authenticité*, Montréal, Logiques, 2011, 296 p.

RABATÉ, Dominique, *Le Roman et le sens de la vie*, Paris, José Corti, 2010, 128 p.

RABATÉ, Dominique, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Rimouski, Tangence, 2015, coll. « Confluences », 93 p.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit, tome I*, Paris, Seuil, 1983, coll. « L'Ordre philosophique », 320 p.

RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, 448 p.

TAYLOR, Charles, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, trad. de l'anglais, *Sources of the self: The Making of the Modern Identity* [1989], Montréal, Boréal, 1998, 720 p.

TAYLOR, Charles, *Grandeur et misère de la modernité*, Montréal, Bellarmin, 2007, coll. « L'essentiel », 150 p.

TILLARD, Patrick, *De Bartleby aux écrivains négatifs : une approche de la négation*, thèse présentée à l'Université du Québec à Montréal, octobre 2008.

TREMBLAY, Roseline, *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois, 1960-1995*, Montréal, Hurtubise, 2004, 606 p.

VIART, Dominique, VERCIER, Bruno, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008, 512 p.

ZHAO, Jia, *L'ironie dans le roman français depuis 1980. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly*, Paris, L'Harmattan, 2013, p.186.

## Articles et chapitres

AHMED, Sara, « La promesse du bonheur : introduction », *Genre, sexualité & société*, automne 2015, [en ligne], URL : <http://journals.openedition.org/gss/3689>

ARRIEN, Sophie-Jan, « Ipséité et passivité : le montage narratif de soi (Paul Ricœur, Wilhelm Schapp et Antonin Artaud) », dans *Laval théologique et philosophique*, vol. 63, n° 3, 2007, p. 445-458.

AUDET, René et XANTHOS, Nicolas (dir.), « Le roman contemporain au détriment du personnage » (dossier), dans *L'esprit créateur*, vol. 54, n° 1 (printemps 2014), [en ligne], URL : <https://espritcreateur.org/issue/le-roman-contemporain-au-d%C3%A9triment-du-personnage>

AUGER, Manon, « Le "contemporain" de la critique : quelques observations à propos d'un récit impossible », dans *Études françaises*, vol. 52, n° 2, 2016, p. 121-140.

BARRÈRE, Anne et MARTUCCELLI, Danilo, « La modernité et l'imaginaire de la mobilité : 'inflexion contemporaine' », dans *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 1, n° 118, 2005, [en ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-internationaux-de-sociologie-2005-1-page-55.htm>

BÉLANGER, David, « En contre-jour : la représentation évanescence de l'écrivain dans le roman québécois contemporain », dans *Arborescences*, n° 6, 2016, [en ligne], URL : <https://id.erudit.org/iderudit/1037504ar>

BIRON, Michel, « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », dans *Études françaises*, vol. 41, n° 1, 2005, p. 27-41.

BÖHM, Roswitha, « Vers une poétique du précaire : le monde des salariés dans l'œuvre d'Anne Weber », dans ASHOLT, Wolfgang et DAMBRE, Marc, *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 197-211.

BOULARD, Anaïs, « L'imaginaire de la ruine dans la littérature contemporaine : l'exemple de *The Road* de Cormac McCarthy », dans *Sociétés*, n° 120, 2013/2, [en ligne], adresse URL : <https://www-cairn-info.sbiproxy.uqac.ca/revue-societes-2013-2-page-61.htm>

BOULARD, Anaïs, « La fin du monde, la fin du "moi" ? Portrait du personnage post-apocalyptique », dans *Cahiers Erta*, vol. 1, n° 5, 2014, p. 41-54.

CHARLES, Sébastien, « De la postmodernité à l'hypermodernité », dans *Argument, politique, société et histoire*, vol. 1, n° 8 (automne 2005-hiver 2006), [en ligne], URL : <http://www.revueargument.ca/article/2005-10-01/332-de-la-postmodernite-a-lhypermodernite.html>

CHAUFFOUR, Julien, « Une satire québécoise : *Réussir son hypermodernité et sauver le reste de sa vie en 25 étapes faciles*, ironie et structure paradoxale », dans *La mémoire des mots : de la théorie à la fiction littéraire*, Rimouski, Tangence éditeur, 2019, coll. « Émergence », p. 79-93.

DAUNAIS, Isabelle, « Le personnage et ses qualités », dans *Études françaises*, vol. 41, n° 1, 2005, p. 9-25.

DESROCHES, Dominic, « Existence malheureuse et temporalité : réflexions kierkegaardienne sur le sens de l'existence », dans *Horizons philosophiques*, vol. 14, n° 1, 2003, p. 39-55.

FÈSSEL, Michaël, « Hegel, Kierkegaard et l'ironie contemporaine », dans *Esprit*, mai 2013, [en ligne], URL : <http://www.cairn.info/revue-esprit-2013-5-page-70.htm>

- FORTIER, Frances, « La rhétorique de l'ailleurs dans le récit québécois », dans DION, Robert (dir.), *Le Québec et l'ailleurs. Aperçus culturels et littéraires*, Brepols, Palabres Éditions, 2002, p. 25-42.
- FORTIER, Frances et MERCIER, Andrée, « La narration du sensible dans le récit contemporain », dans AUDET, René et MERCIER, Andrée (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. 1. La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 173-197.
- HUGLO, Marie-Pascale, LEPIIK, Kimberley, « Narrativités minimalistes contemporaines : Toussaint, Tremblay, Turcotte », dans *Voix et Images*, vol. 36, n° 1, 2010, p. 27-44.
- LEDENT, David, « Peut-on parler d'une sociologie implicite du roman ? », dans *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 9, n° 3, 2015, p. 371-386.
- MARGOLIN, Uri, « Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective », dans *Poetics Today*, vol. 11, n° 4, winter 1990, p. 843-871.
- MARGOLIN, Uri, « Characters in literary narrative: Representation and Signification », dans *Semiotica*, n° 106, 1995, p. 373-392.
- MARTUCCELLI, Danilo, « Les trois voies de l'individu sociologique », dans *EspacesTemps.net*, 2005, [en ligne], URL : <https://www.espacestems.net/articles/trois-voies-individu-sociologique/>
- MERCIER, Andrée, « Avatars parodiques de la quête identitaire dans le roman québécois contemporain », dans *Études françaises*, vol. 52, n° 2, 2016, p. 87-103.
- MOLINO, Jean et LAFHAIL-MOLINO, Raphaël, « Les personnages », dans *Homo fabulator : théorie et analyse du récit*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2003, p. 157-195.
- PAVEL, Thomas, « Les êtres de fiction » dans *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988. p. 19-58.
- RABATÉ, Dominique, « Résistances et disparitions », dans GUICHARD, Thierry (dir.), *Le roman français contemporain*, Paris, CulturesFrance, 2007, p. 9-46.
- RABATÉ, Dominique, « Figures de la disparition dans le roman contemporain », dans ASHOLT, Wolfgang et DAMBRE, Marc (dir), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 67-76.
- RABATÉ, Dominique, « Affirmation ou effacement ? Remarques sur le statut du personnage romanesque », dans *Lendemains*, vol. 38, n° 150-151, novembre 2013, p. 36-43.
- RABATÉ, Dominique, « L'individu contemporain et la trame narrative d'une vie » dans *Studi Francesi*, n° 175, mai 2015, p. 49-57.

ROBINSON, Maxime, « Un temps d'arrêt pour une authenticité plus élevée », dans *Le Devoir*, 11 avril 2020, [en ligne], URL : <https://www.ledevoir.com/societe/le-devoir-de-philosophie/histoire/576854/le-devoir-de-philosophie-un-temps-d-arret-pour-une-authenticite-plus-elevee>

ROMANO, Claude, « L'authenticité : une esquisse de définition », dans *Philosophiques*, vol. 47, n° 1, printemps 2020, p. 35-55.

ROSSENBACH, Jara, « Le voyage identitaire dans le roman québécois : *Chercher le vent* (2001) de Guillaume Vigneault », dans *Publif@rum*, n° 21, 2014, [en ligne], URL : [http://publiforum.farum.it/ezone\\_articles.php?id=293](http://publiforum.farum.it/ezone_articles.php?id=293)

TARDIF, Mélanie, « Le désenchantement dans "L'En dessous l'admirable" de Jacques Brault », dans *The French Review*, vol. 78, n° 6, 2005, p. 1138-1147.

VIART, Dominique, « Écrire le travail : vers une sociologisation du roman contemporain ? », dans *Raison Publique*, n° 15, 2011, p. 13-34.

XANTHOS, Nicolas, « Formes humaines. Le savoir anthropologique de la fiction contemporaine », dans *temps zéro*, n° 9 (janvier 2015), [en ligne], URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1288>

### **Conférences et communications**

MARTUCCELLI, Danilo, « Sans titre », conférence prononcée dans le cadre du séminaire de Mickaël La Chance, *Art, individu et société*, Université du Québec à Chicoutimi, le 23 mars 2017.

XANTHOS, Nicolas, « Consciences contemporaines : poétique de l'intériorité chez Modiano et Toussaint ». Colloque *Narrations d'un nouveau siècle : romans et récits français (2001-2010)*, Cerisy, 16-23 août 2011.

### **Dictionnaires, encyclopédies et anthologies**

DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, 492 p.

DUCROT, Oswald et SCHAEFFER, Jean-Marie, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, 672 p.

MARGOLIN, Uri, « Character », dans HERMAN, David, JAHN, Manfred et RYAN, Marie-Laure (éd.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Londres, Routledge, 2005, p. 52-57.

PELLETIER, Jacques, CHASSAY, Jean-François et ROBERT, Lucie (dir.), *Littérature et société*, Montréal, VLB Éditeur, 1994, coll. « Essais Critiques », 446 p.

REY-DEBOVE, Josette et REY, Alain, *Le Petit Robert*, Paris, Édition Le Robert, 2014, 2837 p.

*L'Encyclopédie Larousse*, [en ligne], URL : <https://www.larousse.fr/encyclopedie/>