

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	ii
REMERCIEMENTS.....	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 LA MÉMOIRE COLLECTIVE ET L'IDENTITÉ : UNE PRATIQUE LITTÉRAIRE.....	15
1.1 La notion de mémoire collective	16
1.1.1 Définition.....	17
1.1.2 Absence de trace : l'oubli ou l'absence de la présence	20
1.1.3 Mémoire et identité : le déploiement d'une image sociale.....	23
1.2 Mémoire et littérature	26
1.2.1 La postmodernité	28
1.2.2 Poétique postmoderne.....	30
1.2.3 Poétique postmoderne et intertextualité : application d'une mémoire littéraire.....	33
1.2.4 La quête postmoderne.....	35
CHAPITRE 2 LE PARADOXE DU RETOUR AUX RACINES.....	39
2.1 La société actuelle : le vide du siècle.....	41
2.2 État de la littérature québécoise : Robert Lalonde et la mémoire d'un passé poétisé..	45
2.2.1 Formes littéraires : entre mémoire et prose poétique	48
2.2.2 La figure de l'autochtone.....	51
2.3 Mémoire d'une représentation : le diable littéraire.....	56
2.3.1 Diable littéraire : lieu de mémoire collective québécoise.....	57
2.3.2 La spécificité du cas d' <i>Un jour le vieux hangar sera emporté par la débâcle</i>	60
CHAPITRE 3 ENTRE TRACES MÉMORIELLES ET OUBLI DÉFINITIF : LE DIABLE DANS UN JOUR LE VIEUX HANGAR SERA EMPORTÉ PAR LA DÉBÂCLE.....	63
3.1 Diable lalondien : surgissement de la mémoire.....	64
3.1.1 Trace : le diable pour mémoire.....	68
3.1.2 Reprise : mémoire sélective.....	75
3.1.3 Modification : transformation du discours littéraire du diable lalondien	80

CHAPITRE 4	DE LALONDE À LA SOCIÉTÉ : LE RÔLE DU DIABLE DANS LE VIDE DU VIEUX HANGAR.....	85
4.1	Poétique postmoderne dans <i>Un jour le vieux hangar sera emporté par la débâcle</i>	87
4.1.1	Le vieux hangar : hors lieu romanesque	91
4.1.2	Le vieux hangar de Camille Roy : retour d'une identité canadienne-française.....	95
4.2	La chute du canot volant, ou la dépossession tranquille	101
CONCLUSION		104
BIBLIOGRAPHIE		116

INTRODUCTION

Les civilisations sont certes aussi mortelles que toute vie, sauf que cette mort est celle de la mémoire¹.

« Au Québec, nous avons réglé un peu vite la question paysanne² », écrit l'essayiste François Ricard à propos de cet ouragan que fut la Révolution tranquille. Durant cette période, la société québécoise se transforme, elle passe d'une vie fondamentalement axée sur des valeurs traditionnelles à une vie moderne, ouverte sur le monde. Elle oublie son passé, délaissant ainsi les valeurs qui ont assuré sa pérennité dans cette mer anglophone qu'est l'Amérique. Pour une première fois, la société québécoise se déprend de son carcan pour goûter au fruit interdit : la liberté, nouveauté tant convoitée qui devient maintenant accessible. Ce changement s'opère sur une courte période d'une vingtaine d'années : « [N]ous sommes passés sans transition d'une définition de nous-mêmes entièrement axée sur les valeurs

¹ Joseph Melançon, « Les conférences publiques de la CEFAN », dans Fernand Dumont, *L'avenir de la mémoire*, Québec, Nuit Blanche, 1995, p. 10.

² François Ricard, *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal, 1985, p. 155.

paysannes à une autre définition qui en est presque l'exacte contrepartie et qui repose sur la négation pure et simple, voire agressive, de ces mêmes valeurs [...], et ce, dans le temps de le dire³ », poursuit Ricard. Il s'agit d'une rupture majeure qui s'est faite sans réelle préparation ni adaptation. Sur la longue ligne du Temps et de l'Histoire, le changement s'est en quelque sorte produit en une nuit, du jour au lendemain. L'avenir devient porteur d'espoir et d'espérances ; le passé est, quant à lui, relégué aux oubliettes. L'heure est à la renaissance, au désir et au besoin ambiant d'éradiquer, de supplanter et de s'affranchir de toute tradition. Rompre avec la continuité et l'homogénéité : découvrir le monde, tel est le mot d'ordre de cette époque qui a façonné la société d'aujourd'hui.

Pour ce faire, tout est en mutation, tout bascule vers un nouveau séducteur, endiablé et endiantant : *le yâbe est dans la cabane*. La société québécoise subit une refonte de ses fondements qu'elle avait mis des décennies à bâtir ; elle les voit s'évaporer, perdre de leur influence pour laisser place à des structures profondément transformées, voire entièrement nouvelles, autant sur le plan idéologique, culturel, socio-économique, politique, qu'institutionnels⁴. C'est un phénomène généralisé : « Partout, dans les officines du pouvoir comme dans les métaphores des poètes et des chansonniers, passe le même grand vent, celui de la " genèse ", du commencement, de la " fondation du territoire " : c'est le matin d'un nouveau monde⁵. » Bien que les structures, les fondements mêmes de la société se rafraîchissent, la vie en soi se voit tout autant remodelée. Selon Ricard, il s'agirait d'un changement anthropologique : « Ce n'est pas seulement les modes d'échange et de production qui se transforment, ni les seuls rapports sociaux, c'est l'homme même, c'est-à-dire la

³ *Idem*.

⁴ Dans sa thèse de doctorat, Sébastien Parent résume efficacement les sphères de la vie sociale touchées par le changement (*L'historiographie de la Révolution tranquille et ses rapports à la mémoire canadienne-française, 1960 à aujourd'hui*, Ph. D. (histoire), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2013, 344 p.).

⁵ François Ricard, *La génération lyrique : essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1994, p. 96.

conscience qu'il a de lui-même et sa connaissance de l'univers où il vit⁶. » Il s'agit de la naissance d'une nouvelle idéologie collective qui s'inscrit dans une philosophie du savoir et de l'ouverture sur soi : période embryonnaire de l'individualisme contemporain.

Plus profondément, il s'agit aussi d'un renversement des valeurs puisque les valeurs traditionnelles, supplantées par les ravages de la modernité des années 1970, servaient d'ancrage unificateur. Fernand Dumont, dans *L'avenir de la mémoire*, le mentionne avec justesse :

Avec l'effacement des vieilles coutumes et de la tradition qui leur servait de caution, c'est la culture populaire qui s'est effritée. Cette culture n'avait pas été élaborée uniquement par le génie populaire lui-même et elle avait assimilé de nombreux éléments venus d'ailleurs ; elle n'en formait pas moins un monde que le peuple s'était approprié, où il puisait identité et sens⁷.

Avec l'arrivée de cette modernité, la conservation de la mémoire n'étant pas une priorité, la culture elle-même s'est détériorée, notamment religieuse ou encore étatique, laissant du même coup la société de demain, qui est maintenant celle d'aujourd'hui, dans une impasse. Oscillant ainsi d'un extrême à l'autre sans période d'adaptation, la société québécoise en est sortie métamorphosée, profondément modernisée. Toutefois, le nouveau est éphémère et devient rapidement chose du passé. Aujourd'hui, les changements sociaux, si attrayants à l'apogée de la Révolution tranquille, sont maintenant désuets et mésadaptés aux situations actuelles, plongeant ainsi l'entièreté de la société dans une hibernation. Le sociologue Marc Angenot le constate :

Le Québec me semble dans tous les secteurs de la vie publique et de la culture vivre sur des dynamiques épuisées, peu renouvelées du moins, sur le ressassement de formules politiques, civiques, médiatiques, esthétiques qui étaient jeunes quand je l'étais aussi, c'est-à-dire il y a plus de trente ans. La stase, c'est cela, c'est le fait que le monde évolue et que ces formules ne font que s'adapter superficiellement au

⁶ *Idem, La littérature contre elle-même, op. cit.*, p. 156.

⁷ Fernand Dumont, *L'avenir de la mémoire*, Québec, Nuit blanche, 1995, p. 23.

changement, et comme s'il y avait parmi nous un « consensus » sur l'idée que cette résistance passive est méritoire⁸.

Angenot décrit la période contemporaine comme en étant une d'inaction, d'impasse et dépassée. Incapable d'évoluer, la société actuelle ne fait que ressasser et du même coup en résulte une impasse. Le philosophe Gilles Lipovetsky, ayant une pensée similaire à celle d'Angenot, affirme que « c'est désormais le vide qui nous régit, un vide pourtant sans tragique ni apocalypse⁹ ». Il s'agit d'une perte de repères moraux généralisée, un vide post-révolution qui traverse l'ensemble de la société, allant même jusqu'à transformer et ébranler le rapport de l'individu au monde ; sa façon d'être au monde, mais aussi dans le monde. Abolissant la continuité et l'homogénéité, la Révolution tranquille a-t-elle laissé un plus grand vide dans les fondements mêmes de la société qu'elle ne l'a fait évoluer ? Subissant maintenant les contrecoups d'un échec, comment l'imaginaire collectif réagit-il à la stagnation ambiante ? En d'autres termes, « coutumes et tradition s'étant estompées, le passé [pouvant] surgir avec toute sa puissance d'interrogation ; le vide ainsi apparu n'[appellerait]-il pas le travail de la mémoire¹⁰ » avant que n'advienne la mort de la dernière civilisation francophone en Amérique du Nord ?

« Nous sommes tous des enfants qui parviennent mal à grandir, qui sont voués à la désobéissance, à l'erreur, au bonheur accidentel et qui rêvent, comme Meaulnes, de retrouver

⁸ Marc Angenot cité par Gérard Bouchard, Alain Roy, *La culture québécoise est-elle en crise ?*, Montréal, Boréal, 2007, p. 172.

⁹ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide : essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1993, p. 16.

¹⁰ Fernand Dumont, *op. cit.*, p. 23.

la maison abandonnée¹¹. » Robert Lalonde a écrit cette phrase pour dresser le portrait de son écriture, mais loin de s'en douter, il décrivait aussi son siècle. Retrouver son passé, son origine : sa plume s'y consacre. Lalonde expose l'homme de son siècle en lui faisant porter le fardeau de l'enfance afin de dépeindre son époque qui a grandement besoin de rêver à une autre couleur pour écrire sa réalité, notre réalité contemporaine. Voyant la nécessité de combattre l'oubli, de redonner les lettres de noblesse à l'écriture, de rétablir le pouvoir des mots, Lalonde constate que les êtres humains sont « des errants qui cherchent à la fois à s'abandonner, à abdiquer leur unicité parfois effrayante, et qui luttent pour que la mort n'advienne pas. Écrire, lire, c'est savoir cela, c'est admettre cela¹² ». C'est savoir que les mots peuvent encore agir aujourd'hui. C'est refuser de laisser mourir le collectif, la société. Par la littérature, Lalonde refuse de mourir, ou plutôt de laisser mourir son identité profonde. Il participe à la description, mais surtout à la compréhension de son ère. La littérature lui permet cela parce qu'elle est « ce discours qui, présent dans le monde, vient prendre la parole et travailler " avec les mots de la tribu " après que tous les autres discours aient dit ce qu'ils avaient à dire, et notamment les discours de certitude et d'identité¹³. » Elle est ce dernier ressort qui permet de voir le réel d'une autre manière. Retracer son passé, retrouver son origine : Lalonde va à l'encontre de la stase ambiante au sein de la société québécoise qui, avec lui, commence peut-être à se réveiller de son hibernation.

La recherche en études littéraires montre que depuis 1980 il y a un décentrement de la littérature québécoise, c'est-à-dire qu'il n'y pas un mouvement dominant, mais bien une pluralité de mouvements littéraires. Plusieurs raisons peuvent expliquer cet éclatement des

¹¹ Robert Lalonde, « Repérer son noyé et le hisser dans sa barque », dans Isabelle Daunais, François Ricard, dir., *La pratique du roman*, Montréal, Boréal, 2012, p. 132.

¹² *Idem*.

¹³ Marc Angenot, « Que peut la littérature ? : sociocritique littéraire et critique du discours social », dans Jacques Neefs, Marie-Claire Ropars, dir., *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 17.

conventions, mais la principale est celle de l'échec référendaire de 1980. À partir de ce point tournant dans l'histoire du Québec, les écrivains francophones « se sentent démobilisés¹⁴ ». Ce désengagement littéraire change dramatiquement la manière dont les écrivains conçoivent la littérature, car la vie en soi se retrouve tout autant éclatée que la littérature elle-même. La textualité littéraire québécoise ne se « résume plus, dès lors, à la seule appartenance nationale, mais à un ensemble de facteurs (la catégorie, la famille, le sexe, la génération, le pays d'origine, la région, etc.) qui font éclater ce qu'on appelle depuis peu, la littérature québécoise¹⁵ ». Décentrant ainsi les normes usuelles établies par le passé dans la littérature canadienne-française et québécoise, l'échec référendaire remet en cause les principes mêmes de l'idée d'engagement et de nationalisme au sein de la production littéraire. Avec un nationalisme maintenant éclaté et moins actif que jamais, est-ce la fin d'une identification nationale dans une littérature tout aussi éclatée et décentrée ? Au contraire, malgré deux échecs référendaires, la question nationale persiste toujours dans la littérature québécoise. Michel Biron y a réfléchi dans son récent ouvrage sur *Le roman québécois* : « Même à l'ère " post-nationale ", la lecture du roman québécois appelle la question d'identité nationale. Pour plusieurs critiques, le pluralisme ou le décentrement actuel n'ont pas évacué l'idée de roman national, comme si cette idée ou ce rêve résistait à tout ce qui paraît le contredire¹⁶ », c'est-à-dire que l'identité québécoise, n'étant pas balisée et bien définie, cherche par tous les moyens à se délimiter, expressément par la voix de ses écrits littéraires.

Dans une période plus contemporaine, soit de 2005 à 2010, la production littéraire fait appel à la mémoire. Les auteurs ne déconstruisent pas la mémoire du Québec traditionnel, mais plutôt l'héritage de ce modernisme, « de cette nouvelle logique artistique à base de

¹⁴ Michel Biron, François Dumont, Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 531.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ Michel Biron, *Le roman québécois*, Montréal, Boréal, 2012, p. 99.

ruptures, de discontinuités, reposant sur la négation de la tradition, sur le culte de la nouveauté et du changement¹⁷ » qu'a été la Révolution tranquille au Québec. Les auteurs comme André Laberge, Stéfani Meunier, Monique LaRue et Nicolas Dickner procèdent, chacun à leur façon, au procès de l'héritage national légué lors des années 1960¹⁸. Reprenant des éléments stigmatisés et précis du passé québécois, une bonne partie du grand corpus des années 2000 avance paradoxalement dans la modernité, ou dans la postmodernité. Nous pensons ici à plusieurs exemples comme la reprise des formes du conte par le conteur Fred Pellerin qui met de l'avant tout le passé de son village natal de Saint-Élie-de-Caxton pour le « légendifier¹⁹ », ou bien la réécriture de *Trente arpents*, intitulée *Euchariste Moisan*, par le cinéaste primé Denys Arcand. Ces auteurs illustrent bien le penchant actuel pour un renouveau de la mémoire et du passé de la société québécoise. De plus, « une forme originale de " roman régionaliste " voit le jour. [...] Ce type de roman lié au terroir ou au " pays " (au sens de territoire natif ou simplement habité) connaît une forme de régénération, sans pour autant tomber dans les stéréotypes véhiculés jadis dans les romans du Terroir²⁰ ». C'est une entreprise grandiose qui retourne à la racine même de la société québécoise. Ce n'est plus la modernité qui est convoitée, mais plutôt la tradition purement et strictement québécoise. Il s'agit de retracer, de débusquer et de retrouver les racines québécoises.

Ce trajet vers le passé est encore plus tangible dans l'œuvre romanesque de Robert Lalonde où le désir de faire mémoire se voit accorder un statut privilégié. Plusieurs études avancent cette hypothèse, notamment celle de Valeria Gianolio dans son analyse des romans

¹⁷ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 115.

¹⁸ Gilles Dupuis, Klaus-Dieter Ertler, *À la carte : le roman québécois, 2005-2010*, Berne, Peter Lang, 2011, p. 11.

¹⁹ Les contes de Fred Pellerin, présentés sous forme de spectacle, ont fait l'objet de publications. Fred Pellerin, *Dans mon village il y a belle lurette : contes de village*, Montréal, Planète rebelle, 2001, 140 p. ; *Il faut prendre le taureau par les cornes ! : contes de village*, Montréal, Planète rebelle, 2003, 136 p. ; *Comme une odeur de muscle : contes de village*, Montréal, Planète rebelle, 2005, 150 p.

²⁰ Gilles Dupuis, Klaus-Dieter Ertler, *op. cit.*, p. 11.

*Le dernier été des Indiens*²¹ et *Une belle journée d'avance*²² où elle tient ce propos fort intéressant : « Après avoir vaincu la mort, il faut vaincre l'effacement de la mémoire, l'oubli²³ ». Gianolio insiste sur l'omniprésence de la lutte contre l'oubli, contre l'effritement de la mémoire chez Lalonde, mais c'est Madeleine Frédéric qui observe que l'Œuvre est traversé par une quête de l'origine en recensant ce phénomène dans trois études différentes. Pour ce faire, elle analyse plusieurs des romans de Lalonde, dont *L'ogre de Grands Remous*²⁴, *Le fou du père*²⁵, *Une belle journée d'avance*²⁶, *Le diable en personne*²⁷, *Le dernier été des Indiens*²⁸ et *Sept lacs plus au Nord*²⁹. Elle constate qu'à l'intérieur de ces romans, la quête de l'origine « se trouve modulée, en quelque sorte, par cercles concentriques : simple filiation biologique (quête du père ou des parents), filiation historique (réconciliation avec le frère indien), projetée dans la dimension fabuleuse [...] et même mythique (l'abolition de l'espace et du temps)³⁰. » Elle ajoute que cette quête de l'origine apparaît « non seulement comme un facteur de cohérence profonde ; mais aussi, et peut-être plus encore, comme un facteur de résonance : une note émise dans un roman se propage et s'amplifie par modulation successive à travers toute l'œuvre³¹ », c'est-à-dire que la présence d'une telle quête transcenderait les romans étudiés par Frédéric pour se propager dans l'entièreté des œuvres du romancier. Lalonde serait un écrivain de l'origine. Au passage, elle effleure dans son étude la figure de l'Amérindien, mais c'est Sandra Hobbs qui en approfondit la portée symbolique. Selon elle, l'altérité autochtone constitue, dans la conscience catholique des villageois du roman *Le*

²¹ Robert Lalonde, *Le dernier été des Indiens*, Paris, Seuil, 1982, 157 p.

²² *Idem*, *Une belle journée d'avance*, Paris, Seuil, 1986, 192 p.

²³ Valeria Gianolio, « Robert Lalonde : la peau du grand Indien vient draper le songe, comme un rideau », dans Lise Gauvin, Franca Marcato-Falzone, dir., *L'âge de la prose : romans et récits québécois des années 80*, Roma/Montréal, Bulzoni Editore/VLB Éditeur, 1992, p. 222.

²⁴ Robert Lalonde, *L'ogre de Grand Remous*, Paris, Seuil, 1992, 192 p.

²⁵ *Idem*, *Le fou du père*, Montréal, Boréal, 1988, 152 p.

²⁶ *Idem*, *Une belle journée d'avance*, *op. cit.*

²⁷ *Idem*, *Le diable en personne*, Paris, Seuil, 1989, 105 p.

²⁸ *Idem*, *Le dernier été des Indiens*, *op. cit.*

²⁹ *Idem*, *Sept lacs plus au Nord*, Paris, Seuil, 1992, 160 p.

³⁰ Madeleine Frédéric, « Quête de l'origine et retour au temps mythique : deux lignes de fuite dans l'œuvre de Robert Lalonde », dans Franca Marcato-Falzone, dir., *Mythes et mythologies des origines dans la littérature québécoise*, Bologne, Editrice CLUEB Bologna, 1994, p. 260. L'auteure souligne.

³¹ *Ibid.*, p. 262.

dernier été des Indiens, la figure du Mal, instaurant ainsi un rapport d'altérité, voire de dualité manichéenne entre le Québécois et l'Autochtone³². La chercheuse a aussi constaté qu'il était possible de considérer cette relation entre les deux peuples « comme un dispositif discursif qui permet au sujet québécois de façonner son identité en s'identifiant partiellement à l'Autochtone³³ ». Qu'en serait-il pour le roman de 2012 *Un jour le vieux hangar sera emporté par la débâcle*³⁴ ? Retrouverait-on la même quête, la même figure, la même problématique ?

Les mots d'*Un jour* de Lalonde interrogent les fondements, les racines mêmes de l'identité individuelle, mais du même coup collective, exposant ainsi ce besoin criant de la littérature québécoise de revisiter le passé afin d'y trouver un matériau qui définirait, ou plutôt redéfinirait, dans le plus profond de l'être, l'identité nationale. Il s'agit d'un roman qui expose la nécessité de renouer avec la tradition afin de pouvoir y inscrire l'homme et la vie contemporaine tout en établissant ce lien et cette continuité nécessaire entre le passé et le présent. Or, comment la mémoire québécoise a-t-elle résisté au changement ? Qu'arrive-t-il à une mémoire littéraire lorsque l'on modifie considérablement son environnement d'origine, c'est-à-dire qu'arrive-t-il lorsque les murailles de son contexte originel tombent comme ont tombé les murs qui protégeaient la mémoire québécoise ? Comment, dans cette ère de retour à la mémoire, dans cette réminiscence qui habite la société québécoise, les valeurs traditionnelles ont-elles résisté au bulldozer de la modernité ? Pourquoi et comment, dans cette ère postmoderne, où la vie semble être éclatée, rapide et tournoyante, où l'amnésie collective paraît plus importante que le devoir de mémoire, l'auteur Robert Lalonde déploie-t-il la mémoire collective québécoise ? Tout simplement, quelles sont les spécificités, les traces

³² Sandra Hobbs, « L'Autochtone dans *Le dernier été des Indiens* de Robert Lalonde : ou comment passer de la grande à la petite noirceur », *Revue internationale d'études canadiennes*, Ottawa, Conseil international d'études canadiennes, 2010, n° 41, p. 237.

³³ *Ibid.*, p. 240.

³⁴ Robert Lalonde, *Un jour le vieux hangar sera emporté par la débâcle*, Montréal, Boréal, 2012, 188 p., désormais sous l'abréviation *Un jour*.

de la mémoire collective dans la littérature québécoise dite contemporaine de Robert Lalonde ?

Dans le roman *Un jour*, la mémoire se mobilise par le truchement d'une figure religieuse importante de la mémoire littéraire ; il s'agit de la figure du diable. En elle se trouve la mémoire d'une société perdue : la société ancestrale, société « où prédominaient les coutumes et la tradition³⁵ ». Véritable vecteur du passé, le diable lalondien se voit déraciné, d'abord de son contexte folklorique, ensuite de son identité cristallisée. Dans le cadre de ce mémoire, nous observerons en détail les représentations traditionnelles du diable à travers ses manifestations actuelles alors qu'il se présente comme un symbole dominant de liberté, d'altérité, de dualité et de moralité à la fois chez Lalonde et dans la tradition. Nous serons ensuite en mesure de bien cerner la mutation et l'évolution d'une mémoire proprement québécoise afin de cibler la fonction précise de cette figure diabolique dans la quête identitaire du narrateur, une image de la quête identitaire de la société québécoise actuelle.

Les diverses manifestations diaboliques dans le roman contemporain de Robert Lalonde nous poussent vers une hypothèse générale qui agira comme prémisse de base au sein de notre recherche : l'omniprésence de la figure du diable dans les écrits littéraires de Lalonde représenterait une trace et une spécificité de ce passé fondateur de la littérature québécoise et du même coup de son espace social, mais cette figure dérogerait aussi de sa manifestation traditionnelle. Autrement dit, dans le roman *Un jour* de Robert Lalonde, le diable s'actualiserait, se renouvellerait en s'inspirant de ses formes traditionnelles dans la littérature québécoise. Par le passé, le Canadien français, « ne pouvant se libérer de son éducation religieuse, remplissait l'espace indéterminé de divers esprits. L'esprit du mal en particulier se manifestait à lui sous différentes formes, tantôt horribles, tantôt séduisantes, toujours dans le

³⁵ Fernand Dumont, *L'avenir de la mémoire*, op. cit., p. 19.

dessein de perdre son âme³⁶ ». Dans la société et la littérature traditionnelles, l'identité du diable ainsi que ses caractéristiques diaboliques étaient connues de tous les Canadiens français. Dans le roman *Un jour*, la présence diabolique ne serait pas aussi claire, aussi bien identifiée ; elle s'exprimerait sous une identité occulte, c'est-à-dire personnifiée par un Amérindien qui parle la langue de l'Autre dans l'inconscient collectif du narrateur, l'Anglais. Les frontières de son identité ne seraient plus aussi bien balisées et étanches que dans l'espace social d'autrefois. Pour constater la dualité manichéenne du personnage de Stanley, il faut prendre en considération la tradition folklorique québécoise. La première manifestation du diable dans le roman en fait foi :

– Ton sauvage est un visage à deux faces !

Elle ne croyait pas si bien dire. Stanley hébergeait le loup et l'hirondelle, l'innocent et le vicieux, l'enfant et le vieux de la vieille. Il était tant de contraires réunis que je me savais devant lui multiple et composé moi aussi, à la fois tendre et crève-cœur, bon à rien et prêt à tout tenter. Il m'attendait à la sortie de la messe, planté comme un piquet, les poings aux hanches, la tignasse en bataille, le sourire en coin. Les fidèles – il disait « les moutons » – le contournaient, les yeux baissés, chuchotant. [...] Je courais vers lui³⁷.

Le diable lalondien ne serait qu'un écho de la tradition, le retentissement de son essence diabolique. La fonction première du diable resterait tout de même dans les écrits contemporains : la présence de l'ange déchu hante le narrateur du roman jusqu'à diaboliser ses souvenirs, sa mémoire et même son identité propre : « C'est heavy, un mort, hein blind boy ? Pourtant tu vas me transporter comme ça toute ta vie ! Tu vas m'avoir sur le dos, you better believe me, innocent white boy³⁸ », proclame Stanley dans un des rêves éveillés du narrateur.

³⁶ Maurice Lemire, *Le mythe de l'Amérique dans l'imaginaire « canadien »*, Québec, Nota bene, 2003, p. 169.

³⁷ Robert Lalonde, *Un jour*, op. cit., p. 23.

³⁸ *Ibid.*, p. 116.

Si la figure du diable chez Lalonde s'inspire des représentations traditionnelles, elle en dérogerait tout autant. D'où notre hypothèse corollaire : chez Lalonde, la mort du diable serait une modification et une nouvelle manifestation diabolique qui créeraient un vide de l'existence chez le narrateur, un écho du vide ubiquiste de la condition postmoderne. Certains contes traditionnels dupaient la figure diabolique³⁹ ; ce qui ne serait pas le cas dans le roman de Lalonde. À l'image du contexte folklorique, la présence diabolique contemporaine dérange, choque et confronte le narrateur tout autant, mais à la fin du roman, le diable se suicide, résultat d'une nouvelle manifestation, une manifestation contemporaine. Or, si le diable meurt, s'il disparaît, il n'en est pas moins vaincu ni dupé : nuance importante, voire critique à faire. Nous assisterions à la disparition du diable, comme dans la tradition certes, mais cette disparition n'en demeurerait pas plus éclairante ni libératrice comme jadis ; elle sèmerait plutôt la confusion par la présence de son absence chez le narrateur. À une époque où l'Église n'est plus considérée comme « le rempart de l'identité québécoise, comme l'institution (qui contribue) à préserver la nation canadienne-française des dangers de l'anglicisation et du protestantisme⁴⁰ », le diable deviendrait mortel et n'aurait plus la même emprise qu'autrefois sur le narrateur, et du même coup sur le peuple québécois. Corrélant la mutation identitaire du narrateur et la transformation de la manifestation diabolique, la littérature actuelle enlèverait au diable son caractère absolu en démystifiant et en actualisant le discours du diable afin de l'adapter aux réalités contemporaines. Un vide identitaire et une perte de repères moraux chez le narrateur seraient le dénouement de cette actualisation du discours diabolique.

³⁹ Maurice Lemire, *op. cit.*, p. 169.

⁴⁰ Jacques Lacoursière, Jacques Mathieu, *Les mémoires québécoises*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1991, p. 200.

Le premier chapitre de notre mémoire sera plus théorique. Il cherchera à dégager les structures qui régissent les liens entre littérature, mémoire, identité et société. La première partie de ce chapitre nous permettra de bien cerner les fondements de la mémoire collective d'un point de vue social, ou avant qu'elle ne traverse la textualité littéraire. Du lien qui se tisse entre mémoire collective et identité émane une partie représentationnelle qui implique une part symbolique. La part représentationnelle de la mémoire nous impose une deuxième partie pour ce chapitre qui sera plus méthodique afin de faire surgir une application des outils théoriques de la mémoire collective sur le texte littéraire. En trouvant une manière de mettre en scène la mémoire, nous décomposerons le concept de postmodernité de sorte qu'une poétique postmoderne puisse émerger. De plus, l'application de la mémoire au sein d'une textualité littéraire surgira par l'entremise du concept clé de l'intertextualité.

Le second chapitre sera plus contextuel. Il mettra en scène le paradoxe de la société contemporaine du retour aux racines fondatrices de la société. Dans une ère où la mémoire se voit plus que jamais mise à l'avant-scène de l'espace public, il semblerait qu'il s'agisse du moment de l'histoire où elle nous échappe le plus. Définissant au passage les traits de la société plus archaïque, nous ferons aussi une typologie du personnage diabolique non seulement en le considérant dans ses manifestations au sein de la sphère sociale, mais aussi dans l'espace littéraire.

Nous proposerons deux voies analytiques qui constitueront respectivement le troisième et le quatrième chapitre de notre mémoire. Dans un premier temps, plus descriptif, voire formel, il nous faudra observer de plus près les traces, la reprise et la modification des manifestations de la mémoire collective du discours littéraire sur le diable dans le roman *Un jour* de Lalonde. Dans un deuxième temps, plus interprétatif, axé davantage sur le plan du

contenu, nous aurons pour tâche d'aller vers l'état actuel de la société québécoise en analysant la représentation du vide, décrit et théorisé par le philosophe Lipovetsky, à partir de la figure du vieux hangar, évacuée par le suicide du diable, métaphore de l'identité canadienne-française héritée de la littérature du 19^e siècle, mais aussi symbole important de la perte de repères moraux de la société contemporaine.

CHAPITRE 1

LA MÉMOIRE COLLECTIVE ET L'IDENTITÉ : UNE PRATIQUE LITTÉRAIRE

Les souvenirs sont toujours centrés par une grosse roche comme une ancre jetée au milieu, par des plombs dans le filet qui tiennent le souvenir en place. Sinon les souvenirs partent dans le courant de l'oubli¹.

L'ère de la modernité, cette ère de rupture où les avant-gardes régnaient sur la production artistique, est maintenant révolue au Québec. Il s'agit plutôt de l'ère de l'ubiquité de la mémoire, mais aussi, paradoxalement, de l'oubli. Mais une mémoire pour quoi ? Individuelle ? Collective ? Quelle est la mémoire d'un peuple, cette mémoire si riche au devenir de la société ? Comment peut-on la cerner ? Par son imaginaire collectif ? Par sa littérature ? Nous avons opté pour une approche par les mémoires, car elle nous permet de nous attacher « aux sensibilités et à

¹ Nelly Arcan, *Burqa de chair*, Paris, Seuil, 2011, p. 45.

l'imaginaire, c'est-à-dire à la façon dont une société se conçoit, se présente et se représente. Elle allie, de façon indissociable, les faits et les sensibilités, le passé et le présent² ».

1.1 La notion de mémoire collective

La notion centrifuge de notre présent travail de recherche incorpore la dimension collective de la mémoire. Empruntée à l'anthropologie, l'ethnologie et la sociologie, cette notion pluridisciplinaire se voit définie dans un discours logorrhéique par les spécialistes. Aborder cette notion éclatée dans sa totalité relève de l'utopie en raison de sa polysémie³. Or, les thèses et notions développées dans ce chapitre, autant diffuses qu'elles soient, seront utilisées dans une approche littéraire liée à la problématique de l'identité proprement québécoise, notamment en tenant compte de la dimension sociale et sociétale de la mémoire collective dans la textualité littéraire. Pour ce faire, notre perspective théorique aura comme point de mire l'utilité et la tangibilité de la notion de mémoire collective dans un discours créatif et artistique qui mobilise le souvenir comme matériau structurant de l'identité. Il en résultera ainsi une perspective qui est intrinsèquement liée aux manifestations de la figure du diable dans l'œuvre *Un jour* de Robert Lalonde.

²Jacques Lacoursière, Jacques Mathieu, *Les mémoires québécoises*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1991, p. 32.

³Marie-Claire Lavabre, dans « Usages et mésusages de la notion de mémoire », *Critique internationale*, avril 2000, vol. 7, n° 7, p. 48-57, montre la pluralité de sens supportée par la notion de mémoire.

1.1.1 Définition

« Le passé n'a de sens que dans le présent. Mais le présent, lui, est habité par l'ensemble des traces et des expériences du passé⁴ » exposent d'emblée Jacques Mathieu et Jacques Lacoursière dans leur ouvrage phare sur l'identité québécoise intitulé *Les mémoires québécoises*. Sournais, le passé se retrouve fortement dans le présent même si parfois ses traces, ou ses formes, sont imperceptibles, obscures et négligées. Ces traces façonnent l'aujourd'hui par la voix de la mémoire collective⁵. Vulgarisant les thèses légèrement datées de Maurice Halbwachs, premier théoricien de la mémoire, le sociologue Gérard Namer affirme que le travail de la mémoire collective consiste à repartir « du présent pour restructurer le passé, c'est-à-dire en souligner les aspects qui se relient au présent et en négliger les autres⁶ », faisant en sorte que, bien ancrées dans la mémoire collective, ces traces du passé soient judicieusement choisies. La mémoire collective sélectionne donc les éléments qu'elle veut bien retenir, atténuant les mauvais souvenirs et embellissant du même coup les notables⁷, se retrouvant ainsi toujours orientée, biaisée d'une quelconque façon vers un penchant bénéfique pour elle-même et du même coup pour la société pour laquelle elle s'active. En tenant compte du consensus existant dans les recherches mémorielles, consensus postulant qu'« il n'y a pas de souvenirs parfaitement identiques à la réalité passé⁸ », nous considérons davantage la mémoire collective comme « une reconstruction continuellement actualisée du passé qu'une restitution fidèle de celui-ci⁹ », délaissant du même

⁴ Jacques Lacoursière, Jacques Mathieu, *op. cit.*, p. vii.

⁵ Les principaux théoriciens de la mémoire collective, comme Maurice Halbwachs, Jacques Lacoursière, Jacques Mathieu, Jacques Le Goff, Paul Ricœur et Joël Candau, s'entendent sur le fait que la mémoire collective fonctionne de la même façon que la mémoire individuelle. Nous ferons de même et reviendrons sur les liens entre mémoire collective et individuelle.

⁶ Gérard Namer, *Mémoire et société*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, p. 41.

⁷ Jacques Lacoursière, Jacques Mathieu, *op. cit.*, p. 33.

⁸ Jean-Yves Tadié, Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 9.

⁹ Joël Candau, *Mémoire et identité*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 1.

coup cette idée utopique qui envisage la mémoire comme étant une discipline objective et une entité qui mémorise, conserve et récupère les expériences du passé dans toute leur intégralité¹⁰.

Enfin, nous arrivons à une définition plus claire de la mémoire collective et aussi plus adaptée à notre projet de recherche. L'anthropologue Joël Candau constate que cette notion désigne « certaines formes et consciences du passé (ou d'inconscience dans le cas de l'oubli) apparemment partagées par un ensemble d'individus¹¹ », par exemple, un petit groupe social ou même par une société. Pierre Nora, dans son article intitulé *La mémoire collective* pousse encore plus loin la définition : « la mémoire collective est le souvenir ou l'ensemble de souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité de laquelle le passé fait partie intégrante¹² », ou la manière dont la collectivité récupère et s'approprie un événement appartenant à son passé, lointain ou récent. Dans le même article, il aborde la question de transmission de la mémoire, mentionnant que les souvenirs peuvent être vécus, et par la suite transmis par la tradition, à l'écrit, de façon pratique ou même par le biais de l'oralité¹³. Héritée, cette mémoire collective dépasse toute singularité et déporte l'acte mémoriel sur l'assemblage et la superposition des mémoires individuelles. Or, l'homme ne se rappelle jamais seul, il est toujours accompagné d'une mémoire transcendante qui lui fournit un cadre mnémonique : « quand [l'homme] se souvient, il s'aide d'une mémoire collective qui fournit à sa conscience un ensemble de cadres qui l'aident à se souvenir et lui permettent, par une action de

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 61.

¹² Pierre Nora, « La mémoire collective », dans Roger Chartier, Jacques Le Goff, Jacques Revel, dir., *La nouvelle histoire*, Paris, Retz-CEPL, 1978, p. 400.

¹³ *Idem.*

l'esprit, une reconstitution du passé¹⁴. » Lorsque l'individu reconstruit un évènement appartenant au passé, il s'aide de balises mémorielles provenant d'une méta-mémoire : la mémoire collective.

Ici surgit une question pratique importante que nous devons résoudre avant de progresser vers une définition appliquée de la notion centrifuge de notre mémoire : où et comment se matérialise la mémoire collective ? Nora a réfléchi à cette question, il en a même fait l'objet central de son projet titanesque des *Lieux de mémoire*, dont la thèse principale sert d'appui à plusieurs théoriciens contemporains. Elle postule que, pour perdurer dans l'imaginaire et l'idéologie de la collectivité, la mémoire se réfugie dans certains endroits que Nora nomme le lieu de mémoire. Nora spécifie que « les lieux de mémoire, ce sont d'abord des restes¹⁵ », qu'ils sont « la forme extrême où subsiste une conscience commémorative dans une histoire qui l'appelle, parce qu'elle l'ignore¹⁶. » Les lieux de mémoire sont des endroits stratégiques, voire même des moyens, que les sociétés déploient pour orchestrer et mettre en œuvre un réservoir mémoriel où puiser le savoir de la société afin d'ainsi créer un continuum entre traditionalisme et progressisme, entre Anciens et Modernes. Comme nous l'avons mentionné, plusieurs théoriciens ont repris la thèse des lieux de mémoire, dont le philosophe Paul Ricœur qui a clarifié le système triadique qui régit cette notion ; les trois aspects du lieu de mémoire qui cristallisent le souvenir, soit la matérialité, la symbolicité et la fonctionnalité :

Le premier [le matériel] ancre les lieux de mémoire dans des réalités qu'on dirait toutes données et maniables – le second [le symbolique] est œuvre d'imagination, il assure la cristallisation des souvenirs et leur transmission – le troisième [le fonctionnel] ramène au rituel, que pourtant l'histoire tend à destituer, comme on voit les événements fondateurs ou les événements spectacles, et avec les lieux refuges et autres sanctuaires¹⁷.

¹⁴ Gilles Montigny, *Maurice Halbwachs : vie, œuvres, concepts*, Paris, Ellipses, 2005, p. 24.

¹⁵ Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire », dans Pierre Nora, *Les lieux de mémoire, 1 : la République*, Paris, Gallimard, 1984, p. xxiv.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 528.

Selon Nora, tout peut être considéré comme un lieu de mémoire tant que les trois aspects sont investis d'une matérialité, d'une symbolique et d'une fonctionnalité. Par exemple, la notion très abstraite de génération s'avère un point d'ancrage important pour la mémoire, car « elle est matérielle par son contenu démographique ; fonctionnelle par hypothèse, puisqu'elle assure à la fois la cristallisation du souvenir et sa transmission ; mais symbolique par définition¹⁸ » parce qu'elle définit et subjective l'événement et l'expérience vécus par une minorité pour une majorité¹⁹.

1.1.2 Absence de trace : l'oubli ou l'absence de la présence

Tout acte mémoriel s'inscrit contre la menace de l'effacement, de la néantisation et la disparition de la trace : l'oubli immine les racines du souvenir. De prime abord, la mémoire se définit comme étant l'objet d'une lutte contre l'oubli²⁰, contre le fini de l'événement. Il s'agit d'ailleurs de la raison d'être du lieu de mémoire. Selon Nora, le fondement de l'anamnèse est de cristalliser le souvenir dans un imaginaire collectif en tentant « d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort²¹. » Force est d'admettre que le rôle de l'oubli dans la mémoire n'est pas négligeable, au contraire, il en est même capital. Ricœur soulève deux lectures dichotomiques de ce phénomène. La première engendre un oubli définitif où l'effacement des traces mnémoniques est l'ombilic de sa lecture alors que la seconde

¹⁸ Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire », *op. cit.*, p. xxxv.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 537.

²¹ Pierre Nora, *op. cit.*, p. xxxv.

est un oubli de réserve qui est réversible où la clé réside dans le retour d'un passé que la collectivité croyait disparu²².

Prenons d'abord la première lecture de l'oubli que fait Ricœur, celle de l'effacement total de la trace du souvenir. Il s'agit précisément de ce type d'oubli que combat la mémoire, et le mobile de l'œuvre de la mémoire afin de ralentir l'effacement de soi et du collectif. Considérant que, tout comme la mémoire, l'oubli ne fonctionne pas de façon naïve, celui-ci n'est pas sans motivation, sans intérêt, comme en témoignent certains lieux stratégiques « où l'oubli a travaillé parce que le souvenir était trop lourd à porter²³ », où la nécessité d'oublier s'avère plus grande que le désir du souvenir. La seconde conception de l'oubli selon Ricœur, l'oubli de réserve, est plus représentative des problématiques mémorielles actuelles, c'est-à-dire de l'envahissement du mémoriel dans les sociétés contemporaines, tel que le constatent plusieurs chercheurs dont Régine Robin²⁴ et Éric Méchoulan²⁵. Le trop-plein de mémoire des sociétés actuelles serait au fondement de l'oubli contemporain : « Cet excès de mémoire qui nous envahit aujourd'hui pourrait bien n'être qu'une figure de l'oubli. Car le nouvel âge du passé est celui de la saturation²⁶. » Le concept de mémoire saturée, développé par Régine Robin, éclaire et précise l'ubiquité de la mémoire de l'ère contemporaine. Associant cet excès de l'anamnèse à son envers l'oubli, la chercheuse affiche bien le paradoxe qui se dessine à l'horizon et qui guette les sociétés contemporaines : trop de mémoire peut faire sombrer la société dans l'oubli. Ce qui attend donc les sociétés aux prises avec un surplus de mémoire semble être une complémentarité entre la

²² Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 554-555.

²³ Joël Candau, *Mémoire et identité, op. cit.*, p. 154.

²⁴ Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, 525 p.

²⁵ Éric Méchoulan, *La culture de la mémoire ou comment se débarrasser du passé ?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008, 264 p.

²⁶ Régine Robin, *op. cit.*, p. 19.

mémoire et l'oubli au sein même de l'acte mémoriel, dont « l'oubli désigne alors le caractère *inaperçu* de la persévérance du souvenir, sa soustraction à la vigilance de la conscience²⁷. »

Un constat s'impose : l'oubli, dans son absolu, construit l'acte mémoriel. Aussi néfaste soit-il, autant peut-il être bénéfique pour la réminiscence, en constituant dans l'imaginaire collectif une « récompense ultime de la mémoire réconciliée, apaisée, étroitement liée à l'idée de pardon, en tant qu'il se définit comme mouvement, non uniquement sur le plan du passé, mais aussi du côté du projet²⁸. » Le rôle du pardon, qui consiste à réconcilier la vision des événements passés emmagasinés dans la mémoire collective avec la société qui avait perçu ces événements de manière négative, donne une vision positive de l'oubli. Une nuance s'impose tout de même. Malgré le positif de l'oubli dans certains cas, il n'en demeure pas moins que son action peut laisser de graves conséquences, autant sur le plan mémoriel qu'identitaire, comme le constate l'historien Jacques Le Goff :

De même que l'amnésie est non seulement un trouble chez l'individu mais entraîne des perturbations plus ou moins graves de la personnalité, de même l'absence ou la perte volontaire ou involontaire de mémoire collective chez les peuples et les nations peut entraîner de graves troubles de l'identité collective²⁹.

Il faut prendre en considération la binarité de l'oubli pour se forger une totalité conceptuelle de la notion de mémoire collective. Dès lors, pouvons-nous cerner de façon juste et adéquate le fonctionnement et le déploiement de la mémoire collective dans un contexte littéraire, comme le fait Régine Robin avec la production littéraire québécoise d'après la Révolution tranquille : « La

²⁷ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 570. L'auteur souligne.

²⁸ Michèle Baussant, « La mémoire, l'histoire et l'oubli de P. Ricœur ou la notion de juste mémoire », dans Michèle Baussant, dir., *Du vrai au juste : la mémoire, l'histoire et l'oubli*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006, p. 23.

²⁹ Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, Coll. Folio/histoire, 1988, p. 108.

mémoire collective oscille entre le silence, l'amnésie, la reconstitution imaginaire et le détail intensément revivifié³⁰. »

1.1.3 Mémoire et identité : le déploiement d'une image sociale

Le dialogue définitionnel entamé dans les paragraphes précédents nous révèle deux aspects importants de la mémoire collective : elle est d'abord un courant de pensée continu qui ne retient que ce qui est encore vivant du passé³¹ pour ensuite s'objectiver en tant que « souvenir partagé³² » de la société. D'un côté, il y a la continuité et la volonté d'homogénéité en ce lien intrinsèque entre le passé et le présent, et de l'autre, l'effet partagé, ou tout simplement la dimension collective de la mémoire. Ces deux facettes sont unies par la visée principale de la mémoire collective : la structuration. Éric Méchoulan résume de façon précise l'ambition de la notion :

[La mémoire] est d'abord une affaire de communautés : elle lie, elle identifie, elle permet harmonies et défis, elle fournit des rôles à jouer sur la scène de tous les jours, elle autorise les inventions et les transfigurations. La mémoire collective n'est pas constituée d'une somme de mémoires individuelles, ce sont au contraire celles-ci qui forment les nœuds transitoires d'une mémoire collective qui les relie par le fil des jours³³.

³⁰ Régine Robin, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors lieu*, Longueuil, Le Préambule, 1989, p. 55.

³¹ François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 168, et Pierre Nora, « La mémoire collective », *op. cit.*, p. 400.

³² Jacques Lacoursière, Jacques Mathieu, *op. cit.*, p. 20.

³³ Marie-Pascale Huglo, Éric Méchoulan, « Introduction » dans Marie-Pascale Huglo, Éric Méchoulan, Walter Moser, dir., *Passions du passé : recyclage de la mémoire et usages de l'oubli*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 2000, p. 8.

La mémoire collective ne peut être traitée sans son complément : l'identité. Comme le dirait l'anthropologue, Joël Candau, la « mémoire et l'identité sont indissolublement liées³⁴ », voire symbiotiques. Inévitablement, la mémoire construit, d'une manière ou d'une autre, l'identité collective d'une société, à la manière d'une identité individuelle. Tout comme Candau, nous voyons en la mémoire collective l'identité en action³⁵, c'est-à-dire dans toute sa splendeur et son déploiement. Reposant sur la tradition, qui « vise à donner un statut temporel singulier à un ensemble de phénomènes à la fois successifs et identiques (ou du moins analogues)³⁶ », l'identité doit entretenir un certain dynamisme avec les notions mémorielles, et ce, même si *a priori*, paradoxalement, la tradition évoque une certaine stabilité, une continuité et une immuabilité chez la collectivité. Cette oscillation entre mémoire et identité, par l'entremise d'une tradition sur laquelle reposent « les processus qui permettent à un groupe de se définir et de ne pas se dissoudre³⁷ », offre la possibilité à l'identité collective d'évoluer, de changer tout en maintenant un lien intrinsèque avec les racines de sa fondation, avec ses origines.

Pour définir l'identité, Lacoursière et Mathieu ont constaté trois niveaux qui en sont constitutifs³⁸. Le premier niveau est empreint de traits spécifiques composés de données concrètes, ce qui se veut, d'une certaine manière, objectif, car les critères de définition de ce niveau sont balisés, voire tangibles ; par exemple, le nombre, les lieux, les dimensions, etc. Le deuxième niveau s'intéresse plutôt à l'altérité et aux interrelations, soit l'effet de la présence et de la perception de l'Autre sur le groupe en question. Enfin, le dernier niveau s'attarde aux

³⁴ Joël Candau, *Mémoire et identité*, *op. cit.*, p. 2.

³⁵ *Ibid.*, p. 8.

³⁶ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 33.

³⁷ Jean Du Berger, « Tradition et constitution d'une mémoire collective », dans Jacques Mathieu, dir., *La mémoire dans la culture*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1995, p. 72.

³⁸ Les trois niveaux constitutifs de l'identité sont tirés des pages suivantes de l'ouvrage de Lacoursière et Mathieu, *op. cit.*, p. 15-17.

représentations imaginaires ainsi qu'aux idéologies et aux valeurs que le groupe utilise pour se définir et se constituer une identité. Pour notre cadre théorique, sans délaissé les deux autres niveaux, le troisième et dernier niveau constitutif de l'identité est celui auquel nous nous attarderons davantage puisque à ce niveau, la mémoire collective se manifeste dans l'imaginaire de la société, dans ses représentations qu'elle se fait d'elle-même. C'est à ce niveau que le croisement entre littérature et mémoire collective s'effectue, entre autres par l'entremise des représentations sociales, discours important pour le développement de la textualité littéraire, bien entendu, mais aussi crucial pour le foisonnement de l'imaginaire littéraire québécois.

À la croisée de la mémoire et de l'identité collective se trouvent les représentations : visions qu'une société se fait d'elle-même pour forger et exprimer son identité. Ayant recours à la mémoire qui s'alimente « de souvenirs flous, télescopant, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensible à tous les transferts, écrans, censures ou projections³⁹ », l'identité doit faire appel à un système de codes pour nommer ses croyances, ses valeurs, ou, plus précisément, son tissu organique qui emplit la vie humaine⁴⁰, car elle « s'exprime sous la forme de représentations⁴¹ », comme le spécifient Lacoursière et Mathieu. Il s'agit de représentations, voire même de constructions imaginaires, dirigées et orientées en fonction de l'émergence d'une image sociale collective ; ce que fait la littérature selon Jean-Paul Sartre dans son essai *Qu'est-ce que la littérature ?*⁴². Cependant, la conception de « miroir » de la société, dont il a grandement contribué à la théorisation et à la diffusion, nous semble quelque peu dépassée, et nous convient très peu. Nous préconisons davantage une vision dynamique et actuelle où la thèse centrale n'est

³⁹ Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire », dans Pierre Nora, *op. cit.*, p. xix.

⁴⁰ Jacques Lacoursière, Jacques Mathieu, *op. cit.*, p. 18.

⁴¹ *Ibid.*, p. 17.

⁴² Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1982, 374 p.

pas de parler de simple reflet, mais plutôt de l'approfondissement du savoir sur la vie sociale, car la littérature rend présent ce qui semble s'absenter de la part visible du discours sociétal dominant. En d'autres termes, l'œuvre fait émerger ce qui est obscur et imaginaire puisque, comme le dit Gilles Marcotte, la littérature « nous apprend à lire dans le monde ce que, précisément, les discours dominants écartent avec toute l'énergie dont ils sont capables : la complexité, l'infinie complexité de l'aventure humaine⁴³ ».

1.2 Mémoire et littérature

Les théoriciens de la mémoire constatent que l'omniprésence de phénomènes de représentations imaginaires habite la mémoire collective. Cette mémoire, emmagasinée au cœur même de l'identité de la société, émerge dans tous les domaines de la société, notamment, la littérature⁴⁴. L'écriture s'avère un point d'ancrage important pour la mémoire. Sous forme de récit, les écritures participent activement à l'acte même de la réminiscence, comme le constatent Jean-Yves et Marc Tadié : « le souvenir est une construction littéraire qui est faite lentement avec des perfectionnements graduels⁴⁵ ». Au fil des souvenirs se construit un dialogue entre les images et les mots constituant ainsi une mémoire, où plutôt une construction mémorielle puisque, comme nous l'avons indiqué dans la première partie de ce présent chapitre, toute réminiscence s'avère biaisée d'une quelconque façon vers une part subjective. La littérature, appartenant à la cosmogonie discursive, contribue à la subjectivation de la mémoire et de l'identité, comme le constatent les théoriciens Daniel Letendre et Martine-Emmanuelle Lapointe :

⁴³ Gilles Marcotte, *La littérature est inutile : exercices de lecture*, Montréal, Boréal, 2009, p. 9.

⁴⁴ Jacques Lacoursière, Jacques Mathieu, *op. cit.*, p. 370.

⁴⁵ Jean-Yves Tadié, Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 135.

La littérature, qui fait évidemment partie de l'univers discursif, n'échappe pas à ces mouvements de rejet et d'inclusion : elle participe en effet activement à forger de l'identitaire, du mémoriel, notamment par sa capacité à accueillir et à entremêler tout type de discours, qu'ils soient scientifiques ou poétiques, parole vivante ou langues mortes, images du présent ou mémoire de l'origine⁴⁶.

En rejetant ou en incluant certains discours dans son déploiement, la littérature fait d'abord acte d'anamnèse. Ce retour du mémoriel s'avère dénaturé, particulièrement en fonction d'un tissage identitaire. Ce qui retient l'attention ici n'est pas le fait qu'il y ait retour du mémoriel, mais plutôt la façon dont l'envahissement s'effectue. L'organisation de la réminiscence, notamment à l'écrit, révèle une implication stratégique unique par l'emploi du fragment, qui occupe une place de prédilection dans la textualité littéraire, particulièrement lors du retour du souvenir :

En essayant de récupérer (le souvenir) on s'y prend avec des mots, un langage dont les matrices le rendent aussi mouvant et où la vérité se pluralise : elle n'est plus « une », ni prétendument unique, mais fractionnée comme nombreuses le sont les voix des témoins qui prétendent la reconstruire et où la mémoire se complait à mélanger, relativiser, intertextualiser et élaborer ses propres palimpsestes et créations⁴⁷.

Étant devant l'impossibilité de se rappeler dans la totalité, particulièrement en raison du flou ambiant que crée l'acte même du souvenir, l'écriture mémorielle se voit morcelée, fragmentée et tout aussi morcelante et fragmentaire pour la société, ou l'individu, qui se remémore. Par sa pluralité, le jeu de l'acte de la réminiscence en littérature requiert la mobilisation de certains concepts-clés comme le courant artistique du postmodernisme qui intègre en lui la notion importante et chère à la mémoire littéraire : l'intertextualité. Ces deux concepts s'inscrivent dans un mouvement plus grand qu'eux, dans un contexte et un projet nommé postmodernité.

⁴⁶ Martine-Emmanuelle Lapointe, Daniel Letendre, « Liminaire », *Tangence*, « Les héritages détournés de la littérature québécoise », hiver 2012, n° 98, p. 5.

⁴⁷ Fernando Ainsa, « Les gardiens de la mémoire : écrire contre l'oubli », *Amerika*, 2010, n° 3, p. 3.

1.2.1 La postmodernité

Le contexte dans lequel s'inscrit le courant postmoderne est particulièrement intéressant pour éclairer les zones d'ombres qui l'habitent. En 1979, Jean-François Lyotard, dans son ouvrage *La condition postmoderne*, jetait les bases de ce courant artistique qui est avant tout un courant social. Janet M. Paterson résume bien cette « condition postmoderne » de Lyotard : « le postmoderne désigne un savoir hétérogène qui remet en question tant les grands discours philosophiques, historiques et scientifiques que les systèmes de pensée annexés aux notions de consensus et de vérité logocentrique⁴⁸ ». Par définition, le projet postmoderne est lui aussi éclaté et fragmenté, tout comme la mémoire. Pour s'implanter, ce projet a eu recours à la logique même de la pensée moderne, à la rupture, comme le mentionne le philosophe Gilles Lipovetsky :

D'une part le projet postmoderne est obligé d'emprunter au modernisme son essence même, à savoir la rupture : rompre avec le modernisme ne peut se faire qu'en affirmant un Nouveau supplémentaire, ici la réintégration du passé, ce qui est en accord profond avec la logique moderniste⁴⁹.

Pour s'affirmer et s'implanter, le régime d'idée postmoderne n'a eu guère d'autre choix que de s'établir contre les idées qui appartiennent à un courant de pensée moderne, et du coup de rompre avec elles. Il s'agit d'une rupture certes, mais seulement avec la pensée novatrice du modernisme, non pas avec le passé qui est, au contraire, ressassé et objet figuratif de premier plan. La posture qu'adopte la pensée postmoderne vis-à-vis du passé s'avère plutôt active, car elle « consiste à recréer le passé, en y apportant des sélections nouvelles⁵⁰ ». En intégrant le passé dans son discours, la postmodernité s'attaque de front aux grands dogmes et idéologies acceptés, instaurant

⁴⁸ Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 9.

⁴⁹ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1993, p. 177.

⁵⁰ Sophie Bertho, « Temps, récit et postmodernité », *Littérature*, 1993, n° 92, p. 95.

une ère de soupçon et de scepticisme. En somme, ce projet réinterroge les grands mythes fondateurs des sociétés démocratiques⁵¹.

Le philosophe Gilles Lipovetsky et son collègue Sébastien Charles sont à l'origine d'un brouillement terminologique autour de cette condition postmoderne. Charles et Lipovetsky, dans leur ouvrage récent, *Les temps hypermodernes*, tentent de renommer cette attitude postmoderne en lui prêtant la topologie de l'hypermodernité : « Plusieurs signes laissent à penser que nous sommes entrés dans l'ère de " l'hyper ", qui se caractérise par [...] une hypermodernité, qui fait suite à la postmodernité⁵² ». Même si leur argument nous apparaît pertinent, il nous semble que la nouvelle terminologie préconisée par les deux philosophes présente une trop fine subtilité pour la prendre en considération dans le cadre de ce présent projet de recherche. Il s'agirait plutôt d'une continuité, d'une actualisation et d'une précision du discours postmoderne ; bref, une simple évolution. Toutefois, les thèses qu'ils avancent dans cet ouvrage nous préoccupent grandement. Sont recensés de façon juste les enjeux de la mobilisation du passé, et du même coup ceux de la mémoire qui occupe l'espace social des sociétés contemporaines, dites postmodernes :

Les sociétés contemporaines sont témoins d'une montée en force de référentiels renvoyant au passé, d'un besoin de continuité entre passé et présent, du souci de se doter de racine et de mémoire. Si la globalisation technicienne et marchande instaure une temporalité homogène, elle n'en est pas moins concomitante d'un processus de fragmentation culturelle et religieuse qui mobilise des mythes et des récits fondateurs, des patrimoines symboliques, des valeurs historiques et traditionnelles⁵³.

⁵¹ Mikhaël Elbaz, « Bifurcations postmodernes et frontières de l'identité », dans Mikhaël Elbaz, Andrée Fortin, Guy Laforest, dir., *Les frontières de l'identité : modernité et postmodernisme au Québec*, Sainte-Foy/Paris, Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, 1996, p. 233.

⁵² Sébastien Charles, « L'individualisme paradoxal : introduction à la pensée de Gilles Lipovetsky », dans Gilles Lipovetsky, Sébastien Charles, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004, p. 32-33.

⁵³ Gilles Lipovetsky, « Temps contre temps ou la société hypermoderne », dans Gilles Lipovetsky, Sébastien Charles, *op. cit.*, p. 133-134.

Devant une autonomie plus grande des individus qui composent la société en raison de la fragmentation des normes et idéologies qui régit la vie collective, la collectivité doit établir un lien avec le passé, fondement nécessaire à l'avenir de la société. Son espace communicatif, dont fait partie la littérature, se prête à ce discours postmoderne⁵⁴, tel que nous l'avons remarqué dans la production littéraire contemporaine québécoise, particulièrement dans celle de Robert Lalonde, qui adhère aux principes philosophiques de la postmodernité décrits par Lipovetsky.

1.2.2 Poétique postmoderne

Au Québec, depuis la Révolution tranquille, le rapport de la littérature à la mémoire a grandement changé. En effet, l'éradication de celle-ci au sein de la production littéraire ne se fait plus. Au contraire, son espace collectif s'agrandit et s'intensifie. Il s'agit plutôt d'un ressassement et d'une reprise de la mémoire :

On constate aujourd'hui que l'espace collectif de la mémoire ne se construit plus sur une durabilité traditionnelle ni sur la rupture avant-gardiste avec le passé chère à une certaine modernité, mais se joue plutôt dans le recyclage culturel : reprises de clichés, reproductions digitales ou autres, parodies, allusions, « murmure » de la mémoire qui nous habite et que nous créons⁵⁵.

Occupant un espace hétéroclite, la mémoire est aussi fragmentée que la littérature dans laquelle elle s'inscrit. Sans règle précise qui dicte ses irrutions, la mémoire est multiple et éclatée, et ne relève désormais plus de la dichotomie tradition/modernité, comme ce fut le cas dans la

⁵⁴ Mikhaël Elbaz, *op. cit.*, p. 233-234.

⁵⁵ Marie-Pascale Huglo, Éric Méchoulan, « Introduction », *op. cit.*, p. 18.

production littéraire d'autrefois. Dès lors, pour cerner sa mise en scène au sein de la textualité littéraire québécoise, une lecture dite postmoderne s'impose.

D'un point de vue formel, le courant postmoderniste introduit son lot de révolutions narratives, éclatant du même coup le roman en soi afin qu'il prenne la forme d'un discours traversé par l'hétérogénéité, le fragment et l'intertexte⁵⁶. Ce mouvement instaure et suit une logique unique, voire une morphologie que nous nommerons la poétique postmoderne. Certaines normes narratives et formelles régissent ce roman dit postmoderne. Caractérisé par un retour en force du passé, le roman postmoderne entre dans un dialogue avec la mémoire et l'identité, particulière dans le cas d'une quête identitaire⁵⁷. Pour mettre en scène cette quête, la mise en abyme de l'écriture est un procédé important au sein de cette production : « Le texte postmoderne s'articule fréquemment autour d'un personnage écrivain ou écrivain⁵⁸ ». En grande partie, ce personnage écrivain ou écrivain s'avère être le narrateur du récit qui emprunte une voix personnelle, une voix intérieure en ce « je » narratif, s'opposant radicalement au roman traditionnel dont le narrateur est omniscient et impersonnel⁵⁹. Deux possibilités s'offrent alors au roman postmoderne : soit qu'il mette de l'avant l'écrivain, véritable mise en scène du romancier fictif et de son processus de création ; soit qu'il préconise l'écrivain, personnage qui prend la plume pour arriver à se définir et à définir sa propre quête⁶⁰.

⁵⁶ Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, 142 p. et Lucie-Marie Magnan, Christian Morin, *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1997, 219 p.

⁵⁷ Nous reviendrons sur la quête identitaire qui habite le roman postmoderne.

⁵⁸ Lucie-Marie Magnan, Christian Morin, *op. cit.*, p. 49.

⁵⁹ Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁰ Lucie-Marie Magnan, Christian Morin, *op. cit.*, p. 65-66.

Toutefois, le critère narratif de la poétique postmoderne qui relie à la fois l'hétérogénéité de la mémoire et de l'identité s'avère être l'intertextualité, comme le mentionne Janet M.

Paterson :

Lire un roman postmoderne, n'importe lequel, c'est être frappé par l'abondance et la visibilité de l'intertextualité. Dans certains cas, on pourrait même dire qu'il s'agit d'un trait d'écriture tant le discours romanesque est pénétré par la présence d'autres textes. Pulvérisant toute structure unitaire de sens, le texte littéraire se transforme en un carrefour de textes différents ou encore comme un collage de fragments discursifs⁶¹.

Paterson rend incontournable le concept d'intertextualité du roman postmoderne. Il est indissociable de celui du fragment⁶². L'intertextualité dénude le texte postmoderne d'un sens linéaire pour l'éclater, lui faire suivre plusieurs pistes, plusieurs détours sans toutefois arriver nécessairement à un point fixe⁶³, d'où la pluralisation de l'espace narratif du roman contemporain qui « [pulvérise] toute structure unitaire de sens⁶⁴ ». L'écriture postmoderne entrecroise les divers discours sociaux et les intègre dans la littérarité de son récit. Croisée d'une mémoire à la fois littéraire et non littéraire, la poétique postmoderne mobilise une structure narrative adaptée à son époque, contribuant ainsi à mieux comprendre la vie frénétique, rapide et explosée de l'ère contemporaine. L'écriture postmoderne forge son unicité, créant un effet de distanciation par rapport au roman traditionnel et au roman moderne, notamment par le truchement du surcodage de l'intertextualité au sein de ses écritures et l'entremise de son extension dans les différents domaines de l'espace public⁶⁵.

⁶¹ Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 72.

⁶² Donald Bruce, *De l'intertextualité à l'interdiscursivité : histoire d'une double émergence*, Toronto, Éditions Paratexte, 1995, p. 33.

⁶³ Il y a là une correspondance nécessaire entre intertextualité et la quête identitaire du roman postmoderne.

⁶⁴ Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 72.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 21.

1.2.3 Poétique postmoderne et intertextualité : application d'une mémoire littéraire

La théoricienne Tiphaine Samoyault dans son ouvrage intitulé *L'intertextualité : mémoire de la littérature* pose de façon pragmatique l'enjeu de l'intertextualité au sein de la littérature.

Elle propose de considérer l'intertexte comme le souvenir de la littérature :

La littérature s'écrit avec le souvenir de ce qu'elle est, de ce quelle fut. Elle l'exprime en mettant sa mémoire en branle et en l'inscrivant dans les textes par le biais d'un certain nombre de procédés, de reprises, de rappels et de récritures dont le travail fait apparaître l'intertexte⁶⁶.

Inscrivant le souvenir, la mémoire dans les textes, l'intertextualité fait interagir le passé avec le présent, du moins les traces du passé avec le présent de la littérature. Il serait alors possible de définir ce concept de l'intertextualité de façon plus générale, et acceptée des théoriciens, comme suit : « le rapport qui unit texte A à texte B⁶⁷ », tout lien qu'un texte entretient avec un autre texte. Toutefois, cette définition présente une limite, car elle implique seulement la textualité, et non le discours social. Nous sommes plutôt de l'avis d'Antoine Compagnon qui postule que l'intertextualité s'inscrirait dans un phénomène plus large encore, celui de l'interdiscursivité, mettant en relation deux discours hétérogènes⁶⁸, dans notre cas, le discours de la société, plus précisément celui de l'imaginaire collectif, et le discours littéraire. Traversée par plusieurs discours, l'interdiscursivité induirait alors la dynamique de l'éclatement que propose le concept de la postmodernité, notamment par sa principale fonction de récupération d'un discours autre. Cette récupération d'un discours appartenant à un autre texte, ou même à une sphère de la société considérée non littéraire, constitue une application de la mémoire en littérature. Nous utilisons le

⁶⁶ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Édition Nathan, 2001, p. 33.

⁶⁷ Donald Bruce, *op. cit.*, p. 44.

⁶⁸ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 54.

terme application, car il s'agit d'une véritable mise en pratique de la mémoire : le déploiement du souvenir au sein d'un texte littéraire. Ainsi, comme le mentionne Paterson, « le texte littéraire se transforme en un carrefour de textes différents ou encore comme un collage de fragments discursifs⁶⁹ ».

Au sein de ce collage discursif, de ce dialogue entre société et littérature entamé par l'éclatement des conventions narratives que dicte l'intertextualité, se cachent plusieurs formes et degrés de reprise du discours autre. Ce discours autre peut être rapporté de manière littérale en recourant au discours direct, comme la citation, par exemple, qui répète « une unité de discours dans un autre discours⁷⁰ », ou sans matérialité textuelle, en recourant au discours indirect. Cependant, une question se pose ici : comment un discours peut-il être cité sans indices textuels ? Tzvetan Todorov, reprenant les propos du formaliste russe Mikhaël Bakhtine, jette de la lumière sur cette question : « le discours d'autrui n'est attesté par aucun indice matériel, et se trouve pourtant évoqué : c'est qu'il est disponible dans la mémoire collective d'un groupe social déterminé⁷¹ ». L'intertextualité par l'entremise d'une reprise indirecte met en scène la reprise du discours de la mémoire collective, car citer de manière indirecte rend compte de l'évolution et de la mutation d'un discours, comme le constate le linguiste Dominique Maingueneau :

Le discours direct se présente comme reproduisant des propos, les répétant purement et simplement. En revanche, le discours indirect ne maintient stable que le contenu du discours cité : c'est une interprétation du discours cité et non sa reproduction ; il n'y a plus qu'une seule source d'énonciation⁷².

⁶⁹ Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 72.

⁷⁰ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 54.

⁷¹ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981, p. 113.

⁷² Dominique Maingueneau, *L'analyse du discours : introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, 1991, p. 134.

Dans l'intertexte indirect, le discours repris n'est pas cité de manière littérale, c'est-à-dire qu'il ne reproduit pas tout simplement les propos du discours rapporté sans y ajouter une touche personnelle. Au contraire, le discours cité se voit plutôt interprété et changé, de sorte que le contenu reste stable, mais tout de même transformé. S'appuyant sur le fait que l'intertextualité s'avère être le moyen de cerner une mémoire à l'œuvre dans une textualité littéraire, le discours indirect constate alors les métamorphoses du souvenir, faisant apparaître les traces du passé, celles de la mémoire collective. Cet outil théorique nous permet donc de rendre compte de la reprise du discours de la mémoire collective, qui n'émane pas seulement de textes, mais aussi d'une tradition orale et sociale dans une littérature contemporaine.

1.2.4 La quête postmoderne

Les traces de la mémoire, autant modifiées, transformées et métamorphosées soient-elles par le discours indirect, ouvrent le texte littéraire postmoderne sur le passé, sur un brouillement et une interprétation de la mémoire, particulièrement par l'entremise de la quête identitaire qui se retrouve dans le roman postmoderne. Lucie-Marie Magnan et Christian Morin résument très bien cette quête :

Bref, qui dit postmodernisme dit quête d'identité sur fond de parcours initiatique. Le personnage prend la parole pour s'interroger et pour interroger le monde qui l'entoure. Ce questionnement et cette quête [...] permettront au personnage d'évoluer, de se transformer, mais n'aboutiront jamais à un résultat définitif, figé. La fin du récit reste ouverte et renvoie en quelque sorte les questions au lecteur⁷³.

⁷³ Lucie-Marie Magnan, Christian Morin, *op. cit.*, p. 117.

Il s'agit d'une recherche de soi, d'une recherche de son identité propre que fait le personnage narrateur. Mobilisant la mémoire⁷⁴, le narrateur s'engage dans une quête et se voit transformé par les actions qu'il entreprend dans ce parcours initiatique. Plusieurs personnages secondaires du roman de Lalonde, par exemple, lui révèlent et l'aident à trouver son identité. Parmi ces personnages, nous en retrouvons trois qui nous sont fondamentaux : le personnage guide, le double et le personnage-symbole⁷⁵. Dès le début du roman, le rôle des personnages se fige. Clément agit comme le personnage guide : « Clément tout de suite avait vu ma misère et m'avait pris sous son aile. Sans avoir à me questionner, il a tout de suite tiré de moi le principal, m'écoutant sans regarder, l'œil lancé devant lui⁷⁶ ». Tel un vieux sage qui regarde et écoute son jeune poulain, Clément prodigue au narrateur des conseils lors de moments de doute : « Tu dois tout raconter depuis le début. Et sans penser, sans réfléchir. Surtout sans te blâmer⁷⁷ ». Le double est quant à lui assuré par le personnage du défunt jumeau du narrateur qui voyage dans l'espace sidéral. Une fois de plus, dès le début du roman, Lalonde le confirme : « Nos deux existences n'en faisaient qu'une, double, aérienne, un seul destin d'enfant qui vole et marche, apparaît et disparaît [...]⁷⁸ ». Il est celui qui apparaît dans les rêves du narrateur pour lui faire prendre conscience de sa mémoire et de son oubli. Et il y a Stanley, ce diable : « [ce] beau démon, mais un démon de la pire espèce⁷⁹ ». Il s'avère être le personnage-symbole celui qui, selon Magnan et Morin, cristallise les passions du narrateur, faisant miroiter ainsi ses doutes, ses forces et ses faiblesses⁸⁰. Nous voyons en ce personnage-symbole un esprit mythique, car le postmodernisme

⁷⁴ L'anthropologue Joël Candau mentionne qu'« il n'y a pas de quête identitaire sans mémoire et, inversement, [que] la quête mémorielle est toujours accompagnée d'un sentiment d'identité » (*Mémoire et identité*, *op. cit.*, p. 10).

⁷⁵ Lucie-Marie Magnan, Christian Morin, *op. cit.*, p.122.

⁷⁶ Robert Lalonde, *Un jour*, Montréal, Boréal, 2012, p. 15.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 166.

⁸⁰ Lucie-Marie Magnan, Christian Morin, *op. cit.*, p. 122.

fait ressurgir le passé, notamment en le faisant apparaître comme un cliché, un pastiche de ce qu'il fut.

Le processus discursif de l'intertextualité peut faire apparaître au narrateur certaines sphères du passé jusque là oubliées, faisant en sorte que la quête s'éclate, se brouille, car elle est traversée par une pluralité de facteurs hétérogènes venant semer la confusion dans l'esprit du narrateur. Ainsi, à la fin du roman cette quête n'aboutit pas sur un dénouement : elle reste irrésolue, vide et inachevée. De façon sociocritique, cette quête inachevée est révélatrice, puisqu'il s'agit d'un personnage qui se cherche une identité mise en scène dans une littérature contemporaine. Magnan et Morin posent une problématique sociale importante : « Peut-on voir [dans cette quête] le reflet d'une époque bouleversée par de nombreux changements, le reflet d'une époque en redéfinition⁸¹ ? » Le roman postmoderne, bien que mettant en scène un individu, et non une société, peut tout de même être lu comme la quête d'une collectivité. Par la voix de la littérature, le passé refait surface de manière incessante non seulement dans l'espace littéraire, mais aussi dans l'espace social. Ce retour incessant, abusif même, de la mémoire témoigne d'un certain malaise identitaire, comme le constate Candau :

Le mnémotropisme de nombreuses sociétés modernes trouve son origine dans " la crise du présentisme ", l'effacement des repères et la dilution des identités. La quête mémorielle est alors considérée comme une réponse à des identités souffrantes et chancelantes qui viendraient " lester d'un passé réparable un devenir incertain ". Variante à première vue plutôt contradictoire : les passions, voire les crispations identitaires contemporaines sont la conséquence d'une perte de mémoire⁸².

Il nous semble qu'apparaît ici une contradiction importante et viscérale du 21^e siècle. La surabondance de la mémoire serait-elle gage d'un oubli collectif ? Ou, comme le dirait François

⁸¹ *Ibid.*, p. 117.

⁸² Joël Candau, *Mémoire et identité*, *op. cit.*, p. 2.

Hartog : « Serait-on en plein paradoxe ? La mémoire serait-elle d'autant plus invoquée qu'elle est en train de disparaître⁸³ » ?

⁸³ François Hartog, *op. cit.*, p. 170.

CHAPITRE 2

LE PARADOXE DU RETOUR AUX RACINES

Si la vie est intrinsèquement contradictoire, on ne peut la gouverner qu'en approfondissant toujours davantage ses paradoxes¹.

Dans sa *Confession d'un enfant du siècle*, le romantique français Alfred de Musset met sur papier le mal qui habite l'entièreté d'une génération perdue, d'une génération en quête de sens. Cette perte de repères ressentie par la jeunesse s'ancre curieusement dans la situation politique, ils sont les « fils de l'Empire et [les] petits-fils d'une Révolution² », un Empire créé à leur insu ainsi qu'une Révolution déçue à laquelle ils n'ont pas participé, mais dont ils ressentent les contrecoups. Habite aussi cette œuvre une réflexion sur l'entre-deux du temps, sur le néant qui sépare l'avenir du passé : le présent, « qui n'est ni un ni l'autre et qui ressemble à tous deux à la fois, et où l'on ne sait, à chaque pas que l'on fait, si l'on marche sur une semence ou sur un débris³ », s'il s'agit d'un bourgeon pour l'avenir ou les ruines d'un passé révolu. Une

¹ Érik Bordeleau, *Comment sauver le commun du communisme*, Montréal, Quartanier, 2014, p. 14-15.

² Alfred de Musset, *Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Flammarion, 2010, p. 67.

³ *Ibid.*

question se pose : qu'y a-t-il pour eux, cette génération à la dérive, dans leur futur ? Le néant ou, tout simplement, le mal du siècle.

Aujourd'hui, de l'autre côté de l'océan et plus de deux cents ans plus tard, alors que tout semble possible pour la génération post-Révolution tranquille au Québec, paradoxalement, c'est aussi le néant et le vide⁴ qui régissent la vie, faisant en sorte que la société cherche à son tour un sens dans le désordre étatique et médiatique de la vie sociale, à l'image des Romantiques français. Pour avancer, la société québécoise semble vouloir reculer, creusant un fossé entre ce qu'elle s'était donné comme idéal lors de sa Révolution tranquille et le devenir concret de la société. Serions-nous, nous aussi au tournant des années 2010, les petits-enfants d'une Révolution qui n'a pas porté les fruits de ses espérances ? Du moins, tout semble indiquer que c'est le cas. Les appuis et les conclusions de cette révolution pacifique semblent s'effriter ; il s'agit d'une déconstruction des héritages de la Révolution tranquille : perte d'influence de la langue française, décentralisation étatique, privatisation des services sociaux, désinvestissement étatique dans la culture, désengagement dans le domaine de l'éducation, déscientification de l'information, dévalorisation de l'intellectuel et du même coup de la littérature, etc. Décrivons ainsi le climat dans lequel l'Œuvre de Robert Lalonde naît et prend racine. Nourri d'une part de ce que nous qualifions de noirceur⁵, d'une autre part d'un questionnement insatiable, l'Œuvre lalondien participe plus fortement que jamais à décrire, à entrevoir et à comprendre l'ère actuelle dans toute sa complexité. À contre-courant de son époque, Lalonde n'expose pas une vision simpliste de la réalité sociale. Au contraire, il remonte jusqu'à la racine, jusqu'aux origines de l'humanité :

⁴ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide : essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1993, 328 p.

⁵ Terme qui ne va pas sans sa connotation référentielle à la Grande noirceur associée au gouvernement de l'Union nationale de 1944 à 1959 de Maurice Duplessis (Jacques Lacoursière, Jacques Mathieu, *Les mémoires québécoises*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1991, p. 21).

Le convenu, la banalité, l'anecdote, je n'en suis pas capable, à cause du fracas de mon enfance. Je ne peux pas écrire des banalités, je dois aller au cœur des choses, des vraies émotions : et je ne peux pas me contenter de les décrire, je dois les expliquer, les illustrer de l'intérieur⁶.

2.1 La société actuelle : le vide du siècle

Dès 1987, le philosophe québécois Fernand Dumont appuie son statut de visionnaire en cernant adéquatement les mutations et les transformations sociales post-Révolution tranquille dans son essai *Le sort de la culture*. Face au refus collectif du passé, au refus du continuum entre passé et avenir, rouage de l'idéologie de la modernité québécoise, Dumont voit deux issues : la première tournée vers l'oubli définitif ; la seconde, vers un remaniement réfléchi de la mémoire en fonction du présentisme :

Ou bien nous deviendrons sans mémoire, sans identité ; et alors, nous devons avoir le courage de nous fondre dans des peuples qui ont des complexes moins irrévocables que les nôtres. Ou bien nous remanierons notre mémoire, non par un coup de force arbitraire, mais en prenant l'héritage sans le répéter. Dans un cas comme dans l'autre, nous aurons à dépasser le cynisme facile par la lucidité ; dans un cas comme dans l'autre nous serons contraints à une nouvelle lecture de notre passé⁷.

Les soucis de Dumont concernant l'avenir du Québec, cette dichotomie entre l'oubli définitif et le remaniement de la mémoire, se fondent sur une lacune constitutive de ce siècle : la perte de repères⁸. Considérant l'état problématique de la pérennisation de l'événement vécu et de

⁶ Robert Lalonde cité par Pascale Navarro, « Robert Lalonde : sortir du silence », *Entre les lignes : le plaisir de lire au Québec*, 2006, vol. 2, n° 2, p. 40.

⁷ Fernand Dumont, *Le sort de la culture*, Montréal, Typo, 1995, p. 286.

⁸ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*

l'objectivité de celui-ci⁹, conséquence intrinsèquement liée à la fracture du modernisme, la société québécoise s'avère être une société qui se rattache à l'époque postmoderne, c'est-à-dire participant d'une société dont la réification de la mémoire figure comme mécanisme hégémonique de l'espace social, puisque le mot d'ordre est de remplir le vide qui régit la vie sociale. Le Québec postmoderne n'échappe donc pas à la crise des métarécits qui démontre la déchéance des « systèmes de valeurs globaux capables de fournir un sens commun aux membres d'une collectivité¹⁰ », créant le sentiment de vide et parallèlement la quête identitaire commune à l'État postmoderne, et confirmant du même coup le manque d'outils critiques pour repérer adéquatement les sources du malaise.

Coexistent avec la culture de l'éphémère et de l'instabilité¹¹, propre à la situation postmoderne d'aujourd'hui, un désir et une fascination pour le mémoriel : un retour aux racines. L'ubiquité de la mémoire imbriquée dans le discours social actuel est substantiellement liée à la transmission même de l'héritage de la mémoire collective, comme le constate l'historien Enzo Traverso : « l'obsession mémorielle de nos jours est le produit du déclin de l'expérience transmise, dans un monde qui a perdu ses repères, défiguré par la violence et atomisé par un système social qui efface les traditions et morcelle les existences¹² ». Derrière ce voile de la mémoire se cache aussi l'oubli, l'éradication de la trace. L'unicité du cas québécois réside précisément dans ce paradoxe de l'effacement des traces dissimulé sous l'obsession mémorielle

⁹ Nous renvoyons ici à Joël Candau, *Mémoire et identité*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 1, cité à la page 17 aux appels de notes 8 et 9 du premier chapitre, qui postule que la mémoire collective est davantage « une reconstruction continuellement actualisée du passé qu'une restitution fidèle de celui-ci », laissant de côté une conception strictement objective du processus anamnétique.

¹⁰ Yves Boisvert, « Sortir du nihilisme : quand la dictature du moi sert de bouée », dans Yves Boisvert, Lawrence Olivier, *À chacun sa quête : essais sur les nouveaux visages de la transcendance*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2000, p. 4.

¹¹ *Ibid.*, p. 10.

¹² Enzo Traverso, *Le passé mode d'emploi : histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005, 136 p.

des sociétés postmodernes : l'annihilation de la trace mémorielle dans l'imaginaire collectif québécois symbolise l'abdication et la mort collective. À l'instar de la pensée de Dumont, où l'espace culturel se prête à une relecture du passé, la plume de Lalonde affronte clairement ce refus de la fin, cette lutte agonique contre la néantisation de soi et du collectif :

À 61 ans, par la vie apprivoisée, mais toujours sur une piste, tout à l'heure demain je vais voir, je vais lâcher prise, je vais enfin cesser de savoir et commencer à vivre vraiment. Seul avec les autres, je ne me serai pas trahi, j'aurai simplement abdiqué mon orgueil, ma frousse, mon savoir empoisonné. [...] En attendant, il y a le bonheur triste de lutter, la folie meurtrière du monde, la fin – la nôtre – annoncée et la compassion des aimés, des bêtes et des saisons¹³.

Plus concrètement, depuis cette soirée du 30 octobre 1995, « le Québec revient, plus ou moins de bon gré, à la gouvernance provinciale et se contente de réagir aux incursions fédérales¹⁴ ». Son espace social présente un univers politique « affecté par des mutations, dont la montée significative d'un certain conservatisme¹⁵ », conservatisme qui affecte l'ensemble des classes sociales ainsi que son élite qui ne tente plus de mobiliser de projet collectif ou unificateur, mais qui se contente plutôt d'une simple gestion provinciale. La conclusion d'une société stagnante se prête puisque la société québécoise actuelle est « précautionneuse, routinière, moins innovatrice que jadis, attachée à des mœurs et des formules fixées il y a de cela plus de vingt ans, [...]»¹⁶. En partie, les échecs référendaires sont à la source de ce malaise, car ils ont laissé un fort héritage qui pourrait être au fondement de l'inaction qu'a subie le Québec des années 2000. Bien qu'une trentaine d'années soient passées entre aujourd'hui et le premier échec référendaire de 1980, il n'en demeure pas moins que ce sont des événements récents dans la mémoire du peuple québécois. Ces événements ont provoqué une incertitude profonde à l'égard

¹³ Robert Lalonde, « Autoportrait », *Lettres québécoises*, hiver 2008, n° 132, p. 5.

¹⁴ Louis Balthazar, *Bilan du nationalisme québécois*, Montréal, L'Hexagone, 1986, p. 149.

¹⁵ *Ibid.*, p. 263.

¹⁶ Marc Angenot cité par Gérard Bouchard, Alain Roy, *La culture québécoise est-elle en crise ?*, Montréal, Boréal, 2007, p. 172.

de l'identité collective tout en léguant une ambiguïté notable à l'égard des représentations de soi au sein de tous les espaces publics de la société. La pluralité des opinions sur ces échecs pourrait empêcher la collectivité de se formuler une réaction collective et identitaire précise¹⁷.

Quelques phénomènes sociaux du Québec contemporain s'adonnent aussi à cette relecture de la mémoire collective, notamment le projet de loi 60 avancé par le gouvernement minoritaire du Parti québécois en 2013 et 2014, dont l'objet central est « d'instituer une charte affirmant les valeurs de laïcité et de neutralité religieuse de l'État ainsi que d'égalité entre les femmes et les hommes et encadrant les demandes d'accommodement¹⁸ ». En d'autres termes, devant la fragilité de l'identité québécoise, l'élite gouvernementale se réapproprie la mémoire et l'oriente à des fins identitaires, tentant ainsi d'instaurer des balises à son identité, voire de la redéfinir à une époque où le processus anamnétique souffre de saturation ; ce qui ferait sombrer dans l'oubli certains aspects identitaires¹⁹. Toutefois, cette crise identitaire découle aussi de la précarité économique du monde actuel : toutes les facettes de la vie sociale semblent être orientées en fonction du discours monétaire, du discours autour de l'argent. Et « de l'argent, il y en a. Mais pas pour tout le monde²⁰ » observe la chercheuse en sociologie Julia Posca. Le Québec est en mutation, il change de paradigmes. Plusieurs spécialistes, comme David McNally, Dominique Scarfone, Alain Deneault, qualifient ce changement comme l'entrée dans l'ère de l'austérité puisque tout le système économique est façonné afin de réduire la dette des pays occidentaux²¹. Il se crée ainsi

¹⁷ Jacques Lacoursière, Jacques Mathieu, *op. cit.*, p. 334.

¹⁸ Bernard Drainville, « Projet de loi n° 60 : Charte affirmant les valeurs de laïcité et de neutralité religieuse de l'État ainsi que d'égalité entre les femmes et les hommes et encadrant les demandes d'accommodement », < <http://www.assnat.qc.ca/fr/travaux-parlementaires/projets-loi/projet-loi-60-40-1.html> >, [page consultée le 20 novembre 2014].

¹⁹ Résumé de la thèse principale de l'ouvrage de Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, 525 p.

²⁰ Julia Posca, « L'austérité au temps de l'abondance », *Liberté*, hiver 2015, n° 306, p. 21-22.

²¹ Le numéro de *Liberté* de l'hiver 2015, (*Liberté*, hiver 2015, n° 306, 79 p.), se consacre entièrement à décrire cet état d'austérité qui règne sur la société contemporaine.

un clivage entre l'élite et le peuple, où la perte de confiance se dessine, car « les gouvernements ne feront rien pour éviter la récession humaine en cours. Ils planifient plutôt d'intensifier leurs attaques contre les programmes sociaux et classes ouvrières mondiales²² ».

2.2 État de la littérature québécoise : Robert Lalonde et la mémoire d'un passé poétisé

Depuis la Révolution tranquille, la situation du milieu littéraire québécois contemporain a, elle aussi, grandement changé. Tout s'est accéléré : le milieu s'est institutionnalisé²³, les genres se sont éclatés, la littérature s'est décentrée²⁴ et s'est même désillusionnée²⁵. Pourtant, tous ces changements n'ont su évacuer le passé de la littérature, car toute littérature se construit sur la mémoire de ses traditions²⁶, mémoire d'un passé obscur encore bien vivant dans l'imaginaire littéraire d'aujourd'hui. Façonné par l'hétérogénéité du discours social²⁷, le discours littéraire donne à voir les fondements constitutifs de la mémoire collective. Selon Fernand Dumont, les discours prédominants de la société, principalement ceux qui ont évolué et qui ont même perduré dans le temps, prennent la forme de la symbolique nationale et s'immiscent dans tout type de

²² David McNally, *Panne globale : crise, austérité et résistance*, Montréal, Écosociété, 2013, 303 p.

²³ Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989, 272 p.

²⁴ Michel Biron, François Dumont, Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, 689 p. 529-626.

²⁵ Selon Yves Boisvert, *Le postmodernisme*, Montréal, Boréal, 1995, p. 48-59, la production artistique contemporaine souffre d'une indifférence envers les novations artistiques.

²⁶ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Édition Nathan, 2001, p. 33.

²⁷ Selon Marc Angenot, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, p. 13, la définition du discours social est la suivante : « Discours social : tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société ; tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle publiquement ou se représente aujourd'hui dans les médias électroniques. Tout ce qui narre et argumente, si l'on pose que *narrer* et *argumenter* sont les deux grands modes de mise en discours. » L'auteur souligne.

discours, même jusque dans la littérature²⁸ ; ce qui donne d'autant plus à voir la mémoire d'une communauté.

Le Québec littéraire se voit souvent décrit comme étant un cas unique, particulièrement en raison de l'exiguïté de sa littérature²⁹, du règne de son mouvement régionaliste qui vantait la patrie pendant un demi-siècle³⁰, ou encore du contexte de l'absence du maître dans lequel elle naît³¹. Ces distinctions ont marqué, et marquent toujours, la contemporanéité littéraire. En d'autres termes, les traces de ces mouvements dominants sont encore perceptibles et participent entre autres au décentrement actuel de la littérature québécoise :

Effectuant un mouvement de repositionnement par rapport à la nation, à l'Histoire, à la France, à la religion catholique, et à la littérature elle-même, la littérature québécoise serait entrée, depuis le début des années 1980, dans une remise en question de ses attaches autant idéologiques que littéraires³².

S'appuyant sur les traces de la société de jadis, la littérature québécoise interroge plus que jamais ses racines tout en se construisant et se définissant par le fait même une nouvelle image identitaire d'elle-même, et du coup de la société. Se forme alors à l'horizon une nouvelle orientation dans l'espace littéraire québécois : une tendance à la fragmentation, mais une fragmentation pour un ressassement de la mémoire suivant l'émergence d'une esthétique, voire d'une poétique postmoderne. À l'image de l'éclatement des structures étatiques et sociales qui articulent la vie contemporaine, la narrativité québécoise cherche elle aussi à s'hybrider, à se

²⁸ Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, dans *Œuvres complètes de Fernand Dumont, vol. 3 : études québécoises*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 154.

²⁹ François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, 1992, 175 p.

³⁰ Maurice Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise, 1902-1940*, Québec, Nota Bene, 2007, 304 p.

³¹ Michel Biron, *L'absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2000, 320 p.

³² Daniel Letendre, « Faire entendre sa voix : l'adolescent en crise et le roman québécois récent », *Tangence*, « Les héritages détournés de la littérature québécoise », hiver 2012, n° 98, p. 105.

mêler et à se brouiller dans plusieurs genres et plusieurs styles à la fois ; ce qui exige une nouvelle esquisse des genres littéraires³³, esquisse qui, comme nous le verrons dans les prochaines sections, se dessine chez Robert Lalonde, particulièrement par la réification d'une mémoire purement québécoise et architecte d'une refonte identitaire.

Dans la section qui suit, nous ferons l'état des lieux de la critique institutionnelle sur Robert Lalonde en fonction des orientations majeures de notre de recherche, comme la question de la mémoire, des formes littéraires (précieuses à la manifestation diabolique) et de l'identité. Nous avons remarqué une tendance chez les sociocritiques à analyser les œuvres de Lalonde avec une distance que peut offrir le temps. Considérant le peu de critiques formulées jusqu'ici sur le roman *Un jour*, nous nous appuyerons sur les travaux réalisés à partir de ses romans antérieurs, puisqu'il semble se tisser une filiation idéologique entre les divers romans de son Œuvre, particulièrement en ce qui a trait au thème de l'origine³⁴. De plus, quelques études entretiennent une thèse fort intéressante. Elles postulent que les romans de Lalonde peuvent être lus comme « le tourment d'un peuple entier³⁵ », ou bien comme s'ils « [incarnaient] l'interprétation du monde commune à la société dont fait partie son auteur³⁶ », ou encore comme « une allégorie du peuple québécois³⁷ », tel que Sandra Hobbs le décrit si bien. Il s'agit de thèses avec lesquelles

³³René Audet, Andrée Mercier, « Introduction », *La narrativité contemporaine au Québec, 1 : la littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 7.

³⁴Plusieurs chercheurs remarquent cette filiation idéologique dans l'Œuvre de Lalonde. Selon Madeleine Frédéric, *Polyptique québécois : découvrir le roman contemporain, 1945-2001*, Bruxelles, Peter Lang, 2005, p. 140, « le thème de l'origine apparaît dès lors non seulement comme un facteur de cohérence profonde ; mais aussi, et peut-être plus encore, comme un véritable facteur de résonance : une note émise dans un roman se propage et s'amplifie par modulations successives à travers toute l'œuvre. »

³⁵Valeria Gianolio, « Robert Lalonde : la peau du grand Indien vient draper le songe, comme un rideau », dans Lise Gauvin, Franca Marcato-Falzone, dir., *L'âge de la prose : romans et récits québécois des années 80*, Roma/Montréal, Bulzoni Editore/VLB Éditeur, 1992, p. 200.

³⁶Krzysztof Jarosz, « Le paysage dans l'œuvre de Robert Lalonde », *Québec français*, 2013, n° 169, p. 44.

³⁷Sandra Hobbs, « L'Autochtone dans *Le dernier été des Indiens* de Robert Lalonde : ou comment passer de la grande à la petite noirceur », *Revue internationale d'études canadiennes*, Ottawa, Conseil international d'études canadiennes, 2010, n° 41, p. 231-252.

nous cultivons certaines affinités, sans toutefois négliger dans notre recherche la conception de la théoricienne Viviane Brochot qui semble s'adonner au même type de lecture que nous ferons de notre corpus. Elle traite d'abord le roman *L'Ogre de Grand Remous* de Lalonde comme un microcosme pour ensuite se diriger vers une interprétation macrocosmique, affirmant que le roman raconte d'abord l'histoire « du Petit Poucet, (ensuite) celle des enfants Messier et de Grand Remous, et enfin l'histoire du Québec et de l'Amérique³⁸ ».

2.2.1 Formes littéraires : entre mémoire et prose poétique

Robert Lalonde trouve sa niche parmi les auteurs qui ont influencé la contemporanéité littéraire québécoise, notamment en se démarquant par le truchement d'une plume qui déploie des imageries fortes axées sur la nature et la compréhension de l'humanité. Non seulement les métaphores qui se profilent et se façonnent sous sa plume frappent l'imaginaire littéraire, mais elles se déploient sous une plume poétique, comme le constate la critique. Plusieurs études, dont entre autres celle de Madeleine Frédéric qui s'attarde à *Une belle journée d'avance*³⁹, rapprochent l'écriture de Lalonde à la prose poétique. La chercheuse Frédéric constate qu'« un certain nombre de séquences tirent le roman vers la poésie⁴⁰ ». Ces séquences narratives contribuent à l'éclatement formel du roman. En effet, dans son ouvrage *Polyptique québécois : découvrir le roman contemporain, 1945-2001*, elle insiste sur une lecture tabulaire plutôt que linéaire de l'œuvre, constatant que le ton poétique, appuyé soit par des énumérations, des

³⁸ Viviane Brochot, « " Sans dieu ni maître " : brouillage des frontières ontologiques, temporelles et mythiques dans *L'ogre de Grands Remous* de Robert Lalonde », *Voix plurielles*, 2008, vol. 5, n° 2, p. 6-12.

³⁹ Robert Lalonde, *Une belle journée d'avance*, Paris, Seuil, 1986, 192 p.

⁴⁰ Madeleine Frédéric, *op. cit.*, p. 122.

accumulations ou bien des répétitions, fait en sorte que la lecture se concentre davantage sur la forme littéraire que sur le fond de la parole, créant une rupture dans la narrativité du récit⁴¹.

De son côté, la chercheuse Valeria Gianolo, qui s'intéresse aux romans *Le dernier été des Indiens*⁴² et *Une belle journée d'avance*⁴³, s'oppose à cette conception d'une poésie dénuée de sens et de cohérence narrative. Dans son article « Robert Lalonde : la peau du grand Indien vient draper le songe, comme un rideau », elle préconise plutôt la reconstitution de souvenirs par l'entremise d'un imaginaire poétique vivant⁴⁴, constatant dans l'écriture de Lalonde une prose poétique qui se met au service du déploiement d'images anamnétiques. C'est toutefois Krzysztof Jarosz qui déplace l'écriture poétique sur la figure du poète. Dans son étude sur *Le Petit Aigle à Tête blanche*⁴⁵, il constate que Lalonde nomme son personnage Aubert en l'honneur de Philippe Aubert de Gaspé, qui est un auteur iconique québécois associé à la naissance de la littérature canadienne d'expression française⁴⁶. Selon Jarosz, cette affectation nominale n'est pas sans charge mémorielle. Au contraire, il s'agit d'une stratégie mnémonique de l'auteur, voire même une structure de cohérence de l'œuvre :

[L]e thème principal du *Petit Aigle à Tête blanche* serait la protestation contre l'oubli dans lequel sombrent les écrivains et leurs œuvres. En créant un personnage de poète tissé de souvenirs de lecture et de biographies de plusieurs écrivains québécois, Lalonde veut rendre ainsi hommage à ses propres prédécesseurs et intercesseurs au sens barrésien du terme, créateurs de l'espace littéraire du Québec⁴⁷.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Robert Lalonde, *Le dernier été des Indiens*, Paris, Seuil, 1982, 157 p.

⁴³ *Ibid.*, *Une belle journée d'avance*, *op. cit.*

⁴⁴ Valeria Gianolo, *op. cit.*, p. 200.

⁴⁵ Robert Lalonde, *Le Petit Aigle à Tête blanche*, Paris, Seuil, 1994, 267 p.

⁴⁶ Krzysztof Jarosz, « La naissance mythique de la poésie québécoise métissée : *Le Petit Aigle à Tête blanche* de Robert Lalonde », dans Klaus-Dieter Ertler, Martin Löshnigg, dir., *Inventing Canada - Inventer le Canada*, Frankfurt, Peter Lang, 2008, p. 250.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 244.

En se tournant vers les fondateurs de la littérature québécoise, l'auteur mobilise une plume pour la mémoire, une mémoire littéraire, créant synchroniquement une littérature qui désire se constituer sur ses traditions, sur les fondations mêmes de son existence. De fait, une littérature qui tente de reconquérir l'origine :

[L]a quête de l'origine est indéniablement un thème majeur dans l'œuvre romanesque de Robert Lalonde, où elle se trouve modulée, en quelque sorte, par cercles concentriques : simple filiation biologique (quête du père ou des parents), filiation historique (réconciliation avec le frère indien), projetée dans la dimension fabuleuse [...] et même mythique (l'abolition de l'espace et du temps [...])⁴⁸.

Il s'agit d'une écriture qui est obsédée par un retour aux racines, un retour aux valeurs communes et humaines. L'Œuvre lalondien ne livre donc pas que des contenus sans support stylistique. Au contraire, ce sont des formes littéraires qui s'accaparent de nombreux traits de l'écriture postmoderne et qui permettent de construire la trame narrative du roman lalondien autour du surgissement et du ressassement du souvenir.

Dans son analyse du roman *L'ogre de Grand Remous*⁴⁹, Viviane Brochot constate que de ces formes littéraires émane une hybridation narrative : « L'hybridité, les principes de la fragmentation et de l'indétermination viennent perturber la narration et surtout les narrateurs du roman⁵⁰ ». Cette hybridité générique n'affecte pas seulement le fil du récit, elle agit en parallèle sur le narrateur qui se sent tout aussi morcelé, brisé et parcellaire. Le narrateur doit alors se reformer, se rassembler et se rapailler. Pour faire achopper à la fois la narrativité et le narrateur, Lalonde se tourne du côté de l'intertexte, comme le constate Lucie Hotte : « Ce n'est pas un seul élément textuel qui fait en sorte que la lecture linéaire éclate, pour laisser la place à une lecture

⁴⁸ Madeleine Frédéric, *op. cit.*, p. 139.

⁴⁹ Robert Lalonde, *L'ogre de Grand Remous*, Paris, Seuil, 1992, 192 p.

⁵⁰ Viviane Brochot, *op. cit.*, p. 8.

intertextuelle qui s'élaborera entre le roman de Lalonde et le conte de fées, mais bien une récurrence, une accumulation d'indices qui orientent le lecteur sur cette voie⁵¹ ». À sa lecture de *L'Ogre de Grand Remous*, Hotte constate une répétition d'indices intertextuels qui ont comme objet de fracturer la lecture linéaire, c'est-à-dire de rompre avec la continuité narrative pour faire exploser la trame du récit. Hotte en vient aussi à un constat des plus efficaces, car elle voit en cet intertexte, tout comme nous l'avons postulé dans notre premier chapitre⁵², une façon d'inscrire non seulement un dialogue entre l'œuvre originelle et l'œuvre d'accueil, (dans le cas de Hotte entre le conte de Perreault et le roman de Lalonde), mais aussi un sens nouveau puisque « certains indices peuvent à la fois s'inscrire dans le champ de la lecture intertextuelle (c'est-à-dire renvoyer à l'intertexte) et avoir un sens différent à l'intérieur du roman⁵³ ».

2.2.2 La figure de l'autochtone

Le grand corpus critique qui décrypte les écritures de Robert Lalonde véhicule l'idée d'une identité double au sein de son œuvre, dualité identitaire que nous ne pouvons ni taire ni nier puisque l'auteur est lui-même issu de cette incertitude identitaire, c'est-à-dire déchirée entre la culture québécoise et la culture autochtone. Étant le petit-fils d'un Mohawk, il a dû vivre dans un espace intermédiaire entre ces deux identités⁵⁴, ce qui a influé sur ses écrits, du moins sur ses premières productions littéraires, car elles aussi sont traversées par cette dualité. Selon Krzysztof Jarosz, uniquement ses premiers romans se seraient concentrés sur la reconstitution de son double

⁵¹ Lucie Hotte, *Romans de la lecture, lecture du roman : l'inscription de la lecture*, Québec, Nota bene, 2001, p. 73-74.

⁵² Nous nous référons ici aux pages de la section 1.2.3 intitulée « Poétique postmoderne et intertextualité : application d'une mémoire littéraire » de notre chapitre premier où, avec l'aide des théoriciens Mikhaïl Bakhtine et Dominique Maingueneau, nous montrons le nouveau sens qui émane de l'écriture intertextuelle.

⁵³ Lucie Hotte, *op. cit.*, p. 76.

⁵⁴ Krzysztof Jarosz, *op. cit.*, p. 243.

héritage culturel, de son identité métissée⁵⁵, comme si au fil de la production de son œuvre, la position de l'auteur aurait évolué autrement. Somme toute, Lalonde demeure tiraillé entre deux identités : d'un côté, il y a présence d'une forte appartenance à la grande littérature nationale, qu'il contribue à faire rayonner ; de l'autre, il y a son identité négligée, par cette littérature postmoderne, une plume qui se met au service de la survivance autochtone.

Pratiquement tous les ouvrages critiques qui se penchent sur le corpus littéraire de Lalonde abordent la question de l'amérindianité dans ses écrits. Toutefois, nous avons retenu deux études importantes⁵⁶ qui en font non seulement l'objet principal, mais qui le traitent en profondeur : celles de Sandra Hobbs⁵⁷ et d'Emmanuelle Tremblay⁵⁸. Cette dernière s'intéresse aux imageries des Premières Nations dans le roman *Sept lacs plus au Nord*⁵⁹ en fonction d'une problématique transculturelle orientée selon le concept de l'américanité. De son côté, Hobbs se concentre uniquement sur le deuxième roman de Lalonde intitulé *Le dernier été des Indiens*⁶⁰. Elle analyse la représentation de l'Autre autochtone dans le roman selon la théorie de la représentation de l'altérité dans un contexte colonial développée par le théoricien Homi Bhabha. Tout comme Tremblay, elle arrive à une conclusion qui nous intéresse particulièrement : il se crée une ambivalence identitaire chez le protagoniste du roman, une forme binaire antithétique

⁵⁵ *Ibid.*, p. 243.

⁵⁶ Les autres études s'avèrent pertinentes aussi, mais elles ne font qu'effleurer la figure de l'Autochtone sans la traiter en profondeur. Nous parlons de ces études : Madeleine Frédéric, *Polyptique québécois : découvrir le roman contemporain, 1945-2001*, *op. cit.*, 176 p. ; *idem*, « Quête de l'origine et retour au temps mythique : deux lignes de fuite dans l'œuvre de Robert Lalonde », dans Franca Marcato-Falzone, dir., *Mythes et mythologies des origines dans la littérature québécoise*, Bologne, Editrice CLUEB Bologna, 1994, 290 p. ; Valeria Gianolio, *op. cit.*, p. 199-229 ; Krzysztof Jarosz, « La naissance mythique de la poésie québécoise métissée : *Le Petit Aigle à Tête blanche* de Robert Lalonde », *op. cit.*, p. 243-251 ; *idem*, « Le paysage dans l'œuvre de Robert Lalonde », *Québec français*, 2013, n° 169, p. 44-46.

⁵⁷ Sandra Hobbs, *op. cit.*, p. 231-252.

⁵⁸ Emmanuelle Tremblay, « Une identité frontalière : altérité et désir métis chez Robert Lalonde et Louis Hamelin », *Études françaises*, 2005, vol. 41, n° 1, p. 107-124.

⁵⁹ Robert Lalonde, *Sept lacs plus au Nord*, Paris, Seuil, 1992, 160 p.

⁶⁰ *Idem*, *Le dernier été des Indiens*, *op. cit.*, 157 p.

d'association et de répulsion, d'identification et de rejet vis-à-vis de l'Autre autochtone. Or, que ce soit par l'entremise d'une représentation ou d'une image, l'Autochtone permet au sujet québécois, dans ce cas-ci au narrateur Michel, d'ériger son identité :

[L]'Amérindien sert non pas de repoussoir (pour le village) ou d'idéal (pour Michel), mais de reflet partiel de l'identité québécoise. Cette dualité dans sa représentation permet au sujet québécois de s'identifier à une image positive qui comble un manque dans son identité ; mais en même temps il faut se rappeler que cet Autre représente aussi une menace profonde pour l'identité blanche, une altérité incommensurable dont il faut se protéger⁶¹.

Il s'agit d'une double menace pour le narrateur de ce roman : d'une part, l'association confortable pour combler un manque identitaire ; de l'autre, le rejet pour conserver son identité propre afin de ne pas se fondre dans l'identité distincte. Cette opposition binaire dans le roman *Le dernier été des Indiens* complète une observation faite par la théoricienne Tremblay dans le roman *Sept lacs plus au Nord* : « Le métissage n'est donc pas ici le principe d'une nouvelle identité, [...]. Au contraire, les différences sont maintenues dans un rapport conflictuel⁶² ». Que ce soit par un rejet systématique ou par un désir d'acculturation avec l'Autre autochtone, les personnages principaux dans les romans lalondiens ressentent une nécessité de préserver leur identité québécoise, sans nécessairement empêcher que « l'identification avec l'Indien engendre également des zones de proximité, voire d'hybridité, qui sont faites de métissages tout comme de conflits⁶³ ». En somme, l'Autre autochtone s'avère un rouage nécessaire à la formation identitaire des personnages lalondiens.

⁶¹ Sandra Hobbs, *op. cit.*, p. 240.

⁶² Emmanuelle Tremblay, *op. cit.*, p. 111.

⁶³ *Ibid.*, p. 110.

Les études de Hobbs et de Tremblay ne se limitent pas qu'aux relations identitaires complexes entre Québécois et Autochtones. Elles abordent aussi corollairement la représentation même de la figure de l'autochtone dans la littérature lalondienne. De pair avec Tremblay qui associe l'amérindianité au territoire et à la nature⁶⁴, Hobbs place cette figure en position de marginalité. Elle en dresse un portrait plutôt primitif :

En plus d'être déshumanisés par leur nudité, leur mode de vie primitif et leur manque de langage, les Autochtones sont aussi décrits comme vivant entièrement dans le présent, insouciants de l'avenir (et du passé), ce qui les distingue des Québécois blancs qui sont préoccupés autant par leur passé que par leur avenir⁶⁵.

Ce cliché capté par Hobbs rapproche d'autant plus la figure amérindienne aux origines même de la bestialité, l'enracinant davantage dans le monde sauvage, tout comme le fait Tremblay. Elle situe aussi cette figure hors d'un temps qui serait considéré comme linéaire ; rendant l'Amérindien insoucieux autant de l'avenir que du passé et concentré sur l'ordre présentiste du monde. Hobbs apporte toutefois un bémol à ce primitivisme en mentionnant que la représentation de l'altérité autochtone aboutit à un discours stéréotypé⁶⁶, à un cliché de la figure autochtone et non à la réalité même de cette identité.

Ce rapprochement de l'Autochtone à la bestialité et au primitivisme que font les théoriciennes ne nous est pas banal, loin de là. Cette proximité existante entre ces deux pôles ouvre encore plus la possibilité représentative de l'Autochtone dans la fiction lalondienne. De fait, la quête du protagoniste de *Sept lacs plus au Nord* prend « la forme d'une remontée dans la mémoire où l'Indien figure comme une autre partie de lui-même à reconquérir par la voie du

⁶⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁶⁵ Sandra Hobbs, *op. cit.*, p. 234.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 238.

souvenir⁶⁷ », comme un être indiciel à la quête, ou plutôt comme un personnage-symbole qui fait ressortir l'intériorité du protagoniste. En parallèle à cette quête surgit une fonction importante de cette figure qui, selon Tremblay, aurait été conservée du temps de la colonisation: celle de guide⁶⁸. Tout comme dans *Sept lacs plus au Nord*, l'Autochtone du *Dernier été des Indiens* est celui qui initie le protagoniste à la nature et à l'espace américain, mais aussi à la sexualité, plus précisément à l'homosexualité⁶⁹. Selon les deux théoriciennes, cet amour de même sexe représente une émancipation, voire une véritable libération, pour les protagonistes des deux romans respectifs. Cette posture émancipatrice de la figure autochtone recentre plus que jamais leur recherche sur la nôtre. De cette incarnation de la liberté dans la conscience québécoise du microcosme romanesque découle une logique manichéenne: « "Yâble", "maléfices", "sorcellerie"; il est évident que la bonne conscience catholique du village constitue l'altérité amérindienne en tant que Mal, créant de la sorte une opposition manichéenne⁷⁰ ».

Ce faisant, la chercheuse trace les fondements de notre recherche en associant, de manière embryonnaire, l'Autre autochtone au Mal, ou au « Yâble », dans la textualité littéraire lalondienne. La démarche sociocritique de l'analyse de Hobbs rejoint encore plus notre recherche lorsqu'elle postule une lecture macrocosmique du roman: « la fonction de cette attitude manichéenne envers l'Autochtone dans un récit qui ne se résume pas à une simple initiation à la sexualité d'un individu, mais sert également d'allégorie de la libération d'un peuple de l'obscurantisme de la grande noirceur⁷¹ ». Et si le roman *Un jour*, notre corpus, était l'allégorie

⁶⁷ Emmanuelle Tremblay, *op. cit.*, p. 114.

⁶⁸ Sandra Hobbs, *op. cit.*, p. 235 et Emmanuelle Tremblay, *op. cit.*, p. 114.

⁶⁹ Sandra Hobbs, *op. cit.*, p. 235-236 et Emmanuelle Tremblay, *op. cit.*, p. 113-114.

⁷⁰ Sandra Hobbs, *op. cit.*, p. 237.

⁷¹ *Ibid.*, p. 238.

du présentisme québécois, l'allégorie d'une confusion, d'un vide et d'un manque de repères identitaires communs d'une époque ?

2.3 Mémoire d'une représentation : le diable littéraire

Dans une société qui était jadis religieuse, le recours à la représentation démoniaque dans la textualité littéraire va de soi. Au début même de la colonie de la Nouvelle-France, Lucifer se voit accorder la plus grande importance. Il devient le bouc émissaire et la source de tous les maux qui se retrouvent en Amérique⁷². Or, son existence matérielle et idéologique s'ancre considérablement dans les valeurs sociales québécoises. Contrairement à la pensée instaurée dans le milieu académique, « la société québécoise n'a pas seulement subi le pouvoir religieux ; elle a subsisté en tant que société religieuse. Telle fut sa conscience de soi et sa différence⁷³ », conscience de soi qui permet à la société d'autrefois de se définir ; différence qui assure en contrepartie sa survivance identitaire. Les traces matérielles de la société religieuse d'hier, omniprésentes dans la société d'aujourd'hui, s'avèrent être celles de l'absence : absence de métarécits pour s'expliquer le monde, absence de normes sociales établies, absence d'un projet commun, absence d'organisation sociale autour de valeurs communes. L'héritage mémoriel de la société religieuse de naguère se concrétise par la présence d'un néant idéologique et religieux collectif, créant une perte de repères et un vide moral à combler ; nous serions dans l'épicentre de *l'ère du vide*.

⁷² Dominique Deslandres, « Le diable a beau faire... Marie de l'Incarnation, Satan et l'Autre », *Théologies*, 1997, vol. 5, n° 1, p. 27.

⁷³ Fernand Dumont, *Le sort de la culture, op. cit.*, p. 289.

Selon Fernand Dumont, « ce n'est pas seulement le rôle de l'Église qui s'est effondré au cours des décennies récentes ; du même mouvement, une société a perdu sa traditionnelle conscience de soi, et sans qu'elle en ait trouvé une autre⁷⁴ ». L'incapacité de fournir une autre conscience de soi à la collectivité québécoise qui reposerait sur autre chose que des fondations religieuses instaure non seulement une instabilité au niveau identitaire comme nous l'avons défendu dans le dernier chapitre, mais implante aussi une logique de l'éclatement et d'une « fragmentation radicale des sensibilités, des perceptions et des opinions⁷⁵ » entremêlées dans le discours social, particulièrement dans le discours littéraire. Absorbée par l'hétérogénéité de la structure sociale, l'identité « québécoise pure laine » ou « québécoise de souche » tendrait donc à disparaître⁷⁶, contribuant à la transformation identitaire d'aujourd'hui. Dans une société où la déchéance de la religion catholique, la crise identitaire et les mesures austères subtilisent à la société ses valeurs communes, comment la représentation du diable se manifeste-t-elle ?

2.3.1 Diable littéraire : lieu de mémoire collective québécoise

Dans son ouvrage *Le diable*, George Minois voit le diable dans une société judéo-chrétienne comme un acteur capital de l'espace social. Contrairement aux croyances populaires, le diable n'est pas immatériel, mais bel et bien réel, car il possède un ancrage concret dans le monde tangible : il est un être de raison qui résulte d'une logique et d'une explication humaine à la problématique du Mal⁷⁷, d'où sa matérialité que lui accordent les théoriciens. En d'autres

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Gérard Bouchard, Alain Roy, *op. cit.*, p. 70.

⁷⁶ Aurélien Boivin, « Les Québécois sont des Québécois ! », *Québec français*, 2008, n° 150, p. 1. Dans cet article, Boivin réagit vivement contre les conclusions de la commission Bouchard-Taylor qui postule une fermeture d'esprit chez les Québécois, qui se doivent d'accommoder les minorités culturelles au détriment de leurs valeurs sociales, et prône le retour de l'appellation de « Canadiens français » plutôt que celle de Québécois.

⁷⁷ Georges Minois, *Le diable*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 3.

termes, il est une « explication mythique pour les incroyants, réelle pour les croyants [...]. Chargé des fantasmes collectifs et individuels, le mythe (diabolique) prend vie et agit⁷⁸ ». Force est d'admettre que sa portée symbolique le cristallise dans l'imaginaire collectif, lui accordant un statut singulier, propre à lui.

En Europe, cette figure du diable a été réhabilitée dans les lettres grâce aux écrivains adeptes de l'idéologie libérale, particulièrement présente dans le courant romantique⁷⁹. Ces penseurs libéraux du 19^e siècle voyaient la figure du diable comme « un symbole positif de l'esprit de révolte contre l'ordre établi⁸⁰ ». Cet héritage européen n'a pas échappé aux écrivains québécois du 19^e siècle, particulièrement à ces intellectuels ayant un penchant pour le libéralisme comme Louis Fréchette, Honoré Beaugrand ou Philippe-Ignace-François Aubert de Gaspé, qui ont fixé à l'écrit la figure du diable perpétuée alors par la tradition orale. Dans une étude récente sur le conte de la chasse-galerie, le diable occupe une fonction similaire, c'est-à-dire une fonction d'affranchissement collectif :

Comme les diabolotins et les bouffons du carnaval, les héros diabolisés des contes créent autour d'eux une « ambiance de liberté carnavalesque effrénée » qui leur permet de parler, de penser et d'agir « en dehors des interdits habituels ». Leur nature humaine, leurs fonctions sociales festives et leur essence diabolique et subversive en font des représentants des vérités et des aspirations parallèles du peuple⁸¹.

Le diable est une figure de liberté, un vecteur d'émancipation à la fois individuel et collectif puisqu'il permet au peuple d'accéder aux interdits délimités et imposés par l'institution religieuse. Cette liberté n'est pas innocente. Au contraire, pour la conquérir, il y a un prix à

⁷⁸ *Ibid.*, p. 3.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 90.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 91.

⁸¹ Élisabeth Cormier, *Diabole et diableries : l'identité québécoise à travers les contes de chasse-galerie*, M. A. (études françaises), Montréal, Université de Montréal, 2006, p. 56.

payer : il faut *vendre son âme au yâbe*, ou pactiser avec Lucifer pour accéder à une indépendance interdite par les instances catholiques.

Dans la mémoire collective québécoise, le diable « symbolise le combat (éternel ?) entre les forces du Mal et les forces du Bien⁸² ». Les contes québécois⁸³ du 19^e siècle sont un héritage de la littérature orale qui définissent et schématisent le diable « comme un être avide d'âmes⁸⁴ » puisqu'il est sordide et sournois, il est ce « compagnon invisible qui [entraîne] les chrétiens dans des sentiers défendus malgré les sages conseils de leur ange gardien⁸⁵ ». Même si le diable représente une figure intertextuelle de prédilection pour les auteurs de ces contes littéraires à l'époque, elle demeure tout de même une figure figée et stigmatisée puisqu'elle doit suivre les codes de vraisemblance dictés par son existence socio-imaginaire hors du texte littéraire⁸⁶, présence intrinsèquement liée à la religion catholique, comme nous l'avons montré. Le Québécois de cette époque, ou plutôt le Canadien français, emprisonné dans l'idéologie du catholicisme, doit se prémunir de l'esprit du mal qui rôde toujours près du « Québécois de souche », près de ces fidèles chrétiens canadiens-français.

Figure de proue du mal, assurant le contre-exemple du bien, le diable use de ruse pour bernier ces proies. Il se présente autant sous des formes attrayantes qu'effrayantes. Ces formes de manifestations diaboliques n'ont toutefois aucune incidence sur sa fonction première. Au contraire, elle persiste et se fraye un chemin jusque dans la contemporanéité sociale et narrative :

⁸² Aurélien Boivin, « Le conte fantastique au 19^e siècle : essai de classification », dans *Les meilleurs contes fantastiques québécois du 19^e siècle*, Montréal, Fides, 2001, p. 13.

⁸³ *Idem*, *Les meilleurs contes fantastiques québécois du 19^e siècle*, Montréal, Fides, 2001, 361 p.

⁸⁴ Jean Du Berger, *Le diable à la danse*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006, p. 20.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁶ Daniel Mativat, *Le personnage du diable dans le conte littéraire québécois au 19^e siècle : étude « socio-textuelle »*, M. A. (études françaises), Montréal, Université du Québec à Montréal, 1979, p. 14.

« le diable, peu importe la forme qu'il emprunte, doit effrayer⁸⁷ ». Héritage culturel d'un rite de manifestation de la figure démoniaque, le diable québécois est non seulement un lieu de mémoire, mémoire d'un passé religieux, des traditions québécoises et d'une identité évanescence en ce « Québécois de souche », par sa matérialité, sa symbolique et sa fonctionnalité⁸⁸, mais aussi, et surtout, une représentation importante de l'ambivalence identitaire de tout le peuple québécois qui persisterait dans l'imaginaire contemporain.

2.3.2 La spécificité du cas d'*Un jour le vieux hangar sera emporté par la débâcle*

Entre mémoire, prose poétique et interrogations identitaires, plusieurs caractéristiques, comme nous le verrons, forgent l'unicité du roman *Un jour* de Robert Lalonde, particulièrement le fait que le protagoniste soit un narrateur homodiégétique innommé au cœur de sa transition vers l'âge adulte. L'histoire s'ouvre sur un *je* narrant qui se retire dans un monastère afin de prendre du recul et d'accepter son passé, un « temps d'arrêt, et de réflexion⁸⁹ » pour se reconstituer une identité, lui qui est morcelé et fragmenté par les voix de son entourage qui l'ont traversé. Pour ce faire, il plonge dans sa mémoire en narrant sa propre histoire qu'il jette à l'écrit dans ses deux carnets. « Tu dois tout raconter depuis le début. Et sans penser, sans réfléchir. Surtout sans te blâmer⁹⁰. », lui dit Clément, ce fidèle et véritable ami rencontré au monastère qui « sera le guide, le compagnon qui permettra qu'à défaut de réponses aux questions qui le tourmentent, qu'il trouve la force d'en extraire la culpabilité qui s'y est logée et qui obstrue sa

⁸⁷ Aurélien Boivin, « Le conte fantastique au 19^e siècle : essai de classification », *op. cit.*, p. 13.

⁸⁸ Il est question ici de la triade du lieu de mémoire, approfondie dans le premier chapitre, théorisée par Pierre Nora dans « Entre Mémoire et Histoire », dans Pierre Nora, *Les lieux de mémoire, 1 : la République*, Paris, Gallimard, 1984, 672 p.

⁸⁹ Jean-Paul Beaumier, « Robert Lalonde : le grand désordre de vivre », *Nuit blanche*, 2013, n° 130, p. 30.

⁹⁰ Robert Lalonde, *Un jour*, *op. cit.*, p. 16.

liberté de mouvement⁹¹. » Alors, c'est ce que fait le narrateur : il entreprend une quête mémorielle pour tenter de retrouver l'être qu'il est, mais qu'il a perdu de vue. « [A]u fil de la mémoire qui ramène à la surface de la page écrite ce qui demande à être exorcisé avant de poursuivre la quête⁹² », le narrateur affronte son passé afin de mieux cheminer vers l'avenir. Sur son chemin mémoriel et d'écriture, il y trouve son jumeau de l'espace sidéral, Serge, « le souffredouleur parce que différent, fils d'un bourgeois⁹³ » ; la voix d'Éloi, le fossoyeur du village et un « ivrogne exorciseur qui détient les secrets d'un autre temps⁹⁴ » ; la mystérieuse cousine Claire qui apparaît et disparaît tout au long du roman ; Delphine, « qui lui révèle tout à la fois sa soif de connaissance et l'étendue du désir corporel⁹⁵ » ; son outarde Alma dont il devra subir le deuil de sa mort ; la voix de la religion en ce père Arcos qui le trahira. Mais surtout il croisera ce personnage de Stanley, ce personnage de l'Indien dont « le regard perçant inquiète autant qu'il attire à lui le narrateur, force obscure qui s'exprime en deux langues pour mieux brouiller les messages qu'elle livre sous couvert d'une folie que rien ne parvient à endiguer⁹⁶. » Le roman de Lalonde se situe dans l'ambiguïté et la complexité. L'intrigue est régie par l'atemporalité où les choses ne sont pas polarisées, mais plutôt opaques et cryptiques. Il s'agit d'un récit où les rencontres s'entrechoquent, où les personnages surgissent et disparaissent, où la perméabilité est au centre de la formation de l'identité

Peu abordé par la critique, contrairement aux autres romans dont nous avons parlé dans cet état des lieux, *Un jour* se présente à la fois comme une continuité et une rupture dans l'Œuvre lalondien. Il s'agit d'une continuité puisqu'il prolonge cette prose poétique qui s'active au nom

⁹¹ Jean-Paul Beaumier, *op. cit.*, p. 31.

⁹² *Ibid.*, p. 30.

⁹³ *Ibid.*, p. 31.

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ *Idem.*

de la mémoire, aborde aussi cet éclatement narratif par le truchement de la surabondance de l'intertexte et joue avec cette ambivalence identitaire provoquée par la figure autochtone ; il s'avère tout autant une rupture, car il rompt avec la naïveté de ces images en les pervertissant. Lalonde personnifie le diable par un Autochtone, le déracine de son support originel que sont le conte et la légende, le confronte à un monde actuel et va même à l'encontre de la tradition littéraire en lui enlevant son caractère absolu. Ce déracinement serait-il paradoxalement un enracinement, un enracinement dans la mémoire, dans l'identité, dans la conscience d'être au monde québécoise ? Serait-ce un retour aux racines ?

CHAPITRE 3

ENTRE TRACES MÉMORIELLES ET OUBLI DÉFINITIF : LE DIABLE DANS *UN JOUR LE VIEUX HANGAR SERA EMPORTÉ PAR LA DÉBÂCLE*

J'avais presque oublié que je suis le diable. Le diable n'est pas du genre à pleurer. C'est déjà ça. J'ai au moins ça d'humain¹.

Oublier le Mal: Impossible. Son héritage socio-imaginaire, culturel et collectif s'avère beaucoup trop lourd et même incalculable pour être absorbé par le néant. Le Mal laisse des traces tangibles de son passage. Cependant, oublier sa forme, sa singularité et sa morphologie participe à la dissipation de la mémoire, comme le mentionne l'écrivain Jean-Claude Germain : « ne pas savoir donner un nom ou un visage à leurs démons n'est-il pas le lot des pays qui n'ont pas la mémoire de leur histoire² ? » Nommer le mal, y apposer une forme, lui déceler une source semble être la nécessité et le défi de toute société. Selon Jean-Paul Sartre, pour éviter l'oubli, il faut nommer les choses, comme le font les écrits littéraires : « La littérature consiste, précisément parce qu'elle est de la prose et qu'elle nomme, à mettre un fait immédiat, irréfléchi, ignoré peut-être sur le plan de la réflexion et de l'esprit objectif³. » La littérature, le hors lieu de la société,

¹ Vickie Gendreau, *Testament*, Montréal, Quartanier, 2012, p. 43.

² Jean-Claude Germain, *Le Diable de Jos Violon*, Montréal, Stanké, 1998, p. 12.

³ Jean-Paul Sartre, *La responsabilité de l'écrivain*, Lagrasse, Verdier, 1998, p. 19.

fixe le souvenir en nommant et en apposant un visage à toute obscurité. Du coup, Germain et Sartre nous laissent inconsciemment une marche à suivre : d'abord, prendre un moment pour regarder la part sombre du passé ; ensuite, nommer, pour faire mémoire, ces contre-valeurs sociales qui se sont immiscées dans la littérature ; puis, tourner les yeux avec un regard novateur vers les valeurs choisies et préconisées par la société. Appliquée à notre corpus, cette marche à suivre est fort révélatrice. S'arrêter un instant afin de prendre une pause, une trêve qui n'est qu'un simple moment pour mieux *savoir donner un nom ou un visage à ses démons afin de créer la mémoire de sa propre histoire*, n'est-ce pas ce que le narrateur d'*Un jour* fait ?

Ce présent chapitre n'aura qu'un objectif : répondre à la question comment, c'est-à-dire comment Lalonde reprend-il la mémoire du diable, comment la collectivise-t-il ? Comment constate-t-il son évolution poétique, narrative et socio-imaginaire ? Quels sont les mécanismes formels qui sous-tendent sa plume pour mieux faire rougir cette bête du mal ? Il sera donc question des traces, de la reprise et de la modification du discours sur ce que nous nommons diable littéraire, c'est-à-dire sur la posture du mal dans les écrits de fiction contemporains et québécois, tout en considérant son existence dans l'imaginaire collectif, discours qui s'est immiscé jusque dans la sphère littéraire contemporaine.

3.1 Diable lalondien : surgissement de la mémoire

Le flou de l'écriture mémorielle entraîne une fragmentation de l'espace narratif dans le roman *Un jour*, ce qui corrobore de près l'esthétique postmoderne. Cette vocation de la fragmentation chez Robert Lalonde est tout sauf banale, le disant lui-même : « Moi, je trouve ça bénéfique à notre époque, qu'on porte le regard sur le détail, parce que l'ensemble est totalement

impraticable⁴. » S'attarder à un élément pour voir le tout, puisque « c'est dans la fragmentation que se donne à lire l'immensurable totalité⁵ ». La fragmentation narrative s'avère être le choix que fait l'écrivain québécois pour non seulement mettre en scène la mémoire, mais aussi pour y entrer en profondeur et ne pas rester en surface. Comme nous l'avons démontré dans notre premier chapitre, le surgissement de la mémoire se fait de manière fragmentaire, tout comme se raconte l'intrigue d'*Un jour*.

Pour ressasser la mémoire, Lalonde organise son roman autour de courts chapitres constitués de quelques pages seulement. Il s'agit de fragments mémoriels constitués d'événements passés, rendus brumeux et flous par l'écriture poétique de Lalonde, ce qui contribue à densifier l'état des souvenirs du narrateur. Pour approfondir ces souvenirs qui habitent le narrateur, l'écriture de Lalonde dans ce roman oscille, entre poésie et prose poétique, comme si le souvenir nous fuyait, se désintérait et se dissipait sous les mots qui s'alignent. À travers les descriptions de ses personnages, l'auteur s'amuse à montrer l'instabilité et l'évanescence du souvenir :

Claire. Il me faut bien ici parler de Claire, puisque c'est elle qui a tout embrouillé, l'air de ne toucher à rien. [...] Elle apparaissait, disparaissait, surgissait là où elle n'avait pas d'affaire, longue ombre maigre à lunettes, grimaçant toujours le même sourire entendu et secouant la tête dans une espèce de non solennel et dramatique qui me donnait froid dans le dos⁶.

Ce court extrait représente le style lalondien. Dans ce passage, comme dans l'entièreté du roman, le vocabulaire déployé par l'auteur s'organise autour de l'opacité et de la confusion. Dans ce cas-

⁴ Robert Lalonde, « Entrevue Robert Lalonde, carnets d'écrivains : la présence au monde », propos recueillis par Isabelle Beaulieu, *Les libraires*, décembre 2014, n° 86, p. 13.

⁵ Edmond Jabès cité par Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 220.

⁶ Robert Lalonde, *Un jour*, *op. cit.*, p. 73.

ci, les verbes employés, tels qu'embrouiller, apparaître, disparaître et surgir, structurent ce brouillement, entre autres par l'entremise d'une sémantique antagonique. Effectivement, cette opposition de sens entre les verbes complique la compréhension de ce fragment mémoriel. La ponctuation abondante surcharge aussi le texte et contribue tout autant à rendre le souvenir plus vaporeux et fuyant, montrant à la fois que l'œuvre de Lalonde ne fait pas que livrer des contenus, mais aussi des formes poétiques entrecroisées dans la narration fragmentée et fragmentaire. Même si très poétisés et évanescents, ces fragments mémoriels demeurent paradoxalement précis et surtout focalisés sur les moments-clés de l'existence du narrateur. Ce dernier, n'étant jamais nommé dans le roman, se raconte dans un journal intime afin de faire émerger la totalité de son identité. Il remise dans la mémoire de son carnet tous les événements qui l'ont profondément transformé. Selon l'ethnologue Jean-Pierre Albert, toute écriture dans un journal intime « est mise au service de la constitution d'une identité personnelle⁷ », révélant une forte corrélation entre la quête identitaire et l'écriture. Or, prendre la plume pour se constituer, se définir et être au monde contribue à voir « combien l'écriture [...] se prête à tous les jeux d'expression et de confirmation d'une identité : de son humble réalité de trace à ses pouvoirs merveilleux de miroir et de révélateur de la conscience, elle est toujours une extension de la personne qui la révèle aux autres et à elle-même, un moyen d'être soi ou de mieux rêver⁸. » L'écriture initie l'individu qui prend la plume, comme elle initie le narrateur du roman *Un jour* à la mémorisation de son passé et à l'ouverture à l'Autre, mais surtout à lui-même.

Pour faire émerger la mémoire, l'auteur a recours à plusieurs voix, à plusieurs personnages qui contribuent tous à leur façon à la construction identitaire du narrateur. En

⁷ Jean-Pierre Albert, « Être soi : écritures ordinaires de l'identité », dans *Identité, lecture, écriture*, Paris, Bibliothèque publique d'information, 1993, p. 45.

⁸ *Ibid.*, p. 58.

mettant en scène des personnages qui assistent le narrateur dans la résurgence du souvenir, chaque fragment détient son importance capitale et sa raison d'être, car, comme Lalonde le mentionne, « les seuls personnages qui sont restés (après l'élagage du récit) sont vraiment signifiants pour le personnage (principal), ils entrent dans sa zone de déséquilibre, de perte de pied⁹ ». Tous les personnages participent au déséquilibre identitaire ressenti par le narrateur, certain plus que d'autres cependant. Dès les tout premiers mots du roman, l'auteur énonce qu'il y aura plusieurs témoins qui s'impliqueront dans le processus de réminiscence du narrateur :

Il y a ce mystère de la reconnaissance des visages, des voix. Les premiers visages sont peut-être les bons, les vrais. Les premières voix, les seules. Ces visages et ces voix-là surgissent, bouleversent et s'effacent. Ils sont venus pour revenir. Ils ont été les premiers et sans doute seront les derniers.

*Pour voir, pour comprendre, j'aurai toujours manqué de temps. Et pourtant, aujourd'hui encore, je convie et parfois retrouve leurs visages, superposés au mien, le jour dans une flaque d'eau de pluie, la nuit dans la fenêtre de ma chambre. Revenants revenus. Alors au-dessus du village s'allume le même incendie qui prend tout le ciel et les voix de nouveau m'interpellent [...]*¹⁰.

À tout moment l'incendie de la mémoire peut resurgir chez le narrateur. Selon Paul Ricœur, entre mémoire intime et mémoire collective, entre souvenirs personnels et souvenirs communs existe un intermédiaire « où s'[opèrent] concrètement les échanges entre la mémoire vive des personnes individuelles et la mémoire publique des communautés auxquelles nous appartenons¹¹ » : les proches. Ricœur propose une définition : « [l]es proches sont des autres prochains, des autrui privilégiés¹² ». Or, le narrateur n'accède pas seul à ses souvenirs, il s'aide de son entourage, de ses proches comme témoins, dont ces derniers, selon l'historien Enzo Traverso, « [peuvent]

⁹ Robert Lalonde, « Robert Lalonde : les heurts de la vie », propos recueillis par Josée Lapointe, *La Presse*, 26 octobre 2012, [En ligne], URL : <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201210/26/01-4587321-robert-lalonde-les-heurts-de-la-vie.php>, (page consultée le 18 décembre 2014).

¹⁰ Robert Lalonde, *Un jour*, Montréal, Boréal, 2012, p. 9. L'auteur souligne. Cette citation est une reprise d'un texte québécois du 20^e siècle. Cette trace intertextuelle fera l'objet d'une analyse dans le quatrième chapitre.

¹¹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 161.

¹² *Ibid.*, p. 162.

apporter des éléments de connaissance factuelle inaccessible par d'autres sources, mais aussi et surtout peut aider à restituer la *qualité* d'une expérience historique, qui change de texture une fois enrichie par le vécu de ses acteurs¹³ ». Ce sont donc les voix et les visages revenus du passé qui accompagnent le narrateur afin d'enrichir sa mémoire ; ce sont des « *Revenants revenus* », revenus sporadiquement pour le diaboliser et le tourmenter, mais revenus surtout pour faire mémoire du passé afin de se construire une identité. Ce sont eux qui au fil du roman, de chapitre en chapitre, de séquence en séquence, structurent le récit de Lalonde. Il s'agit de recoller les fragments testimoniaux pour que le souvenir naisse chez le narrateur. Le narrateur reprend le processus qui a fait ses preuves par le passé : figer à l'écrit les histoires orales de son passé pour ne pas les oublier¹⁴. Or, il doit d'abord mettre à l'écrit dans ses carnets le personnage-symbole¹⁵ : la figure du diable qui le tourmente sans relâche : « Stanley. Il fallait commencer par lui¹⁶. »

3.1.1 Trace : le diable pour mémoire

Comme nous l'avons souligné dans notre introduction, dans la société et la littérature traditionnelles, tous les Canadiens français connaissaient l'identité du diable, particulièrement en raison des croyances chrétiennes qui régnaient dans la société de naguère. Aujourd'hui dans un

¹³ Enzo Traverso, *Le passé mode d'emploi : histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 15. L'auteur souligne.

¹⁴ Les intellectuels du 19^e siècle ont figé à l'écrit les contes littéraires québécois perpétués par la tradition orale, notamment dans la revue littéraire *Les soirées canadiennes*, qui avait comme objectif de « soustraire nos belles légendes canadiennes à un oubli dont elles [étaient] plus que jamais menacées, à perpétuer ainsi les souvenirs conservés dans la mémoire de nos vieux narrateurs, et à vulgariser la connaissance de certains épisodes peu connus de l'histoire de notre pays. » Edmond Lareau, « Revues et journaux », dans *Mélanges historiques et littéraires*, Montréal, Eusèbe Sénécal, 1877, p. 17.

¹⁵ Le personnage-symbole, tel que décrit dans le premier chapitre, est celui qui cristallise les passions du narrateur, exposant ainsi ses doutes, ses forces et ses faiblesses, selon Lucie-Marie Magnan, Christian Morin, *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1997, p. 122.

¹⁶ Robert Lalonde, *Un jour*, *op. cit.*, p. 22.

monde éclaté, où les valeurs de laïcité trônent sur les valeurs religieuses, l'identité du diable nous parvient sous forme de traces, des traces occultes et difficilement perceptibles, mais bel et bien présentes dans le roman de Lalonde. En d'autres termes, la frontière entre le bien et le mal se rétrécit dans le monde postmoderne, et nommer le mal, y apposer un visage devient de plus en plus difficile.

Pour bien repérer ces traces mémorielles, nous nous appuyerons sur les théories intertextuelles développées par Antoine Compagnon dans son ouvrage *La seconde main, ou le travail de la citation*. Notre travail commence précisément au moment même où la trace devient un indice d'interdiscursivité, au moment même où l'énoncé est considéré comme étant une reprise d'un discours autre, en l'occurrence lorsque l'élément repris provient de l'imaginaire collectif et non du roman *Un jour*. Le principe que Compagnon nomme la *reconnaissance* nous aide à accomplir cette étape :

La reconnaissance : la citation t , doit être reconnue comme telle dans le système S_2 , comme phrase préalable ou comme corps étranger, et identifiée par rapport au système S_1 . La reconnaissance prend acte du fait que l'énoncé t dans S_2 est un signe interdiscursif, une relation entre S_2 et un autre système S_1 ¹⁷.

Le diable est bel et bien un corps étranger (t) au système sémiotique d'accueil (S_2) qu'est le roman de Lalonde. En effet, la figure diabolique s'avère être une trace mémorielle du passé, ou plus précisément un signe interdiscursif provenant directement des récits folkloriques québécois bien conservés dans la mémoire littéraire et dans l'imaginaire collectif. Dans le cas du diable, nous devons reconnaître que ce qui forme le système sémiotique d'origine (S_1) n'est pas un texte en particulier, mais un rassemblement de discours populaires et scientifiques, un discours

¹⁷ Antoine Compagnon, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 72. L'auteur souligne.

hétéroclite sur la figure du diable. Ce système sémiotique d'origine n'est donc pas un texte unique, mais bel et bien un discours composé et rassemblé par la superposition des discours existants au sein de la société de jadis et d'aujourd'hui sur la figure du diable. Étant hétérogène, le tout se présente sous plusieurs formes de discours, tels les contes oraux ou écrits, les légendes ou encore les études théologiques, etc. Lorsque rassemblés, ces textes forment un seul discours homogène enregistré dans la mémoire collective et populaire des Québécois. Une question importante s'impose tout de même ici, comment savoir que Lalonde utilise le Charlot québécois ?

Robert Lalonde parsème ses œuvres d'indices mémoriels et historiques puisés à même l'héritage littéraire québécois, comme nous l'avons précisé dans le chapitre précédent¹⁸, ce qui contribue grandement à faciliter le processus de reconnaissance du corps étranger, en l'occurrence le diable, dans le roman lalondien. Trois axes articulent cette reconnaissance dans le corpus à l'étude. Dans un premier temps, le roman *Un jour* entretient un lien intrinsèque avec l'univers du conte, parallèle déjà établi par des critiques vis-à-vis d'autres romans de Lalonde. Que ce soit par l'entremise des personnages qui utilisent des allures de conteurs et des formules propres au conte¹⁹, ou bien par le titre d'un roman (*L'Ogre de Grand Remous*²⁰) qui évoque les contes de fée²¹, ou encore par le truchement d'une reprise intertextuelle du genre littéraire²², le conte occupe une fonction structurante, organisatrice et initiatrice dans le roman *Un jour*. Quelques effets stylistiques corroborent ces fonctions attribuées à ce genre littéraire. Par

¹⁸ Par exemple, comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, Krzysztof Jarosz spécifie que Lalonde nomme le personnage Aubert dans *Le Petit Aigle à Tête Blanche* en hommage à l'écrivain canadien-français Philippe Aubert de Gaspé. Krzysztof Jarosz, « La naissance mythique de la poésie québécoise métissée : *Le Petit Aigle à Tête Blanche* de Robert Lalonde », dans Klaus-Dieter Ertler, Martin Löshnigg, dir., *Inventing Canada - Inventer le Canada*. Frankfurt, Peter Lang, 2008, p. 243-251.

¹⁹ Marise Belletête, *L'Haleine de la carabosse* suivi de *Transmissions fabuleuses, contes et invraisemblances dans La petite fille qui aimait trop les allumettes de Gaétan Soucy et L'Ogre de Grand Remous* de Robert Lalonde, M. A. (études françaises), Rimouski, Université du Québec à Rimouski, 2012, p. 81.

²⁰ Robert Lalonde, *L'Ogre de Grand Remous*, Paris, Seuil, 1992, 192 p.

²¹ Lucie Hotte, *Romans de la lecture, lecture du roman : l'inscription de la lecture*, Québec, Nota bene, 2001, p. 73.

²² Marise Belletête, *op. cit.*, p. 91.

exemple, les caractéristiques suivantes appartenant au genre du conte, telles l'absence consciente de toute référence à l'Histoire, l'omission volontaire d'indices temporels et l'incertitude entourant les lieux géographiques²³, se retrouvent aussi dans le corpus à l'étude, notamment par l'entremise de l'âge du narrateur donné à certains endroits stratégiques dans le récit. Son âge est toujours présenté sous forme de comparaison avec un autre personnage : d'abord, au début de l'intrigue lors d'un fragment avec son mentor, Clément, « [Clément] avait vingt-deux ans et moi dix-neuf²⁴ » ; ensuite, avec Delphine : « Delphine avait vingt-deux ans et moi dix-sept²⁵ » ; puis, avec Claire : « Et Claire était avec moi. J'avais dix-huit ans, toute ma vie encore à faire²⁶ » ; finalement, pour clore le récit et montrer l'apanage de la réflexion faite par le narrateur : « C'est parce que t'as dix-neuf ans et moi vingt-deux²⁷ ». Ces marques sont les seuls indices temporels de l'intrigue lalondienne. Tout comme le conte, le roman *Un jour*, « se passe en des temps et des lieux définis par la convergence du mythe et de l'atemporalité²⁸ » ; présence du mythe et absence d'une dimension temporelle claire et balisée.

L'intertexte de contes, tout en structurant l'intrigue du roman, plus spécifiquement en l'enracinant dans les paradigmes fondateurs de la littérature québécoise, inscrirait le roman dans une quête de l'origine²⁹, selon Marise Belletête, quête de l'origine qui ne va pas sans rappeler la même quête décrite par Madeleine Frédéric³⁰. Or, en rapprochant le roman lalondien au conte, un paradigme de plus émerge du passé : le diable. Selon Aurélien Boivin, « le diable,

²³ Jeanne Demers, Lise Gauvin, « Autour de la notion du conte écrit : quelques définitions », *Études françaises*, 1976, vol. 12, n° 1-2, p. 160.

²⁴ Robert Lalonde, *Un jour*, *op. cit.*, p. 13.

²⁵ *Ibid.*, p. 126.

²⁶ *Ibid.*, p. 158.

²⁷ *Ibid.*, p. 183.

²⁸ Jeanne Demers, Lise Gauvin, *op. cit.*, p. 160.

²⁹ Marise Belletête, *op. cit.*, p. 91.

³⁰ Tel que postulé dans notre deuxième chapitre selon Madeleine Frédéric, *Polyptique québécois : découvrir le roman contemporain, 1945-2001*, Bruxelles, Peter Lang, 2005, p. 140, la quête de l'origine serait un facteur de cohérence qui structurerait l'Œuvre lalondien.

dans une société profondément religieuse, est, de loin, le personnage surnaturel qui se manifeste le plus souvent dans les contes au 19^e siècle³¹ », ce qui ramène d'autant plus le roman *Un jour* aux racines québécoises. Toutefois, la perspective moralisatrice distingue davantage le conte du roman lalondien. En effet, le conte est un médium de communication « qui [transmet] des normes de comportements et de valeurs vécues, idéalisées ou prohibées par le groupe social³² », ce que le roman lalondien ne fait pas.

Notre deuxième indice de reconnaissance touche un conte en particulier qui semble sceller le pacte avec le diable. L'auteur fait référence à un conte qui habite et hante toujours l'imaginaire collectif d'aujourd'hui, le conte de la chasse-galerie³³. Ce célèbre conte narre le récit de bûcherons campés près de la Gatineau qui à la veille de Noël empruntent le canot volant du diable pour aller danser avec leurs belles à Lavaltrie. Ayant vendu leur âme au diable, les bûcherons ne peuvent survoler au-dessus des clochers ou prononcer le nom de Dieu ou de Marie. Lors du retour, le canot heurte un pin et dégringole. Bien sûr, le conte varie selon les versions. Toutefois, sa morale demeure la même malgré les nuances entre les variantes : « [l]e message fondamental rappelle la nécessité de respecter les interdits de l'Église³⁴. » Chose certaine, ce conte à l'époque était connu de tous, comme le mentionne François Ricard dans la préface de l'édition publiée chez Fides en 1973 de la chasse-galerie : « Le canot volant, les mœurs des

³¹ Aurélien Boivin, « Le conte fantastique au 19^e siècle : essai de classification », dans *Les meilleurs contes fantastiques québécois du 19^e siècle*, Montréal, Fides, 2001, p. 13.

³² Lucille Guilbert, « Le conte et le fonctionnement social », dans Pierre Léon et Paul Perron, dir., *Le conte*, Ottawa, Didier, 1987, p. 166.

³³ Plusieurs versions existent de ce conte, mais la première a été écrite par Honoré Beaugrand et publiée en décembre 1891 dans le journal *La Patrie* : Honoré Beaugrand, *La chasse-galerie : légendes canadiennes*, Montréal, Fides, 1973, 92 p.

³⁴ Henri Julien cité par Jacques Lacoursière, Jacques Mathieu, *Les mémoires québécoises*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1991, p. 42. Les auteurs soulignent.

loups-garous, l'auditeur les connaît déjà parfaitement pour les avoir entendu évoquer à maintes reprises, et il sait d'avance le déroulement du récit³⁵ ».

Ces histoires imaginaires de canot volant et de pacte avec le diable semblent encore vivre aujourd'hui dans la mémoire collective, comme le montre l'invocation de ce conte culte dès les premières pages du roman de Lalonde. Le fragment mémoriel qui précède la première manifestation du diable Stanley, celui des pages 17 à 22 où, dans un rêve, le narrateur voyage à bord d'un lit volant pour y retrouver son frère jumeau, son double³⁶, raconte comment le protagoniste échappe à sa réalité quotidienne, tout comme les bûcherons de la Gatineau ont échappé à la leur grâce à un pacte avec le diable :

Dans le rêve, c'était toujours l'hiver. Le vent se lamentait dans la fenêtre. Ratatiné au creux de mon lit, je me voyais m'élancer dans le ciel étoilé, monter en chasse-galerie, pagayer au rythme des gloria du cantique. Je survolais le village enneigé, où brillaient des saphirs, des rubis, des émeraudes. Frôlant le clocher enguirlandé de glace, je grimpais fêter mon Noël dans une galaxie lointaine, où j'étais attendu comme l'enfant prodigue de l'Évangile. Des comètes éclairaient ma trajectoire de fusée. Au cœur d'une nova tourbillonnait le visage du dieu qui m'avait fait naître. Le brouillard vert de l'aurore boréale me tenait lieu d'horizon. Il neigeait des étoiles sur ma tête³⁷.

Modifiant et adaptant légèrement le conte de la chasse-galerie à une réalité plus contemporaine, notamment en y ajoutant l'espace sidéral, Lalonde annonce d'entrée de jeu qu'il s'agira d'un retour aux fondements même de la littérature québécoise. La reprise du conte de la chasse-galerie se fait selon trois axes dans ce passage : d'abord, par l'évocation même du titre du conte ; ensuite, par le lit qui s'envole ; puis, par l'allusion aux fondements du conte, tels que le moment de l'action et les lieux québécois survolés comme un village ou encore le clocher de l'Église.

³⁵ François Ricard, « Préface », dans Honoré Beaugrand, *op. cit.*, p. 7.

³⁶ Nous nous référons ici à des concepts tirés de la poétique postmoderne exposée dans le premier chapitre selon Lucie-Marie Magnan et Christian Morin, *op. cit.*, p. 122.

³⁷ Robert Lalonde, *Un jour*, *op. cit.*, p. 17.

Confirmé particulièrement par l'intertexte du conte de la chasse-galerie, aussi par le lit volant et par le territoire québécois dont « les relations à cet espace physique à conquérir ont [...] engendré des personnages type qui ont projeté une image identitaire forte, en même temps qu'une vue très simplifiée de la réalité³⁸ », le diable proposé et développé au fil du roman par Lalonde est conséquemment associé à celui de la tradition littéraire québécoise.

Enfin, notre troisième indice de reconnaissance touche la première manifestation diabolique du roman, manifestation déjà citée dans l'introduction, tout simplement effleurée au passage l'avoir traitée dans toute sa complexité et sa profondeur. La dualité du personnage de Stanley ne va pas sans rappeler le manichéisme du diable dans les contes et la tradition littéraire québécoise. En effet, dès le début du roman, l'auteur exhibe toute l'ampleur de la duplicité du personnage de Stanley :

– Ton sauvage est un visage à deux faces !

Elle ne croyait pas si bien dire. Stanley hébergeait le loup et l'hirondelle, l'innocent et le vicieux, l'enfant et le vieux de la vieille. Il était tant de contraires réunis que je me savais devant lui multiple et composé moi aussi, à la fois tendre et crève-cœur, bon à rien et prêt à tout tenter. Il m'attendait à la sortie de la messe, planté comme un piquet, les poings aux hanches, la tignasse en bataille, le sourire en coin. Les fidèles – il disait « les moutons » – le contournaient, les yeux baissés, chuchotant. [...] Je courais vers lui³⁹.

Force est d'admettre que Stanley se voit associé au personnage du mal, le diable. Toutefois, il n'y a pas d'indices textuels qui le précisent clairement, c'est-à-dire qu'il n'est pas nommé ni identifié comme étant le diable. Pour constater une similitude, il faut d'abord se tourner du côté de la fragmentation opérée chez le narrateur pour constater aussi la part diabolique dans le personnage de Stanley : « je me sais multiple et composé devant lui ». Cela n'est pas encore suffisant pour

³⁸ Jacques Lacoursière, Jacques Mathieu, *op. cit.*, p. 41.

³⁹ Robert Lalonde, *Un jour*, *op. cit.*, p. 23.

établir la corrélation. La présence d'un vocabulaire entourant la religion catholique superposée à un regard condescendant de Stanley sur cette dernière fournit quelques pistes d'association, tout comme la phrase « Les fidèles – il disait « les moutons » – le contournaient, les yeux baissés, chuchotants. » En effet, ce sont des éléments indiciels : Stanley qui effraie les fidèles et la phrase qui présente le bon Canadien français catholique apeuré à la vue du diable établissent des parallèles entre les deux êtres. Cependant, cela ne fournit qu'une piste de lecture, et non une preuve concrète de sa présence. Or, il faut davantage s'appuyer sur la mémoire de ce que représentait le diable dans la société québécoise de naguère pour le repérer dans les écrits lalondiens puisque, n'ayant plus de balises précises pour repérer la figure du mal dans un monde postmoderne, le lecteur d'aujourd'hui doit reconstruire et totaliser son essence à partir d'une mémoire collective, tout comme le fait l'auteur en citant le diable sous un intertexte indirect⁴⁰, ou sans trace textuelle.

3.1.2 Reprise : mémoire sélective

Après avoir reconnu le diable, l'avoir repéré et identifié à la figure issue de la tradition littéraire québécoise, nous devons ensuite comprendre la signification de ce corps étranger dans le roman de Lalonde, en nous basant notamment sur le principe de *compréhension* élaboré par Compagnon : « la citation est comprise, c'est dire que sa signification comme énonciation nouvelle est entendue. En d'autres termes, *la valeur de signification* est ce qui est à

⁴⁰ Nous nous référons ici à notre premier chapitre où Dominique Maingueneau explique la transformation que subit la citation selon un discours indirect : « Le discours direct se présente comme reproduisant des propos, les répétant purement et simplement. En revanche, le discours indirect ne maintient stable que le contenu du discours cité : c'est une interprétation du discours cité et non sa reproduction ; il n'y a plus qu'une seule source d'énonciation. », Dominique Maingueneau, *L'analyse du discours : introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, 1991, p. 134.

comprendre⁴¹. » *La valeur de signification* ne tient pas compte des marques de la répétition, plus simplement, des marques de reprises du diable. Elle est la signification que le corps étranger aurait en l'absence de toute reprise, de toute répétition⁴². Nous devons donc comprendre ce que signifie le diable si on le considérait comme énonciation première. Selon la pensée et le vocabulaire de Compagnon, il nous faut constater la répétition du diable, figure emmagasinée dans la mémoire collective et littéraire.

L'aspect effrayant de Stanley est une de ces reprises observées dans le corpus à l'étude. De toute évidence, la figure du diable effraie le narrateur. Plusieurs actions de sa part font en sorte que le narrateur se sent tracassé par sa présence. D'abord, il tue l'outarde du narrateur nommé Alma : « I killed your fucking goose, so what ? Les outardes sont pas nées pour servir de fun à des petits crazy bastards like you⁴³ ! » Cet épisode est le premier épisode de frayeur du roman. Il donne dès le départ le ton au roman et définit d'emblée le rôle qu'occupera le personnage de Stanley au sein du récit. Toutefois, l'épisode qui effraie le plus le narrateur est l'épisode de la fausse pendaison de l'ami du narrateur, Serge, dans le vieux hangar. En plus de mettre en scène le narrateur, ce passage présente les personnages suivants : le cousin du narrateur Daniel et son chien Orage, le pendu Serge, le diable Stanley et la cousine angélique Claire. Voici comment l'épisode s'est déroulé :

Stanley a crié :

– Le câble, tabarnak ! Passez-lui le câble autour du cou, you fuckers !

Il tenait Serge serré contre lui, comme si nous n'allions pas le pendre, mais danser avec lui, à tour de rôle, au son des lamentations d'Orage, dans le crépuscule puant du hangar.

⁴¹ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 72. L'auteur souligne.

⁴² *Ibid.*, p. 69.

⁴³ Robert Lalonde, *Un jour, op. cit.*, p. 68.

Le nœud coulant était déjà fait, ne restait plus qu'à balancer le câble par-dessus la poutre⁴⁴.

Stanley s'éprend de ses fidèles, il est avide d'âmes. Il dicte ses ordres au narrateur et à son cousin, et ils s'exécutent. Si nous regardons du côté du vocabulaire employé par l'auteur, le verbe « danser » n'est pas anodin, car les fidèles dansent avec le diable, ils embarquent dans son jeu de démon. L'utilisation de jurons anglais et français terrorise à la fois le lecteur et le narrateur, et atteste du fait que le hangar s'est transformé, momentanément, en cet abysse qui abrite le dieu de l'enfer. Et ça continue :

Daniel a grimpé sur la chaudière à ménés renversée, moi sur le dos du canot. Stanley a attrapé le serpent mou du câble, s'est arc-bouté et a tiré de toute sa force. Serge s'est dressé comme un zombie, poussant une plainte qui m'a fait dresser les poils sur la nuque⁴⁵.

Stanley semble posséder l'âme du chrétien crédule qu'est le narrateur au moment de la fausse pendaison. Ironiquement, le tout se déroule dans l'immobilisme. Le canot, qui était jadis volant, est maintenant retourné face contre sol, statique. Le narrateur grimpe sur son dos, comme un souvenir d'un passé éloigné, sur lequel on peut s'appuyer, une trace d'un temps immémorial, d'un temps dont on a oublié son origine. Or, il y a reprise du diable certes, mais il y a aussi reprise et répétition du contenant, de la forme et du genre par lequel se manifestait le diable jadis. L'acte diabolique ne s'arrête pas à cet instant, ça se prolonge :

À demi pendu, les bras écartés, sa tête rouge tombée sur son épaule, il ressemblait au Jésus de l'église, cloué sur sa croix, le flanc saignant, le blanc des yeux monté au ciel. Mais il n'y avait pas de ciel dans la cabane, que des poutres, de la tôle rouillée, des cordes effilochées qui pendaient des colombages comme des couleuvres crevées.

C'est alors que Stanley a crié :

– Tirez, les gars, tirez, for Christ's sake⁴⁶ !

⁴⁴ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Idem.*

Stanley ordonne de tirer sur la corde pour pendre Serge, et le narrateur, effrayé, obéit à l'autorité diabolique. Les yeux du pendu osent se tourner vers le ciel, mais dans l'ancre du diable, le ciel est inexistant. Les lieux clos du hangar enveloppent les personnages. L'auteur peut donc établir un parallèle entre l'Église et le mal : Serge, au bout de la corde, ressemble au Christ cloué sur sa croix, mort, comme si les apparences indiquaient que le Mal triomphait sur le Bien. Tel un conte, c'est le Bien qui triomphera. Serge sera ressuscité, le Mal lâchera prise :

– Y'est déjà mort, je pense !

Alors on a éclaté de rire, ensemble tous les trois, pris d'une même quinte débile. C'était comme une décharge qui nous sortait du corps. Au bout d'un moment, pris de faiblesse, nous avons lâché le câble et Serge est tombé sur le ciment comme une poche de grain. Nous avons les bras et les cuisses zébrés de sang et de jus de rouille⁴⁷.

Le narrateur, Stanley et le cousin Daniel éclatent d'un rire fou, possédé, voire même démoniaque après cette fausse pendaison. Et tout tombe, tout s'éclate, comme si le rire devait désamorcer et pardonner tout le mal qui a pris possession du hangar. De son côté, Serge passe de la figure christique à un objet inerte et banal : une poche de grain. Une fois retourné à lui-même, c'est-à-dire retourné à son humanité, il pose sa question fatidique : « Pourquoi vous avez fait ça, les gars ? Hein ? Pourquoi⁴⁸ ? » Et le diable de répondre en anglais : « Next time, you won't get away that easily⁴⁹ ! ». Un interdit semble avoir été outrepassé par Serge, et Stanley, en bon diable, doit punir. Le tout s'est déroulé sous les yeux de Claire, cette figure angélique : « Vous comptez l'emporter en paradis, les gars, c'est ça⁵⁰ ? » L'ange a tout vu. Par sa clarté, elle a tout embrouillé⁵¹. Elle a fréquenté Serge, et lui, en fait l'aveu au narrateur un soir après une journée

⁴⁷ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ Nous faisons référence ici au passage poétique cité plus haut dans *Un jour, op. cit.*, p. 73.

de pêche avant de le quitter : « Je vois un peu ta cousine Claire. Ça te dérange, ou pas⁵² ? » La question que fait émerger cet épisode de punition diabolique est la suivante : dans un monde vidé de sa substance spirituelle, dans une société où la religion catholique est reléguée aux oubliettes, où se situe la frontière entre le bien et le mal ? Dans cette optique, cet épisode de la fausse pendaison est crucial, car il nous permet de bien comprendre la reprise de la figure du diable dans le roman de Lalonde et son importance dans un monde évacué de toute morale.

Ce moment de frayeur dans le roman de Lalonde est une empreinte d'un passé maintenant révolu, mais tout de même conservé dans la mémoire collective, comme un écho d'un combat entre les forces du Bien, l'Église, et les forces du Mal, le diable. Cette fausse pendaison nous permet de constater qu'en apparence le sens de la reprise, ou du diable, dans le système sémiotique d'accueil, soit le roman *Un jour*, est le même que celui qu'il détient dans son système sémiotique d'origine, c'est-à-dire dans le discours de la mémoire collective. Nous avons choisi précautionneusement la formule *en apparence* puisque la reprise ne fait que confirmer son appartenance au discours de la mémoire collective, et non une reproduction du sens entretenu jadis. Cette deuxième section qui traite de reprise, ou de compréhension, demande de cerner *la valeur de signification* de l'énoncé, défini plus haut, et non « l'ensemble des valeurs dialogiques acquises par la citation dans le procès de répétition qui en fait un signe⁵³ », ou comme les nomme Compagnon, *les valeurs de répétitions*. Lorsque nous regardons le diable sous la lumière du phénomène de reprise et de répétition de l'énoncé cité, nous importons le contexte d'énonciation et l'imaginaire du système sémiotique d'origine, dans ce cas-ci de la mémoire collective dans le système sémiotique d'accueil, le roman *Un jour*. Il y a donc une réappropriation de l'imaginaire

⁵² *Ibid.*, p. 93.

⁵³ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 69.

de l'origine dans le texte d'accueil ; ce qui vient ajouter un supplément de sens. La citation, pour reprendre les termes de Compagnon, qui se traduirait dans notre cas par la reprise, est donc génératrice d'un nouveau sens, ou d'un troisième sens lorsqu'elle est considérée comme étant en relation avec deux discours : le sens dans le discours d'origine, le sens premier dans le discours d'accueil et, ce troisième élément de signification, le sens qu'elle entretient lorsqu'elle entre en dialogue avec son origine.

3.1.3 Modification : transformation du discours littéraire du diable lalondien

Même si la représentation du diable peut parfois ressembler à celle de la tradition, elle est toute transformée dans le roman de Lalonde, et suit les principes intertextuels élaborés par Compagnon. C'est effectivement le cas avec la manifestation anthropomorphique du diable, par exemple. Dans la tradition, quand le diable était personnifié, il n'incarnait jamais un paysan, une femme ou un député, mais plutôt un riche étranger bourgeois ou toute autre identité qui n'est pas issue de la race québécoise pure laine ; par exemple, un Amérindien ou un Anglais⁵⁴. Du moins, il s'agit d'une représentation conservée dans la mémoire collective quant à la spécificité de la manifestation diabolique d'autrefois. Ces manifestations traditionnelles, le diable anglais et le diable amérindien, sont polarisées : « le diable-indien était un diable colonisé, le diable-anglais est un diable colonisateur, assimilateur [...] »⁵⁵. Or, Lalonde transforme la représentation typique du diable en entrecroisant ces deux manifestations diaboliques. Il mêle les voix par lesquelles émerge la figure du diable. En effet, le diable d'*Un jour* est incarné par un Amérindien qui parle

⁵⁴ Daniel Mativat, *Le personnage du diable dans le conte littéraire québécois au 19^e siècle : étude « socio-textuelle »*, M. A. (études françaises), Montréal, Université du Québec à Montréal, 1979, p. 123-129.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 129.

anglais. Cette figure diabolique est donc à la fois envahisseuse et envahie, conquérante et conquise. Dans un premier temps, le langage double et diabolique du diable, croisement entre l'anglais et le français, envahit le narrateur. La posture devient encore plus trouble lorsque ce langage vient appuyer des actions tout aussi diaboliques comme ce fut le cas de l'assassinat d'Alma, l'outarde du narrateur : « I killed your fucking goose, so what ? [...] Forget it and tell me why you love and hate me so much⁵⁶. » Stanley agit directement sur *l'être au monde* du narrateur. En effet, le trop-plein de violence s'empare de la conscience du narrateur, et instaure une dualité dans la vision qu'il se fait du monde. Dans un deuxième temps, le diable est envahi par l'amour du narrateur, qui est tout aussi envahissant que la violence du diable. Incapable de violence solitaire, le narrateur porte un amour intense et double envers cet être diabolique. Le fossoyeur Éloi fait prendre conscience de cette posture envahisseuse du diable : « ton visage à deux faces t'aimait, mais au-delà du possible. Et cet amour-là, il l'a payé de sa vie⁵⁷. » Les traces du discours traditionnel enfoui dans les dédales de la mémoire collective resurgissent, comme le diable resurgit dans le roman postmoderne *Un jour*, mais ce discours se voit repris et transformé, modifié et éclaté : le diable postmoderne émerge sous les voix d'un colonisateur anglophone et d'un colonisé amérindien.

Afin de bien voir le dialogue entamé entre la figure du diable dans le roman de Lalonde et son origine traditionnelle, nous devons délier le nouage serré existant entre le sens et la dénotation de la citation. Tout comme le signe linguistique, la citation détient un *sens* et une *dénotation* puisqu'elle est, elle aussi, un signe en soi. Compagnon la résume comme ceci : « Un signe logique a une *dénotation*, l'objet déterminé qu'il désigne, et un *sens*, qui correspond au

⁵⁶ Robert Lalonde, *Un jour*, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 167.

mode de désignation de l'objet⁵⁸. » La *dénotation* réfère à un objet concret, perceptible et identifiable du monde alors que le *sens* d'un mot provient du signe, c'est-à-dire qu'il provient du lien entre ce qui est d'ordre du langage (les mots, les phrases, etc.) et les choses extralinguistiques (ce qui nous vient à l'esprit lorsque nous pensons à un mot, à une phrase, par exemple, ou encore au contexte sociohistorique).

Or, comment s'effectuent la *dénotation* et le *sens* dans une citation rapportée dans un discours direct et indirect ? D'emblée, l'énoncé original lorsqu'il est cité dans un style direct devient une reprise calquée sur l'origine, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un calque de mots importés dans le système sémiotique d'accueil introduit la plupart du temps par des guillemets. L'énoncé repris devient donc un rapport entre la citation originelle et la reprise de cette citation originelle, ce qui confirme que la dénotation de cette citation dans le système sémiotique d'origine diffère de la citation dans son système sémiotique d'accueil⁵⁹. En d'autres termes, la citation d'origine renvoie aux mots eux-mêmes et non à ce que signifie l'énoncé dans son système d'origine. Or, la citation d'origine dénote l'objet auquel les mots réfèrent. Par exemple, lorsque Robert Lalonde emploie les mots d'Émile Nelligan pour renforcer la crise identitaire que traverse le narrateur. Il utilise, à la page 172, le vers « marchais à tâtons dans ma jeunesse noire⁶⁰ ». La phrase dénote les mots (« marcher à tâtons dans ma jeunesse noire ») qui eux, dénotent l'objet auquel les mots réfèrent, soit le poème « La romance du vin » de Nelligan. Ainsi, pour accéder à la signification complète de la citation, nous devons passer par l'intermédiaire des mots. C'est par eux que nous aurons accès au troisième sens de la citation qui relève de la répétition. Est-ce le même cas lorsque la citation est rapportée dans un discours indirect ?

⁵⁸ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 84. L'auteur souligne.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 86.

⁶⁰ Robert Lalonde, *Un jour*, *op. cit.*, p. 172.

Dans le discours indirect, il n'y pas l'intermédiaire des mots. Lorsque la citation puisée à même l'origine est citée dans un discours indirect, la citation est modifiée, transformée et tirée vers une nouvelle dénotation et un nouveau sens. La citation accède directement au sens de l'énoncé originel, elle ne passe donc pas par l'intermédiaire des mots⁶¹. Par exemple, lorsque Lalonde pose le personnage de Stanley comme étant le diable, il rapporte cette figure diabolique sous la forme du discours indirect : le corps étranger tiré de l'origine, le diable, en ce cas-ci sorti directement du discours de la mémoire collective et la reprise de cet énoncé, le personnage de Stanley dans le roman *Un jour* de Lalonde. Ainsi, il n'y a pas l'intermédiaire des mots pour accéder à la signification complète de la citation, de ce qui est repris. Ce qui veut donc dire que « le discours indirect conserve, exhibe, dénote le sens du mot rapporté⁶². » Toutefois, il garde l'essence du mot rapporté et non le mot en soi. Donc, le discours indirect est un discours plus malléable, un discours avec lequel on peut jouer davantage. Dans ce cas, Stanley dénote immédiatement la figure du diable de la mémoire collective. La peur suscitée par le personnage de Stanley est vieille de plus de quatre cents ans. Il ne s'agit pas d'un humain qui possède des caractéristiques avilissantes ; c'est le diable enfoui dans la mémoire collective qui ressurgit. Le diable de Lalonde de par son caractère répétitif, ou du fait qu'il est cité à partir de la mémoire collective, se voit appuyé de tout l'imaginaire québécois.

Lalonde s'est réapproprié cette figure diabolique de la mémoire collective en la modulant à sa contemporanéité. Lalonde s'est d'abord approprié le diable pour ensuite se le réapproprier. Vers la fin du roman, Claire mène le narrateur vers le vieux hangar qui est en piteux état, elle le confronte au lieu de son crime, de sa danse avec le diable, et à son grand désarroi, le pendu,

⁶¹ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 86.

⁶² *Idem.*

Serge, l'attend sur le quai de ciment. Il lui dit : « Je vais donc droit au but, comme disait mon père, qui incidemment a levé les pattes. Pour cette fatale rencontre, comme dirait ironiquement Claire, j'ai bien évidemment pas choisi le vieux hangar par hasard⁶³. » Confronté de la façon la plus directe à son crime, le narrateur continue d'écouter les paroles de Serge :

Stanley est mort. Il s'est pendu, il y a deux jours. Ici, même. Grimpé sur le même vieux canot. Cette fois, il est allé jusqu'au bout. Je sais pas pourquoi, mais il m'a semblé que c'était à moi de te le dire. Il n'a pas laissé de mot, bien sûr. Tu sais comme moi qu'il n'a jamais appris à écrire⁶⁴.

Dans la répétition, le caractère absolu du diable s'est perdu, tout comme il s'est perdu dans la société québécoise contemporaine. Le même vieux canot revient : la trace d'un passé fondateur de la littérature. Le même canot qui a transporté ces bûcherons et qui a fait la gloire littéraire du diable est toujours en position stagnante, remisé dans un hangar. Le retourner sur lui-même et le faire voler de nouveau serait douloureux, interdit même. De son côté, le diable est mort, pendu. Un suicidé. Il s'agit de la modification ultime de la représentation traditionnelle du discours littéraire sur le diable. Ce nouveau sens est issu de ce dialogue entre l'origine et le roman de Lalonde, entre le discours de la mémoire collective et la contemporanéité éclatée, ou postmoderne. Le narrateur se retrouve libre, libre de toute morale. Or, devant ce vide moral, comment réagit le narrateur, lui qui, comme Sören Kierkegaard, ressent l'angoisse « *de la liberté, de la possibilité de choisir entre le bien et le mal sachant que le péché originel met l'homme en situation de permanente culpabilité*⁶⁵ » ?

⁶³ Robert Lalonde, *Un jour*, op. cit., p. 161.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 161-162.

⁶⁵ Denis Huisman, Marie-Agnès Malfray, *Les pages les plus célèbres de la philosophie occidentale*, Paris, Perrin, 1989, p. 389. Les auteurs soulignent.

CHAPITRE 4
DE LALONDE À LA SOCIÉTÉ : LE RÔLE DU DIABLE
DANS LE VIDE DU VIEUX HANGAR

[I]l n'y avait pas de temps avant le temps. Et c'est là que le concept de vide s'est imposé ; là où seule la poésie peut combler les lacunes de notre intercompréhension, aux limites de l'imagination¹.

Dans son ouvrage de physique quantique *Qu'est-ce que le vide² ?*, le physicien anglais Frank Close ressent le besoin de faire appel à la poésie lorsqu'il atteint le noyau de sa réflexion. En ayant comme point de départ la théorie du *Big bang*, selon laquelle l'univers serait né d'une explosion, il s'interroge sur la linéarité temporelle de la constitution de l'univers. Ce faisant, il pose une question fort intéressante : que faire de l'avant de cette explosion primordiale ? Pour résoudre cette énigme, il mobilise la pensée de plusieurs physiciens comme Albert Einstein ou encore Stephen Hawking qui ont en commun la quête de trouver la réponse à l'origine universelle. Tout comme le nœud de sa réflexion, sa conclusion est fort intéressante : il n'y aurait tout simplement rien eu. Le néant, le vide : « l'Univers dans cette représentation n'a ni

¹ Frank Close, *Qu'est-ce que le vide ?*, Paris, EDP Sciences, 2010, p. 164.

² *Ibid.*, 173 p.

commencement, ni fin : il est simplement³ ». Ce vide ne satisfait pas ; le fait d'*être* seulement n'est pas une réponse valable pour la curiosité humaine. Or, à l'instar des grands livres religieux, tels la Genèse ou encore le Rigveda, Close mentionne que les scientifiques se sont tournés du côté de l'imagination, ou de la grande poésie, affirmant du coup les limites de la science pour résoudre l'énigme de l'origine de l'univers, c'est-à-dire ce que la science n'arrive pas à connaître : l'avant explosion originelle. Tout comme les métarécits, elle doit recourir à l'imagination, à la poésie, aux fabulations pour remplir ce trou temporel. L'auteur québécois Robert Lalonde, par la voix de ses personnages, affirme que cette poésie, nous nous devons d'arriver à la sentir : « On ne comprend pas la *poesia*. On la soupçonne. C'est comme le mirage, le scintillement d'une étoile. On reste là, on force ses yeux, son esprit, et petit à petit on devine⁴. » Qu'arrive-t-il lorsque collectivement nous ne comprenons plus, ne soupçonnons plus et ne devinons plus la *poesia* ? Est-ce le vide ?

Ce quatrième chapitre s'affaira à montrer l'idée générale qui se dégage de la poésie du roman lalondien. Par la reprise du discours diabolique, nous sommes à même de constater que la disparition du diable débouche sur un vide idéologique, moral et existentiel, antagonique aux manifestations traditionnelles du diable qui fournissaient jadis des éléments de réponse aux fidèles plutôt que de les laisser dans le néant. Dans un premier temps, nous tenterons de comprendre comment le vide s'immisce dans la conscience existentielle du narrateur. D'abord, les premières manifestations diaboliques nous révèlent que le roman pénètre dans le vide de l'existence. Ensuite, nous proposerons une analyse où le procédé littéraire de l'intertextualité, en résonance avec la poétique postmoderne, montrera comment le vide s'instaure à partir d'un lieu

³ *Ibid.*, p. 167.

⁴ Robert Lalonde, *Un jour*, Montréal, Boréal, 2012, p. 141.

clos, comme le vieux hangar. Dans un second temps, étant donné la contemporanéité de l'œuvre, nous avancerons quelques pistes analytiques d'ordre macrocosmique, inscrivant du coup *Un jour* dans la lignée des romans antérieurs de Lalonde qui visent une lecture du Québec contemporain.

4.1 Poétique postmoderne dans *Un jour le vieux hangar sera emporté par la débâcle*

Le troisième chapitre de notre mémoire se terminait par l'analyse de la pendaison du personnage-symbole Stanley. Le diable s'efface, disparition certes, mais qui n'est pas sans conséquence. En effet, cette mort vide le narrateur de sa conscience existentielle puisque Stanley, le personnage qui lui faisait prendre conscience de son être au monde, se vainc lui-même. Dès lors que le diable disparaît par un suicide, les règles narratives traditionnelles ne se prêtent plus à la description du phénomène diabolique contemporain. Il faut alors redéfinir le cadre narratif par lequel disparaît le diable. Pour ce faire, nous devons retracer et identifier le degré zéro de la bascule identitaire du narrateur. Nous mobiliserons, comme nous l'avons fait dans les chapitres précédents, la poétique postmoderne adaptée au contexte québécois, poétique particulièrement définie par les théoriciens Lucie-Marie Magnan, Christian Morin et Janet M. Paterson⁵.

Selon Gilles Lipovetsky, les révolutions esthétiques de l'ère postmoderne entérinent le vide⁶, et ce vide s'immisce peu à peu dans la conscience d'être au monde du narrateur du roman *Un jour*. Un épisode en particulier laisse présager la chute dans le néant que subira le narrateur

⁵Lucie-Marie Magnan, Christian Morin, *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1997, 219 p., et Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, 142 p.

⁶Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1993, p. 179.

tout au long du récit. La première manifestation du diable, à laquelle nous revenons souvent en raison de son importance capitale dans le roman, montre d'emblée le personnage-symbole à l'œuvre. Stanley et le narrateur marchent en territoire neutre, c'est-à-dire sur la grève qui sépare le village de la réserve amérindienne. Soudainement, le narrateur perd de vue Stanley et se demande si tout est inventé, si la présence de Stanley n'émanait pas de son imagination :

Stanley sifflait. Je me redressais et le voyais entrer dans les branches. [...] Ça sifflait de nouveau et je levais la tête : c'était la buse en chasse qui tournait dans le ciel, très haut au-dessus de moi. Je fermais les yeux, écoutais le tam-tam de mon cœur. Une voix en moi disait : « Stanley n'existe pas, je joue seul à ce jeu de cache-cache, qui est depuis toujours mon lot. » Il m'avait toujours fallu tout inventer : le paysage enchanté, la paix, mes victoires, mes défaites et l'autre capable de me regarder en face⁷.

Le diable disparaît momentanément, et cela inquiète et trouble le narrateur. Déjà, le doute s'installe dans sa conscience. Est-ce lui qui divague ? Est-ce un tour de son imagination ? La question reste en suspens, et fait douter tout autant le lecteur de la présence réelle de Stanley. Chose certaine, l'Autre maléfique détient le pouvoir de regarder en face et de traverser le regard du narrateur, ébranlant tout son être. Cette façon de Stanley d'occuper et de hanter la conscience du narrateur ne fait que confirmer le rôle du personnage-symbole, décrit par Magnan et Morin, dans le récit postmoderne, car c'est à travers ce type de personnage « que le lecteur obtient des clefs lui permettant d'identifier quelques-uns des traits pertinents – à la fois caractéristiques et significatifs – du personnage central⁸ ». C'est par l'Autre que le lecteur peut se faire une idée des constituantes identitaires du narrateur, mais c'est aussi par l'Autre que le narrateur peut prendre connaissance de sa propre identité, de ses forces, de ses faiblesses et surtout de ses doutes identitaires.

⁷ Robert Lalonde, *Un jour*, *op. cit.*, p. 24.

⁸ Lucie-Marie Magnan, Christian Morin, *op. cit.*, p. 73.

Le jeu de cache-cache continue. Stanley se dévoile et montre sa cachette, tout en déployant une langue qui oscille entre joual et tournures anglophones :

– Tu comptes les dragonflies !

Il était au-dessus de moi, perché dans la fourche d'un pin, les jambes ballantes, occupé à ciseler une face à même le tronc de l'arbre : toujours la même, un masque blond aux yeux sombres et creux, babines boudeuses, nez d'aigle. Il disait :

– It's my face. Nobody knows it except me !

Et il riait, montrant toutes ses dents⁹.

Le diable est perché tout en hauteur sur le haut d'un pin, les jambes pendantes, en train de laisser sa trace dans la nature, s'emparant du territoire qui est supposément neutre. Son visage sera à jamais imprégné dans la forêt. Son rire séducteur, mais démoniaque, attire le narrateur. Ce dernier ressent le besoin de monter dans l'arbre et d'aller à sa rencontre :

Je grimpais le rejoindre. Il me faisait une place sur la branche. Ses yeux noirs se plantaient dans les miens. On aurait dit qu'il attendait de moi je ne sais quel serment, quelle aumône. Mais je ne disais rien, ne faisais rien. Je me contentais d'attendre qu'il me donne sa main, son cœur, les raisons de son étrange mal, de son violent plaisir. L'un face à l'autre nous restions longtemps à nous mesurer : lequel avait le plus besoin, lequel pouvait encore attendre, lequel serait le plus fort¹⁰.

Ne pouvant résister à la séduction diabolique, le narrateur se joint à Stanley, se laissant envahir par les deux yeux noirs perçants du diable. Prêt à l'affronter, le narrateur tente de soutenir le regard diabolique de Stanley ; il se bute à l'existence maléfique. Lorsqu'il est question de l'affrontement entre le narrateur et le diable, à partir de la mémoire collective, l'auteur mobilise une langue ecclésiastique nommément en lien avec les rituels religieux comme c'est le cas avec les expressions « serment » ou encore « aumône ». Dans un contexte postmoderne, ces emprunts mémoriels débouchent sur la polysémie, sur la multiplicité du sens, axant davantage le texte sur

⁹ Robert Lalonde, *op. cit.*, p. 24-25.

¹⁰ *Ibid.*, p. 25.

le contenu que sur la recherche ludique de la forme¹¹. Or, une question se pose : qui, du diable ou du narrateur, gagnera au jeu de l'attente ? Le reste du passage le dévoile :

Mon genou touchait le sien. Ça brûlait. J'allongeais la jambe, la laissais pendre dans le vide. Un feu couvait, qui me faisait peur. [...] Nos tignasses s'emmêlaient, nos fronts se touchaient. Puis ensemble nous piquions du nez, regardions fixement nos bottes, qui ballottaient en cadence dans le vide. Ce qui nous rapprochait brusquement nous séparait. Et nous nous mettions à nous chamailler, c'était à qui déséquilibrerait l'autre, le ferait dégringoler. À la fin, nous tombions, agrippés l'un à l'autre¹².

L'auteur déploie des caractéristiques typiques au diable. La peau de Stanley est sulfureuse. Au toucher, le narrateur s'y brûle. Sous les jambes qui ballottent, il y a, comme dans l'ancre de l'enfer, un feu qui guette le fidèle. Puis tout bascule : l'attente prend fin, les deux personnages se chamaillent. Incapable de faire basculer le diable à lui seul, le narrateur s'y accroche, mais c'est la chute, une chute dans le vide, dans le feu du diable. Ce passage métaphorique indique que le narrateur s'enfoncera au plus profond de lui-même, s'aventurera dans une quête qui lui révélera son identité profonde. Pour cela, il doit plonger dans le vide, se déstabiliser en se confrontant à la bête du mal.

Un parallèle se tisse entre le vide qui se crée chez le narrateur et l'analyse du vide faite par quelques philosophes. Par exemple, le philosophe italien Enrico Castelli constate une perte de repères chez les artistes apologistes rattachés aux courants théologiques et religieux dans l'art européen du Moyen âge et de la Renaissance. Cette perte de repères se manifeste par le déploiement d'images démoniaques. Or, pour Castelli, les représentations diaboliques entretiennent une relation avec le vide, particulièrement par l'entremise de l'artiste qui se sent déséquilibré, c'est-à-dire que les artistes apologiques se tournent vers les représentations

¹¹ Lucie-Marie Magnan, Christian Morin, *op. cit.*, p. 103-104.

¹² Robert Lalonde, *op. cit.*, p. 25.

démoniaques lorsqu'ils cèdent à la tentation et à la tourmente¹³. Du coup, ils sont attirés vers le néant : « L'attraction vers le vide est le vertige qui nous prend lorsque nous ne savons plus à quoi nous cramponner. La balustrade est-elle basse, la route n'est-elle pas qu'un sentier et la paroi est-elle verticale ? N'y a-t-il pas la moindre aspérité où trouver un appui¹⁴ ? » N'est-ce pas une situation similaire à l'existence du narrateur ? N'est-il pas lui aussi désemparé, n'ayant pas d'autres appuis moraux ? N'ayant d'autres choix que de côtoyer le diable, le narrateur se laisse choir dans le vide, ce même « vide qui nous attire, même s'il est le tourment¹⁵ ». Ainsi, nous sommes à même de constater que dès le début du roman, le vide existentiel s'immisce dans la conscience d'être au monde du narrateur. Dès lors que nous savons que le roman pénètre dans le vide de l'existence, il nous faut donc voir comment les lieux du roman fréquentés par le diable peuvent aussi vider le narrateur de sa substance.

4.1.1 Le vieux hangar : hors lieu romanesque

La poétique postmoderne ne néglige pas l'espace dans lequel se déroule l'action. Dans notre cas, le traitement du lieu où le diable se dissipe, c'est-à-dire le vieux hangar, doit faire l'objet d'une analyse approfondie, puisqu'il s'agit de l'endroit où sont remisés les souvenirs sociétaux, incluant la souvenance de l'être maléfique. Quel est ce lieu ? Comment Lalonde le présente-t-il ? Comment sert-il la disparition du diable ? Et surtout, est-ce que cet espace physique intervient dans l'espace intérieur du personnage¹⁶ ? Le hors-lieu apparaît ici et là dans

¹³ Enrico Castelli, *Le démoniaque dans l'art : sa signification philosophique*, Paris, J. Vrin, 1958, p. 11.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Lucie-Marie Magnan, Christian Morin, *op. cit.*, p. 83.

l'Œuvre lalondien, souvent sous la forme d'un espace en marge du roman, fidèle à l'esthétisation postmoderne : « les récits postmodernes intègrent des espaces fermés, restreignants, des espaces connotés négativement¹⁷ ». La chercheuse Valeria Gianolio a recensé une de ces présences isolées, située en marge du récit, mais où survient un événement ombilic dans le roman *Le dernier été des Indiens*¹⁸. Le personnage principal, Michel, sculpte un totem dans la remise de son grand-père avec un couteau que lui a donné en cadeau Kanak, la figure autochtone du roman. Pendant qu'il grave la figure dans le bois, le protagoniste se blesse au poignet, et le sang coule¹⁹. Toutefois, l'analyse de Gianolio demeure en surface. Elle soulève le fait que l'action se soit déroulée dans la remise, mais la chercheuse occulte tout lien causal qui pourrait exister entre l'état intérieur du narrateur et l'espace clos de la remise. *Un jour* présente un tel espace, ce vieux hangar isolé et reculé en marge de la société microcosmique du roman où le diable s'est suicidé. Or, la question demeure : comment cet espace vient-il habiter le narrateur ?

Très tôt dans le roman, Lalonde présente le vieux hangar comme un endroit marqué, marqué du passé qui demeure emprisonné entre les quatre murs, et marquant, marquant pour le narrateur qui a du mal à y retourner. Lorsque l'auteur aborde pour la première fois le personnage de Clément, le personnage-guide²⁰, il glisse un mot sur le vieux hangar : « Clément est venu bien après tous les autres. Il n'avait connu ni Stanley ni Serge ni Éloi ni Claire ni Alma ni bien sûr mon jumeau. Il n'avait jamais mis les pieds dans le vieux hangar à bateaux, qui n'était pour lui qu'une baraque déglinguée, déserte de toute menace²¹ ». Cette description peut passer inaperçue à

¹⁷ Lucie-Marie Magnan, Christian Morin, *op. cit.*, p. 77.

¹⁸ Robert Lalonde, *Le dernier été des Indiens*, Paris, Seuil, 1982, 157 p.

¹⁹ Valeria Gianolio, « Robert Lalonde : la peau du grand Indien vient draper le songe, comme un rideau », dans Lise Gauvin, Franca Marcato-Falzone, dir., *L'âge de la prose : romans et récits québécois des années 80*, Roma/Montréal, Bulzoni Editore/VLB Éditeur, 1992, p. 205-206.

²⁰ Nous faisons ici référence à Lucie-Marie Magnan, Christian Morin, *op. cit.*, p. 77.

²¹ Robert Lalonde, *Un jour*, *op. cit.*, p. 13.

la première lecture du roman, mais elle foisonne de renseignements sur le rôle que le hangar jouera dans la constitution identitaire du narrateur. Il faut noter ici que Lalonde décrit le hangar comme une vieille « baraque déglinguée » qui est en apparence « déserte de toute menace », instaurant en même temps la dichotomie de ce lieu clos. En réalité, le vieux hangar est un lieu trouble, un lieu de mémoire que le narrateur tente d'éviter. Se rendant à l'évidence, il devra l'affronter, seulement quand le moment sera venu : « Depuis la grève, on apercevait le toit de tôle du vieux hangar à bateaux. Je détournais la tête : il n'était pas encore temps d'y retourner²². »

Ce type de lieu clos n'est pas étranger au roman postmoderne. Au contraire, comme le mentionnent Magnan et Morin, ce lieu est un passage obligé pour que la transformation identitaire ait lieu : « Souvent, un espace fermé ou une situation qui semble sans issue se transforme en espace " d'incubation " où s'opérera la métamorphose du personnage central. Quand il aura traversé cet espace, quand il en sera sorti, il renaîtra enfin²³. » Le vieux hangar se voit donc agir en tant que lieu pivot. Par exemple, le fragment mémoriel de la fausse pendaison²⁴, qui a lieu dans le vieux hangar, est gravé à jamais dans l'imaginaire du narrateur. L'espace physique, c'est-à-dire le vieux hangar, et l'espace narratif, la fausse pendaison, lorsque joints, deviennent cet « espace d'incubation » qui changera à jamais le narrateur. Traversant le vieux hangar comme un passage obligé, le narrateur en ressort changé et transformé. En effet, il est incapable d'oublier l'événement : le corps mou de Serge pendant au bout de la corde se retrouve imprimé dans sa mémoire.

²² Robert Lalonde, *Un jour*, *op. cit.*, p. 14.

²³ Lucie-Marie Magnan, Christian Morin, *op. cit.*, p. 78.

²⁴ Le passage de la fausse pendaison a fait l'objet d'une analyse approfondie dans le troisième chapitre. Robert Lalonde, *Un jour*, *op. cit.*, p. 106-112.

La mémoire de ce vieux hangar provient du jumeau, le double²⁵ du narrateur, qui voyage dans l'espace sidéral, et qui accompagne le narrateur dans sa quête identitaire²⁶. Le fragment qui précède la fausse pendaison révèle l'agitation qui habite le narrateur. Devant le désir du jumeau de descendre rejoindre le narrateur sur la terre, ce dernier cède et lui montre sa réalité pour voir plus clair dans tout le bazar qui l'environne. Le hangar s'avère être le premier lieu que veut visiter son double : « On va dans le hangar à bateaux. Tu m'en as parlé si souvent. Je veux voir le canot, le gréement de pêche, l'ancre, la puiſe, la chaudière à ménés²⁷ ! », lui dit le jumeau. Pliant une fois de plus sous les demandes de son jumeau, le narrateur « [ouvre] toute grande pour lui la porte de tôle du hangar²⁸ », lui révélant son intérieur, incluant ce canot renversé. En dévoilant le contenu du vieux hangar, il prend lui aussi conscience de ce qui l'entoure : « Je ne sais pas pourquoi, mais soudain je me mis à trembler devant ces vieilleries, pourtant depuis toujours sans magie. Les pièges à castors, accrochés au mur, brusquement me narguèrent, nimbés de mystère²⁹. » Tout s'agite, tout devient mystérieux, comme si le narrateur découvrait de nouveau le hangar, qui prend désormais un tout autre sens dans son imaginaire. En somme, le narrateur sent la pression augmenter, l'explosion est imminente : « Je sais qu'il se prépare quelque chose de terrible pour demain et j'ai peur. Depuis un moment, Éloi voit Stanley, Stanley voit Claire, Claire voit Serge. J'y comprends plus rien. Et j'ai peur³⁰ ! » Ce pressentiment a effectivement abouti à un événement terrible : cette fausse pendaison.

Ce qui retient aussi l'attention dans cette rencontre terrestre avec le jumeau s'avère être l'attitude de ce double envers l'aspect mémoriel du hangar. En effet, tout au long de cet extrait, le

²⁵ Lucie-Marie Magnan, Christian Morin, *op. cit.*, p. 73.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Robert Lalonde, *Un jour*, *op. cit.*, p. 100.

²⁸ *Ibid.*, p. 101.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 103.

jumeau mentionne au narrateur la nécessité de la mémoire et de l'oubli, et puis lui pose cette question fatidique : « Quand même, tu sais pourquoi je suis là, non³¹ ? » Et le narrateur répond : « Pour me prendre ma mémoire et me donner l'oubli³². » Le rôle du jumeau est confirmé dans ce passage. Le narrateur veut oublier l'événement du hangar, mais en est incapable. Le jumeau lui fait prendre conscience de son incapacité. En réaction à cet événement dans le hangar, le narrateur narre le récit dans son carnet, mais les écrits restent. Alors, devant l'incapacité d'oublier, il fait l'anamnèse de ce qui s'est passé dans ce vieux hangar, oscillant entre oubli et mémoire, puisque comme nous l'avons présenté dans notre premier chapitre, il n'existe pas de souvenirs qui soient identiques à la réalité passée : les souvenirs se trouvent davantage altérés par le récit³³.

4.1.2 Le vieux hangar de Camille Roy : retour d'une identité canadienne-française

Pour reconstituer le collage de fragments discursif décrit par Paterson³⁴ chez Lalonde, nous devons nous attarder momentanément au paratexte. Lalonde remercie précisément neuf auteurs, il dit « Merci à : Louis Aragon, Albert Camus, Mahmoud Darwich, André Gide, Holderlin, Émile Nelligan, Pierre Reverdy, Philippe Soupault et Anton Tchekhov³⁵ », mais semble oublier au passage le plus important, celui qui a donné naissance au vieux hangar : Camille Roy. Est-ce un oubli ? Nous y reviendrons. Disséminées dans l'œuvre de Lalonde, leurs paroles sont empruntées par l'auteur à des endroits stratégiques. Par exemple, pour exprimer

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ Nous nous référons ici à Joël Candau, *Mémoire et identité*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 1, et à Jean-Yves Tadié, Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 9.

³⁴ Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 72.

³⁵ Robert Lalonde, *Un jour*, *op. cit.*, p. 189.

l'incertitude du passage de la vie d'enfant à l'âge adulte, Lalonde se tourne vers Émile Nelligan et son célèbre poème « La romance du vin ». Voici Lalonde qui cite Nelligan : « Moi qui, comme Nelligan, marchais à tâtons dans ma jeunesse noire³⁶ ». Pour l'auteur, citer n'est pas seulement le simple fait d'évoquer les mots de Nelligan en les recopiant directement. En outre, comme le mentionnait Antoine Compagnon, l'auteur ne fait pas que répéter « une unité de discours dans un autre discours³⁷ ». Au contraire, Lalonde incorpore l'imaginaire de Nelligan qui détient une portée symbolique dans l'imaginaire de la société québécoise. En d'autres termes, pour Lalonde, intégrer une citation, c'est aussi intégrer son contexte, éparpillant ainsi des traces du passé de la société dans son discours littéraire. User de l'intertextualité contribue non seulement à éclater la linéarité du roman, mais aussi à perpétuer la mémoire collective au sein du texte littéraire³⁸. Or, si telle est l'employabilité de l'intertextualité dans le roman de Lalonde, pourquoi occulter du paratexte la contribution de celui qu'on nomme le premier critique littéraire en Canada, qui a grandement contribué à façonner la figure du vieux hangar dans le roman *Un jour ?*

Métaphore de l'identité de souche canadienne-française, cette conception du vieux hangar est héritée de la littérature du début du 20^e siècle. En 1912, Monseigneur, abbé à l'époque, Camille Roy faisait paraître sous le titre *Propos canadiens* un recueil de courtes histoires ayant comme point central le souvenir. Roy les décrit comme étant des « fragments [...] des causeries toutes simples, presque familières³⁹ ». Un des fragments nous est particulièrement cher puisqu'il a pour titre « Le vieux hangar ». L'incipit du fragment va comme suit :

³⁶ *Ibid.*, p. 172.

³⁷ Antoine Compagnon, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 54.

³⁸ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Édition Nathan, 2001, 127 p.

³⁹ Camille Roy, « Avant-propos », dans *Propos canadiens*, Québec, [s. éd.], 1912, p. vii.

« Pourquoi donc ne reviennent-ils pas ?... Quatre mois sont passés, et ma porte est restée close et mon seuil inviolé. Peut-être je n'abrèterai plus leur joie et leur vie... »

Ainsi pensait, sous le front détérioré de son vieux toit, un vieux hangar. Et il s'attristait de penser ces choses : et la lumière tiède et blonde de nos soleils d'octobre qui enveloppait ses larges pans faisait briller ses fenêtres, donnait à ses réflexions plus de regrets et de mélancolie. Il se sentait mourir comme toutes les choses que l'automne a flétries, comme la tige grêle de houblon qui languissait maintenant sur sa façade, comme les longues herbes jaunies qui avaient poussé à travers les pierres de son solage. Et parce qu'il se sentait mourir toutes les tristesses de la nature le faisaient rêveur et désolé⁴⁰.

Le vieux hangar décrit par le critique littéraire dans cet incipit est inhabité et délaissé, mourant sous le doute et l'incertitude du retour de la vie dans son for intérieur. Il se demande pourquoi les visages qui l'habitaient auparavant durant l'été ne reviennent pas. Cette vacuité est signe d'un changement d'époque, le vieux hangar représentait le cœur même de l'identité québécoise, puisque, délaissant la maison pour l'été, « [c]'est au hangar que travaillent les femmes pendant que les hommes sont à labourer, à couper les foins ou à moissonner. Le soir, tout le monde se rassemble autour de la grande cheminée, où l'on cause [...] »⁴¹. Il représentait toutes les valeurs de l'identité canadienne-française, relatives entre autres à la foi, à la langue et à la terre. Cette identité évolue, change avec les époques, « [e]t voici que pour la première fois depuis plus de cinquante ans, il était resté vide, et solitaire⁴². » Vidé de sa substance, de sa sécurité identitaire qui le gardait en vie, le voilà abandonné, crépissant sous le soleil d'octobre. Un vide s'opère dans ce vieux hangar. Est-ce le même phénomène dans le roman *Un jour* ?

Cent ans après la parution de ce recueil de fragments et de souvenirs, Lalonde reprend exactement là où a laissé M^{gr} Roy, et il l'annonce dès son incipit :

⁴⁰ *Idem*, « Le vieux hangar », dans *Propos canadiens*, Québec, [s. éd.], 1912, p. 3.

⁴¹ *Ibid.*, p. 6-7.

⁴² *Ibid.*, p. 3.

Il y a ce mystère de la reconnaissance des visages, des voix. Les premiers visages sont peut-être les bons, les vrais. Les premières voix, les seules. Ces visages et ces voix-là surgissent, bouleversent et s'effacent. Ils sont venus pour revenir. Ils ont été les premiers et sans doute seront les derniers.

Pour voir, pour comprendre, j'aurai toujours manqué de temps. Et pourtant, aujourd'hui encore, je convie et parfois retrouve leurs visages, superposés au mien, le jour dans une flaque d'eau de pluie, la nuit dans la fenêtre de ma chambre. Revenants revenus. Alors au-dessus du village s'allume le même incendie qui prend tout le ciel et les voix de nouveau m'interpellent [...]⁴³.

L'auteur contemporain construit un dialogue intertextuel avec ce récit du 20^e siècle. Dans son incipit, Lalonde fait revenir ces voix fondatrices (le diable, l'autochtone, le Canadien français, la religion, la littérature) qui ont délaissé le vieux hangar, notamment en répondant à la question que pose Roy : « Pourquoi ne reviennent-ils pas⁴⁴ ? ». Ces premières voix, ces premiers visages « *sont venus pour revenir*⁴⁵ », revenus pour habiter de nouveau le vieux hangar. Le changement du mode de vie des Canadiens français de l'époque crée un vide dans le vieux hangar de Camille Roy, comme il fait prendre conscience de la mutation identitaire qui s'opère par ce même vide chez le narrateur du roman *Un jour*, et ce, par le truchement de cette métaphore du vieux hangar construite intertextuellement.

Dans sa description du vieux hangar, Camille Roy met aussi l'accent sur la littérature qui s'y faisait. Comme nous l'avons mentionné dans les chapitres précédents, cette littérature se faisait beaucoup de bouche à oreille, notamment sous forme de soirées de contes. C'est précisément à cette forme littéraire que fait référence Roy dans ce fragment mémoriel :

C'est tout un peuple de frères qui avait habité sous ce toit, et qui chaque été faisait éclater et chanter sa jeunesse sous le plafond discret du vieux hangar ! Que de récits on avait racontés là, le soir, dans l'ombre transparente, sous l'œil d'une mère bonne qui ne se

⁴³ Robert Lalonde, *Un jour*, op. cit., p. 9. L'auteur souligne.

⁴⁴ Camille Roy, « Le vieux hangar », dans *Propos canadiens*, Québec, [s. éd.], 1912, p. 3.

⁴⁵ Robert Lalonde, *Un jour*, p. 9. L'auteur souligne.

lassait pas de les entendre. Que de contes on y avait inventés, qui tour à tour égayaient ou terrifiaient les âmes crédules⁴⁶ !

Ce passage où est décrite la prépondérance d'histoires, de contes et de récits fait émerger une interrogation dans notre analyse : n'est-ce pas ce que fait Lalonde, c'est-à-dire inventer un conte qui égaye et terrifie à la fois l'âme du crédule narrateur ? N'invente-t-il pas un conte où le diable se suicide sur un vieux canot renversé dans ce même vieux hangar ?

Après avoir pris connaissance de la présence de ce dialogue intertextuel, après avoir constaté comment se construit ce dialogue et après avoir pris conscience du passé littéraire du vieux hangar chez Roy, il nous reste à élucider l'impact de cette désubstantialisation de l'espace du vieux hangar sur l'espace mental du narrateur dans les écrits du roman *Un jour*. Lorsque le romancier incorpore dans son discours le vieux hangar, et ce, de manière intertextuelle, l'imaginaire entourant le vieux hangar développé par le critique du 20^e siècle vient aussi s'immiscer dans le roman. Voici ce que signifie la disparition de la vie dans le vieux hangar de Camille Roy :

Il fut donc longtemps heureux, le vieux hangar ! Et c'est pourquoi de se sentir pour la première fois abandonnée, vide, sans vie, fut pour lui le sujet d'une amère tristesse. Ces délaissements présagent toujours la ruine et la fin prochaines. Les vieilles maisons qui ne peuvent plus servir, croulent bientôt sous le poids de leur vétusté, et l'on fait des fagots qui vont réchauffer d'autres foyers. Et quand s'en vont en fumée bleue les débris des vieilles maisons, c'est tout l'essaim des souvenirs qui s'en échappe et qui revient longtemps errer autour de toits nouveaux. C'est donc tout cela, c'est l'exil de son âme et de sa joie que pressentait l'autre jour le vieux hangar⁴⁷.

Dans ce passage métaphorique, Roy exprime l'incertitude entourant le délaissement de ce lieu.

Les lieux délaissés se vident de la vie, de la joie, et des histoires pour devenir de simples constats

⁴⁶ Camille Roy, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁷ *Ibid.*

de vétusté. L'inutilité des vieilles maisons (nous pourrions ici remplacer maison par identité) les voit s'abandonner, mais les souvenirs qui s'y sont tissés reviennent tout de même hanter les nouvelles demeures (ou identités). Or, si nous nous fions au dialogue intertextuel construit à partir du fragment de Roy, ce lieu clos qu'est le vieux hangar dans le roman *Un jour* est lui aussi vidé de sa substance, et ce, par le suicide du diable. Selon la poétique postmoderne, « l'espace physique reflète l'espace mental du personnage⁴⁸ », c'est-à-dire que l'état des lieux du roman s'apparentera à l'état mental du narrateur, car il s'agit du « lieu où se produit la véritable transformation, où s'effectue le parcours initiatique⁴⁹ ». Le suicide du diable laisse le narrateur devant un vide de l'absolu.

Les temps du passé, du présent et du futur semblent cheminer seuls, chacun de leur côté, dans le roman *Un jour*, en raison, nommément, du choix de la construction fragmentaire des épisodes mémoriels fait par Lalonde. Dans le vieux hangar, toute temporalité est harmonisée. Ce lieu agit comme ancrage temporel, comme lien entre les trois unités de temps : « [L]e vieux hangar, lieu clos par excellence qui, à l'image du cocon, renferme tout à la fois le passé, le présent et le futur, lieu de recueillement et d'échanges, de secret et dévoilement, mais aussi de transgressions, sera emporté par la débâcle⁵⁰ ». Le vieux hangar, c'est l'endroit où les souvenirs sont remisés, l'endroit où le diable s'est suicidé dans le roman, l'endroit où le mal a laissé sa marque, mais surtout l'endroit où le passé a ancré sa trace. Tout porte à croire qu'il s'agit du lieu de convergence du roman, là où s'amoncellent les souvenirs pour une mise à nu du présent en fonction d'une identité pour le futur. Mais une réelle menace plane sur le narrateur : la débâcle

⁴⁸ Lucie-Marie Magnan, Christian Morin, *op. cit.*, p. 113.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Jean-Paul Beaumier, « Robert Lalonde : le grand désordre de vivre », *Nuit blanche*, 2013, n° 130, p. 30. L'auteur souligne.

emportera ce lieu du souvenir signifiant du coup la néantisation de l'origine de son identité, certains pourraient y voir une métaphore d'un Québec d'aujourd'hui. En créant ce vide chez le narrateur, Lalonde ne parle-t-il pas de la société actuelle en perte de repères, d'une société où « le mythe, réduit pratiquement à un cliché, devient le langage de la mémoire⁵¹ » ?

4.2 La chute du canot volant, ou la dépossession tranquille

Le roman *Un jour* de Lalonde peut facilement se lire comme étant la métaphore d'une quête identitaire collective. Ce phénomène n'est pas étranger au roman postmoderne. Selon Magnan et Morin, nous pourrions voir dans la quête personnelle du personnage principal « un miroir historique, politique ou social⁵² ». Or, cette conception, nous la trouvons légèrement dépassée dans notre premier chapitre. Le roman *Un jour* n'est pas un reflet de la société d'aujourd'hui, mais plutôt la redéfinition et la reformulation de cette quête identitaire contemporaine, avouée ou non, ressentie par le Québécois de souche dans une société qui cherche, peut-être en vain, une assise à son identité qui était jadis pourtant très claire et balisée due à l'emprise du catholicisme. Pour lire le roman de Lalonde comme une métaphore d'une situation qui s'apparente au Québec contemporain, nous devons nous tourner du côté de Pierre Popovic qui postule que « l'examen de la mise en forme n'a de sens que par l'éversion du texte vers ses altérités constitutives, c'est-à-dire vers les mots, les langages, les discours, les répertoires de signes qu'il a intégrés, qu'il corrèle les uns avec les autres de façon étonnante [...] »⁵³. » Pour aller vers une socioanalyse du texte lalondien, nous devons d'abord procéder par

⁵¹ Jacques Mathieu, Jacques Lacoursière, *Les mémoires québécoises*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1991, p. 18.

⁵² Lucie Marie-Magnan, Christian Morin, *op. cit.*, p. 73.

⁵³ Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables : essai de sociocritique*, Montréal, Quartanier, 2013, p. 43.

analyse formelle, ce que nous avons fait dans le chapitre précédent ; ensuite, nous nous devons de procéder par éversion, ou de tout simplement tourner vers l'extérieur la sémiotique sociale imprégnée dans le texte⁵⁴. Puis, ce retournement nous place inévitablement devant un va-et-vient nécessaire entre le texte de Lalonde et la société contemporaine, mouvement dialectique explicité dans notre mémoire notamment par l'entremise de la mémoire collective. En faisant ces trois étapes, nous avons constaté que le narrateur d'*Un jour* est dépossédé. Dépossédé de son identité propre, dépossédé même des moyens pouvant l'aider à (re)trouver son identité, et dépossédé par ce vide qui habite tout son être.

La société d'aujourd'hui subit les contrecoups d'un mode de vie collectif qui s'est tourné vers la surconsommation, phénomène décrit par Éric Pineault dans son article « La dépossession tranquille » paru en 2014 :

Il s'agissait d'une culture de la survivance identitaire, mais aussi matérielle. La génération qui a grandi pendant l'après-guerre, qui a accédé à la classe moyenne et à la consommation de masse a grandi avec des parents ayant connu la Crise et les deux guerres. Cette génération avait une pleine conscience d'être sortie de la survivance, elle savait qu'elle pourrait tourner le dos à la peur de manquer du nécessaire et embrasser avec enthousiasme l'abondance⁵⁵.

Pineault décrit ici le renversement qui s'est opéré durant la Révolution tranquille, passant ainsi d'une société de survivance à une société qu'il définit comme ayant de l'abondance. Sans période médiane, ces classes sociales ont oublié les marqueurs d'identité québécoise en cours de route, comme le mentionne Pineault : « En deux générations, nous avons vécu un basculement abrupt et sans médiation d'une culture de subsistance marquée par le spectre de la sous-consommation vers

⁵⁴ Dans le cas d'*Un jour*, cette sémiotique sociale passe d'abord et avant tout par les formes littéraires et précisément par le vieux hangar.

⁵⁵ Éric Pineault, « La dépossession tranquille », *Liberté*, hiver 2014, n° 302, p. 17.

une nouvelle culture de surconsommation, et l'identité québécoise s'est aussi formée autour de cette rupture⁵⁶. » À contresens, Lalonde nous rappelle que le passé détient une façon de hanter le présent, le voilà qui revient à ce qui a défini la société de jadis, il revient au diable, aux feux follets, aux contes pour remplir ce vide qui prend toute la place dans la société contemporaine. Le narrateur doit retrouver ce qui est perdu, en faire mémoire, accepter ces changements et poursuivre sa route, mais ne semble pas y arriver. Au lieu de se confronter à la mémoire, il se tourne vers l'oubli, c'est ce qu'il confie à la fin de son premier carnet :

Je me répétais: " Un jour, le vieux hangar sera emporté par la débâcle, les grands saules de la baie auront été abattus, le taureau broutera le mil par la racine. J'aurai vingt, trente, peut-être quarante ans et je les aurai tous oubliés : Serge, Stanley, Éloi, Alma, Claire, mon jumeau. Tout sera changé, la vie aura enfin commencé, je ne serai plus enragé, je n'aurai plus peur "⁵⁷.

Par la voix de son narrateur, Lalonde exprime une quête qui traverse la société québécoise : la quête de la mémoire. Le narrateur tente d'oublier. L'oubli n'entraîne-t-il pas le vide ? N'est-ce pas ce que la société québécoise est en train de faire, oublier ses racines ? À la fin du roman Clément lui rappelle que ce vide permet tout de même de continuer à vivre :

Écoute ! Pour une fois, écoute ! La voix du vide, je la connais aussi bien, peut-être même mieux que toi. Mais, contrairement à toi, je ne crois pas qu'il s'agisse d'une menace, pas plus que ton taureau, la beauté de Claire, les paroles mystérieuses d'Éloi, les cris d'Alma, le vent du nord, le train qui cherche à inquiéter les flocons de neige en hiver, les fleurs de chardon en été. [...] Voir les morceaux au détriment de l'ensemble, c'est le piège de ton âge⁵⁸.

La voix du vide, cette voix qui rappelle à l'homme qu'il faut tout de même continuer à vivre avec ce qu'on ne peut oublier, avec ce qui est perdu, avec ce qui évolue. Mais vit-on réellement mieux en oubliant nos racines ? Vit-on réellement mieux dans le vide ?

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Robert Lalonde, *Un jour*, *op. cit.*, p. 113.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 3.

CONCLUSION

L'enfance, proche ou lointaine, est toujours en nous¹.

À l'instar de Nancy Huston pour qui le souvenir de l'enfance occupe une place prépondérante dans son essai *Nord perdu*², Robert Lalonde tente lui aussi de voir plus clair dans la nostalgie de l'enfance ; son roman *Un jour* en témoigne. Pour Huston, « rien ne ressemble à l'enfance. On n'en a pas deux, et, quoi qu'on en dise, même avec la maladie d'Alzheimer, on n'y retombe pas³. » Effectivement, nous ne pouvons littéralement faire reculer le temps, replonger dans la plus tendre enfance puis continuer par la suite. Il s'agit bien évidemment d'une impossibilité. Or, ce non-retour, cette impossibilité de revivre sa jeunesse, constitue une véritable problématique à laquelle Robert Lalonde tente de réfléchir dans ses romans : l'enfance vit-elle encore en nous ? Lalonde dit : « L'enfance n'est jamais idyllique, elle est au contraire

¹ Nancy Huston, *Nord perdu* suivi de *Douze France*, Paris/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1999, p. 17.

² *Ibid.*, 130 p.

³ *Ibid.*, p. 17.

extraordinairement chaotique, multiple, changeante, c'est l'âge des ténèbres et des éclairs dans le ciel, que l'enfant prend pour des signaux à lui seul destinés. C'est donc l'âge de la littérature par excellence. Et le vrai lecteur reste toute sa vie cet enfant-là⁴. » Berceau de tous les possibles et lieu de non-retour, les premières années marquent tous les hommes. Par le truchement de la mémoire, l'homme est porté, volontairement ou non, à y retourner pour s'ancrer dans son origine, dans son identité. La réflexion de Lalonde autour de l'enfance continue :

Une fois adulte, on veut la recommencer, l'enfance, la réinventer, parce qu'on a choisi et qu'on n'a peut-être pas *choisi* ce qu'il fallait, ce qu'il *nous* fallait. Mais c'est trop tard, bien sûr. Et ces regrets que l'on a, ces souvenirs qui nous enchantent ou nous affolent, ce sont vraiment les névralgies d'Ève et d'Adam chassés du Paradis. Jusqu'à notre mort, on restera persuadé d'avoir choisi... aveuglément⁵ !

La longue marche vers l'âge adulte détient comme origine ce point de départ qu'est l'enfance. Mais cette marche se voit déformée par la voix de la mémoire qui « est le substrat de toute la rhétorique et, donc, de toute pensée et de tout discours. La *mémoria* est le lieu où se joue le récit produit de l'interaction de la mémoire et de l'imagination⁶. » Réinventer, se perdre dans sa mémoire enfantine pour mieux définir le récit de soi et, par extension, le récit collectif. La mémoire, une fois de plus, ne traduit pas la réalité, mais l'amplifie, y appose émotions sur le substrat de la réalité, déformant ainsi tout lien causal avec l'enfance réellement vécue. Ces déformations de l'enfance se retrouvent encabanées dans les formes littéraires du roman *Un jour* de Robert Lalonde, et du coup trouvent écho chez ce lecteur au cœur d'enfant qui tente lui aussi de trouver son origine, son identité.

⁴ Robert Lalonde, « Repérer son noyé et le hisser dans sa barque », dans Isabelle Daunais, François Ricard, dir., *La pratique du roman*, Montréal, Boréal, 2012, p. 134.

⁵ *Idem*, « Robert Lalonde : le frémissement des présences inquiètes », propos recueillis par Stéphane Lépine, *Lettres québécoises*, 2008, n° 132, p. 9. L'auteur souligne.

⁶ Gilles Thérien, « *Memoria* et imaginaire dans la culture québécoise », dans Jacques Mathieu, dir., *La mémoire dans la culture*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1995, p. 338. L'auteur souligne.

Nous avons abordé ce travail de recherche avec un peu de naïveté, en partant d'abord de la représentation de la mémoire collective dans le domaine littéraire, c'est-à-dire en se demandant comment la mémoire collective québécoise pouvait être présentée dans la textualité littéraire. Dès lors, nous avons remarqué qu'elle semble être vectorisée et concentrée dans une figure traditionnelle investie d'une matérialité, d'une symbolicité et d'une fonctionnalité, triade de la mémoire collective définie par Pierre Nora⁷. Une première lecture de notre corpus nous a révélé la présence de l'être maléfique, de celui qui a hanté l'âme de nos ancêtres canadiens-français : le diable, figure par laquelle émerge la mémoire collective. Ancrée dans la mémoire fondatrice de la société et de la littérature, cette figure est omniprésente d'abord et avant tout dans le genre du conte ou de la légende, comme le constate Aurélien Boivin : « Le diable, bien sûr, dans une société profondément religieuse, est, de loin, le personnage surnaturel qui se manifeste le plus souvent dans les contes au 19^e siècle⁸ ». Outre notre questionnement de départ, qui s'interrogeait sur la spécificité des traces de la mémoire collective dans la littérature, nous avons répondu parallèlement à cette question : que fait le diable dans un roman contemporain tout en se présentant avec sensiblement les mêmes schèmes de représentation que dans sa manifestation traditionnelle ?

Nous avons constaté que la présence diabolique dans le roman de Lalonde représente une spécificité et une trace de la mémoire collective. Emmagasiné dans le discours social et inspiré principalement de ses manifestations traditionnelles, revoici le diable qui vient effrayer le narrateur dans le corpus à l'étude. Nous avons toutefois remarqué une nouvelle manifestation

⁷ Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire », dans Pierre Nora, *Les lieux de mémoire, I : la République*, Paris, Gallimard, 1984, 672 p.

⁸ Aurélien Boivin, « Le conte fantastique au 19^e siècle : essai de classification », dans *Les meilleurs contes fantastiques québécois du 19^e siècle*, Montréal, 2001, p. 7-23.

diabolique dans les écrits littéraires contemporains de Lalonde. Malgré le fait que le diable s'inspire des représentations retrouvées dans le conte, il enfreint tout de même le code de ces manifestations traditionnelles, particulièrement lorsque vient le temps de sa disparition habituelle, puisqu'il n'est pas vaincu, comme c'était le cas dans la tradition littéraire québécoise. Plutôt que de s'avouer dupé, il se suicide ; ce qui fait que la mort du diable débouche sur un vide de l'existence dans la conscience d'être au monde du narrateur dans le roman *Un jour*. En somme, le diable s'avère être un retour de la mémoire collective puisque paradoxalement Lalonde, par le truchement de cette figure symbolique dans l'imaginaire collectif, retourne paradoxalement aux sources de la littérature québécoise, aux sources de son origine dans cette ère de saturation de la mémoire, qui ne serait qu'une forme camouflée de l'oubli.

Dans notre premier chapitre, intitulé « La mémoire collective et l'identité : une pratique littéraire », nous avons articulé notre perspective théorique autour de la notion de mémoire collective afin de bien cerner la spécificité de la trace diabolique au sein du texte littéraire lalondien. En faisant cela, nous avons pu constater l'imbrication de la mémoire collective dans les écrits littéraires par le truchement des notions d'intertextualité, d'esthétique postmoderne ainsi que de mémoire collective. L'objectif premier de ce chapitre visait la compréhension de la reprise d'une mémoire, c'est-à-dire de comprendre comment il était possible de voir à l'œuvre la mémoire collective, comment pouvions-nous la voir évoluer, changer et muter. Nous avons procédé en deux étapes, d'abord par la recension de la recherche sur cette notion sociologique, philosophique et anthropologique, puis par une approche littéraire. En premier lieu, nous avons dû tenir compte du fait « que la société produit des " perceptions fondamentales " (pour reprendre une formule de Diderot) qui par des analogies, par des liaisons entre lieux, personnes, idées, etc. suscitent des souvenirs pouvant être partagés par plusieurs individus voire par la société tout

entière⁹. » Autrement dit, la définition à laquelle nous sommes arrivé lie l'individu au social par l'entremise du souvenir partagé par la collectivité. En concomitance, ce retour de la mémoire se produit dans une ère postmoderne, où « le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être ironiquement revisité, de manière non innocente¹⁰ », passé fortement revisité, voire même force centrifuge chez Lalonde.

À la croisée de la mémoire collective et de la société se trouve la textualité littéraire dans laquelle la mémoire sous-tend sa production. La poétique postmoderne, développée dans le roman québécois par Janet M. Paterson¹¹, Lucie-Marie Magnan et Christian Morin¹², s'attarde à disséquer les constituantes du resurgissement de la mémoire dans le texte littéraire, particulièrement en préconisant la fragmentation et l'éclatement de l'espace narratif par le truchement de procédés intertextuels, comme le désigne Paterson : « on peut affirmer que l'intertextualité, dont la parole est mobile et polymorphe, régit véritablement la production du sens dans le roman postmoderne¹³. » La question centrale de cette partie de ce chapitre était de décomposer cet intertexte pour comprendre comment Lalonde pouvait reprendre la figure du diable sans indices textuels et sans recourir à un intertexte explicite. Nous avons remarqué que lorsqu'un auteur cite sans factures textuelles et qu'il y a de toute évidence la présence d'un intertexte dans ses propos, c'est qu'il emprunte ses paroles à la mémoire collective. De cette façon, la littérature déploie une mémoire collective, mais l'actualise et, de ce fait, montre le potentiel de dilatation d'une mémoire.

⁹ Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, *op. cit.*, p. 61-62.

¹⁰ Umberto Eco, *Apostille au nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985, p. 77.

¹¹ Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, 142 p.

¹² Lucie-Marie Magnan, Christian Morin, *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1997, 219 p.

¹³ Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 73.

Notre deuxième chapitre, « Le paradoxe du retour aux racines », s'est concentré sur la description du contexte sociohistorique dans lequel le corpus à l'étude s'est déployé. Nous avons établi un fort parallèle entre les enfants du siècle d'après la Révolution française et la société d'aujourd'hui, tous deux régis par le vide postrévolutionnaire. Depuis le deuxième référendum perdu en 1995, le Québec est en pertes de repères. Sans ancrage identitaire, économiquement dépendante, la société d'aujourd'hui tente de redéfinir ses balises sociales, mais peine à le faire. Pour cette redéfinition, l'élite, autant intellectuelle que gouvernementale, mobilise la mémoire ; ce qui constitue un paradoxe en soi, puisque ce retour aux sources, ce retour aux fondements a lieu à une époque où il y a une saturation de la mémoire¹⁴. En outre, la refonte collective appuyée sur des ancrages mémoriels s'effectue dans des sociétés qui souffrent d'une identité chancelante où la mobilisation de la mémoire est une réponse à la perte de mémoire plutôt qu'à un manque de mémoire¹⁵.

Étant donné que la figure du diable dans *Un jour* se déploie par le truchement d'une personnification par un Amérindien, nous avons recensé les études faites sur les romans antérieurs de l'auteur. Cette étape nous a été fort révélatrice puisqu'elle a révélé que l'Autre autochtone crée une ambivalence identitaire chez les personnages des autres romans lalondiens, inscrivant d'autant plus le roman *Un jour* dans cette époque de perte de repères. Nous avons aussi détaillé l'existence sociohistorique du diable dans ce chapitre, ce qui nous a amené sur les pistes théoriques développées dans le premier chapitre. Nous avons aussi remarqué que le diable, étant investi de la triade du lieu de mémoire décrit par Pierre Nora¹⁶, s'est immiscé dans la littérature

¹⁴ Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, 525 p.

¹⁵ Joël Candau, *Mémoire et identité*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 2.

¹⁶ Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire », *Les lieux de mémoire, 1 : la République*, Paris, Gallimard, 1984, 672 p.

québécoise traditionnelle par le truchement de son héritage littéraire issu du courant romantique européen. En somme, ce chapitre a permis d'ancrer temporellement, théoriquement et sociologiquement l'œuvre de Lalonde dans un Québec qui tente de se redéfinir.

Notre troisième chapitre, « Entre traces mémorielles et oubli définitif : le diable dans *Un jour le vieux hangar sera emporté par la débâcle* », s'est affairé à appliquer la reprise du discours de la mémoire collective développé dans le premier chapitre au roman *Un jour*. Nous avons constaté que le diable lalondien détient la particularité d'émerger sans indices textuels, sans s'appuyer sur un texte en particulier, et surgit plutôt par l'entremise de fondements mémoriels emmagasinés dans l'imaginaire collectif. Ce surgissement de la mémoire du diable se fait selon trois étapes. En premier lieu, il y a la reconnaissance de la trace mémorielle. Dans un texte, la trace se définit en fonction de l'intertextualité. Chez Lalonde, cette trace intertextuelle se fait par la mémoire collective ainsi que par le conte de la chasse-galerie qui plonge l'entièreté du roman dans un retour aux racines de la littérature québécoise. Après avoir reconnu la trace, il est question de reprise du discours. Il y a reprise de discours lorsque le lecteur prend connaissance du diable comme un corps étranger au roman, provenant directement d'un autre système sémiotique, du discours de la mémoire collective dans le cas de Lalonde. Pour ce faire, nous devons comprendre le sens initial du diable pour ensuite confirmer ou infirmer la présence d'une reprise du discours de la mémoire collective. Puis, de cette reprise, un nouveau sens émerge. Nous avons découvert que chez Lalonde, le diable perd son caractère absolu, c'est-à-dire qu'à la toute fin du roman, le diable se suicide, altérant la matérialité, la fonctionnalité et la symbolique de l'être du mal. En somme, le déploiement de la figure du diable dans le roman *Un jour* se fait selon le schéma traditionnel, mais en déroge tout autant.

Notre quatrième chapitre, « De Lalonde à la société : le rôle du diable dans le vide du vieux hangar », analyse la vacuité du vieux hangar qui se crée à partir de la modification de la trace mémorielle du diable. Nous avons fait une heureuse trouvaille dans ce chapitre, celui d'un lien intertextuel qui unit les fragments mémoriels *Propos canadiens*¹⁷ de Camille Roy à *Un jour* de Robert Lalonde. Le texte « Le vieux hangar », dans le recueil du critique littéraire du 20^e siècle, met en scène une maison d'été qui se vide de son utilité, de son essence, tout comme le vieux hangar dans le roman contemporain s'avère être le lieu qui se vide. De ce dialogue entre la littérature contemporaine et les fragments mémoriels de Roy, nous avons constaté que l'évolution de ce vieux hangar propose une métaphore centrifuge au roman *Un jour* : le vide qui se crée dans ce hors lieu romanesque est à l'image de l'évolution de l'identité québécoise.

Le quatrième chapitre ouvre sur une perspective sociétale qui nous donne à voir la dépossession environnante. Le collectif *Dépossession : une histoire du Québec contemporain*¹⁸ dirigé par Simon Tremblay-Pépin ainsi que l'article d'Éric Pineault « La dépossession tranquille¹⁹ » témoignent d'une dépossession des richesses économiques et énergétiques du Québec. Le roman *Un jour* de Robert Lalonde témoigne d'une désappropriation culturelle, d'un Québec qui se vide de son essence, à l'instar de ce vieux hangar qui se vide lui aussi de son identité. Ce type de dépossession semble typique à la condition postmoderne, voire hypermoderne, puisque, comme le mentionne Gilles Lipovetsky « [...] plus aucune idéologie politique n'est capable d'enflammer les foules, la société postmoderne n'a plus d'idole ni de tabou, plus d'image glorieuse d'elle-même, plus de projet historique mobilisateur, c'est

¹⁷ Camille Roy, *Propos canadiens*, Québec, [s. éd.], 1912, 323 p.

¹⁸ Simon Tremblay-Pépin, *Dépossession : une histoire du Québec contemporain*, Montréal, Lux, 2015, 324 p.

¹⁹ Éric Pineault, « La dépossession tranquille », *Liberté*, hiver 2014, n° 302, p. 10-19.

désormais le vide qui nous régit, un vide pourtant sans tragique ni apocalypse²⁰. » La société québécoise est régie par un vide idyllique malgré cette réification massive de la mémoire qui pourrait aboutir à la dissipation de l'identité québécoise. À contre-courant, force est de constater que le romancier combat le silence et résiste à la néantisation de soi par un engagement silencieux. Raconter, aller à la source de l'émotion, accepter les trahisons de l'enfance parce que « *l'enfant sera forcément trahi, mais il y a de belles trahisons*²¹ », agir d'une telle façon dans une époque où la violence de la cacophonie fait son œuvre quotidiennement, c'est aller contre l'éphémère et la popularité, c'est avancer selon le respect de l'héritage. Or, la posture lalondienne est non seulement mémorielle, mais elle est aussi « plus spécifiquement affective, liée à un vécu personnel et collectif qui est par définition unique, à un besoin de reconnaissance d'une identité gravement atteinte, voire condamnée à la disparition²² », disparition contre laquelle s'érige Robert Lalonde par le truchement d'un paradoxe, celui de retourner à ses racines.

Tout au long de ce projet de recherche, nous nous sommes attardé à démontrer comment la littérature contemporaine de Robert Lalonde effectue un retour aux racines historiques de la société québécoise. Ce faisant, nous sommes arrivé à la conclusion que l'œuvre de Lalonde retourne tout autant aux racines littéraires. En outre, le roman *Un jour* plonge à la fois dans les fondations de la littérature canadienne-française et dans le discours social de la société, et ce, par le truchement de la présence du diable qui possède plusieurs fonctions, plusieurs manières de se mettre en scène toutes puisées à même la mémoire collective. D'un point de vue microcosmique, la première fonction du diabolique contemporain relève de la mémoire, c'est-à-dire que le diable

²⁰ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1993, p. 16.

²¹ Robert Lalonde, *C'est le cœur qui meurt en dernier*, Montréal, Boréal, 2013, p. 73. L'auteur souligne.

²² Marie Bornand, *Témoignage et fiction : le récit des rescapés dans la littérature de langue française, 1945-2000*, Genève, Droz, 2004, p. 14.

parvient à faire resurgir, à consolider et à modifier la mémoire vécue du narrateur. Lorsqu'il est question du diable dans le roman, Lalonde l'accompagne toujours de son héritage mémoriel, particulièrement celui emprunté au conte littéraire, genre qui est associé à la naissance de la littérature canadienne-française. Par exemple, lorsque l'auteur décrit la scène où Claire s'amourache de Stanley, il utilise la figure du cheval noir, associée dans la tradition littéraire au bâtisseur d'église²³. Toutefois, il reprend cette mémoire du diable et la modifie, lui donne un nouveau sens :

Je les ai vus, au travers des branches, avec les chevaux, dans un halo de poussière de sable. Claire faisait de grands gestes, des demi-roues d'épouvantail décroché de son poteau. Et je les ai entendus rire, tous les deux. Stanley s'est agenouillé. Claire a grimpé sur son dos et s'est hissée sur la croupe du grand étalon noir de Stanley²⁴.

Lalonde décrit Stanley comme dans la tradition, comme un diable qui trahit le personnage principal du récit, dans ce cas-ci, le narrateur, puisqu'il est en train de s'éprendre de la cousine du narrateur. Pour mettre en scène le diable, l'auteur choisit la figure de l'étalon noir, bien connue dans l'imaginaire littéraire comme une manifestation et une morphologie propres au diable. Le passage continue et dévoile comment Lalonde change, une fois de plus, la mémoire diabolique pour l'adapter au monde actuel :

Je les ai vus galoper un moment dans la clairière, traverser le bois de châtaigniers, leurs tignasses emmêlées. Leurs rires fous les suivaient, comme les longues traces ignées du météore, mon jumeau, dans l'espace sidéral. J'ai débouché dans la clairière pour apercevoir leurs deux têtes qui paraissaient flotter sur l'orge. Le rire de pouliche de Claire, le rire de démon de Stanley. Que faisaient-ils ensemble et dans mon dos²⁵ ?

Pour reconnaître le diable, Lalonde ajoute l'indice du rire de démon, car, dans un contexte contemporain, les actions diaboliques de Stanley ne suffisent pas à l'associer au diable de la

²³ Élisabeth Cormier, *Diable et diableries : l'identité québécoise à travers les contes de chasse-galerie*, M. A. (études françaises), Montréal, Université de Montréal, 2006, p. 54 et 82.

²⁴ Robert Lalonde, *Un jour, op. cit.*, p. 82.

²⁵ *Idem.*

tradition littéraire québécoise. En effet, la trahison est devenue chose banale dans un monde vide de substance morale. La mémoire du diable s'effrite donc, et pour la mobiliser, il faut l'adapter au contexte laïc contemporain ainsi qu'aux formes littéraires actuelles, comme Lalonde fait en déployant le fragment narratif, narrativité type de la poétique postmoderne, propre normalement à la nouvelle ou au conte. Ainsi, nous pouvons déconstruire l'évolution de la représentation du diabolique dans la littérature québécoise actuelle.

À partir de cette posture mémorielle du diable, nous avons pu constater le rôle qu'elle jouait dans l'aboutissement sur le vide identitaire du narrateur. Le diable fait prendre conscience au narrateur de son côté obscur, de la part sombre de son être : « Tu catch pas, hein, blind boy ? Tu veux ton petit fun à toi tout seul, hein ? Tu veux des flattages and nothing else ! Try as you may, tu me feras pas tomber, no sir, no ! Come on, fight, gagne ton paradis, mérite ton ciel, you bastard²⁶ ! » Le diable devient ainsi l'adversaire du narrateur, celui qui le fera plonger dans le plus profond de son être, qui lui permettra de connaître sa vraie nature. L'être diabolique, personnifié par l'autochtone, ce peuple oublié de l'histoire, fait apparaître les identités enfouies, les identités qui sont à déterrer pour poursuivre la vie. En d'autres termes, le diable permet au narrateur de prendre une pause pour se regarder dans le miroir de sa conscience. Complètement déboussolé, le narrateur a besoin de tracer une ligne de conduite, de distinguer le bien du mal, et vice versa, mais que faire lorsque, dans le monde contemporain, il n'y a plus de repères moraux ? Il faut procéder comme le narrateur d'*Un jour* : s'immiscer dans la mémoire, constater l'état de l'identité collective, puiser dans ce qui, par le passé, a permis aux concitoyens de passer à travers les crises de l'Histoire. Il faut identifier, cerner et baliser le diabolique dans son être avant de poursuivre. Comme dans l'histoire de la société québécoise, le diable, Stanley, avant qu'il ne

²⁶ *Ibid.*, p. 71.

disparaisse, est celui qui a fait prendre conscience au narrateur de ce passage obligé, de cette nécessité de trouver un compas moral auquel se référer. Après sa disparition, c'est un vide qui règne, un vide idyllique, inerte.

Malgré l'effritement de la mémoire du diable, la forme traditionnelle de manifestation du diable semble demeurer stable, et surtout toujours présente dans la littérature contemporaine. Pourquoi ? Plusieurs réponses existent et peuvent combler ce pourquoi, mais elles tendent à être davantage subjectives qu'objectives, ce qui nous confirme que de cette question découlent des questionnements et non des conclusions réelles. Chose certaine, nous avons constaté que cette présence diabolique est fortement liée au malaise identitaire environnant, propre au 21^e siècle et à la condition postmoderne, malaise identitaire qui s'immisce dans la sphère littéraire. Jadis, dans le conte, la présence du diabolique permettait au fidèle chrétien qu'était le Canadien français d'accéder à la liberté. Toutefois, cette liberté avait un prix : il fallait vendre son âme au diable pour y accéder²⁷. Or, que faire lorsque le diable n'a plus la même emprise que jadis sur le peuple québécois, sur la littérature québécoise ? Comment trancher entre le bien et le mal ? À qui vendre son âme ? L'incapacité d'être du Québécois, cet interdit que le Canadien français n'osait pas outrepasser naguère, serait-elle de retour dans la société aujourd'hui ? La littérature québécoise contemporaine tente-t-elle de dévoiler tous ces questionnements en mobilisant ces images qui ont construit la littérature, la mémoire et la culture du peuple québécois ?

²⁷ Élisabeth Cormier, *op. cit.*, p. 56.

BIBLIOGRAPHIE

Source primaire

LALONDE, Robert, *Un jour le vieux hangar sera emporté par la débâcle*, Montréal, Boréal, 2012, 188 p.

Sources secondaires

AÍNSA, Fernando, « Les gardiens de la mémoire : écrire contre l'oubli », *Amerika*, 2010, n° 3, p. 2-11.

ALBERT, Jean-Pierre, « Être soi : écritures ordinaires de l'identité », dans *Identité, lecture, écriture*, Paris, Bibliothèque publique d'information, 1993, p. 45-58.

ANGENOT, Marc, « Que peut la littérature ? : sociocritique littéraire et critique du discours social », dans Jacques Neefs, Marie-Claire Ropars, dir., *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 9-28.

ANGENOT, Marc, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, 1 167 p.

ARCHIBALD, Samuel, « Le néoterroir et moi », *Liberté*, 2012, vol. 53, n° 3, p. 16-26.

AUDET, René, Andrée Mercier, « Introduction », *La narrativité contemporaine au Québec, 1 : la littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 7-14.

BALTHAZAR, Louis, *Bilan du nationalisme québécois*, Montréal, L'Hexagone, 1986, 217 p.

BALTHAZAR, Louis, *Nouveau bilan du nationalisme québécois*, Montréal, VLB éditeur, 2013, 320 p.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, 272 p.

BAUSSANT, Michèle, « La mémoire, l'histoire et l'oubli de P. Ricœur ou la notion de juste mémoire », dans Michèle Baussant, dir., *Du vrai au juste : la mémoire, l'histoire et l'oubli*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006, 199 p.

BEAUGRAND, Honoré, *La chasse-galerie : légendes canadiennes*, Montréal, Fides, 1973, 92 p.

BEAULIEU, Isabelle, « Entrevue Robert Lalonde, carnets d'écrivains : la présence au monde », *Les libraires*, décembre 2014, n° 86, p. 12-13.

BEAUMIER, Jean-Paul, « Robert Lalonde : le grand désordre de vivre », *Nuit blanche*, 2013, n° 130, p. 30-31.

BELLETÈTE, Marise, *L'Haleine de la carabosse* suivi de *Transmissions fabuleuses, contes et invraisemblances dans La petite fille qui aimait trop les allumettes de Gaétan Soucy et L'Ogre de Grand Remous* de Robert Lalonde, M. A. (études françaises), Rimouski, Université du Québec à Rimouski, 2012, 120 p.

BERGERON, Richard, *Damné Satan ! : quand le diable refait surface*, Montréal, Fides, 1988, 67 p.

BERTHO, Sophie, « Temps, récit et postmodernité », *Littérature*, 1993, n° 92, p. 90-97.

BIRON, Michel, *L'absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2000, 320 p.

BIRON, Michel, *La conscience du désert : essais sur la littérature au Québec et ailleurs*, Montréal, 2010, 212 p.

BIRON, Michel, *Le roman québécois*, Montréal, Boréal, 2012, 126 p.

BIRON, Michel, François Dumont, Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, 689 p.

BOIVIN, Aurélien, « Le conte fantastique au 19^e siècle : essai de classification », dans *Les meilleurs contes fantastiques québécois du 19^e siècle*, Montréal, Fides, 2001, p. 7-23.

BOIVIN, Aurélien, « Les Québécois sont des Québécois ! », *Québec français*, 2008, n° 150, p. 1.

BOISVERT, Yves, *Le postmodernisme*, Montréal, Boréal, 1995, 124 p.

BOISVERT, Yves, « Sortir du nihilisme : quand la dictature du moi sert de bouée », dans Yves Boisvert, Lawrence Olivier, *À chacun sa quête : essais sur les nouveaux visages de la transcendance*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2000, p. 3-10.

BORDELEAU, Érik, *Comment sauver le commun du communisme*, Montréal, Quartanier, 2014, 198 p.

BORDELEAU, Francine, « À l'enseigne du mythe », *Lettres québécoises*, 1992, n° 66, p. 15-16.

BORNAND, Marie, *Témoignage et fiction : le récit des rescapés dans la littérature de langue française, 1945-2000*, Genève, Droz, 2004, 252 p.

BOUCHARD, Gérard, Alain Roy, *La culture québécoise est-elle en crise ?*, Montréal, Boréal, 2007, 218 p.

BOUCHARD, Lucien, « Un "devoir de mémoire" obligatoire », *Le Devoir*, Montréal, 13 et 14 avril 2013, vol. 104, n° 80, p. A1, A12.

BROCHOT, Viviane, « "Sans dieu ni maître" : brouillage des frontières ontologiques, temporelles et mythiques dans *L'ogre de Grands Remous* de Robert Lalonde », *Voix plurielles*, 2008, vol. 5, n° 2, p. 6-12.

BRUCE, Donald, *De l'intertextualité à l'interdiscursivité : histoire d'une double émergence*, Toronto, Éditions Paratexte, 1995, 268 p.

CANDAU, Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, 127 p.

CANDAU, Joël, *Mémoire et identité*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, 225 p.

CASTELLI, Enrico, *Le démoniaque dans l'art : sa signification philosophique*, Paris, J. Vrin, 1958, 127 p.

CHASSAY, Jean-François, *L'ambigüité américaine : le roman québécois face au États-Unis*, Montréal, XYZ, 1995, 197 p.

CHEETHAM, Mark A., *La mémoire postmoderne : essai sur l'art canadien contemporain*, Montréal, Liber, 1992, 224 p.

CLOSE, Frank, *Qu'est-ce que le vide ?*, Paris, EDP Sciences, 2010, 173 p.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main : ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 414 p.

CORMIER, Élisabeth, *Diabole et diableries : l'identité québécoise à travers les contes de chasse-galerie*, M. A. (études françaises), Montréal, Université de Montréal, 2006, 119 p.

DEMERS, Jeanne, Lise Gauvin, « Autour de la notion du conte écrit : quelques définitions », *Études françaises*, 1976, vol. 12, n° 1-2, p. 157-177.

DE MUSSET, Alfred, *Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Flammarion, 2010, 362 p.

DESLANDRES, Dominique, « Le diable a beau faire... Marie de l'Incarnation, Satan et l'Autre », *Théologies*, 1997, vol. 5, n° 1, p. 23-41.

DRAINVILLE, Bernard, « Projet de loi n° 60 : Charte affirmant les valeurs de laïcité et de neutralité religieuse de l'État ainsi que d'égalité entre les femmes et les hommes et encadrant les demandes d'accommodement », < <http://www.assnat.qc.ca/fr/travaux-parlementaires/projets-loi/projet-loi-60-40-1.html> >, [page consultée le 20 novembre 2014].

- DU BERGER, Jean, *Le diable à la danse*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006, 246 p.
- DU BERGER, Jean, « Le diable dans les légendes du Canada français », *Revue de l'Université Laurentienne*, février 1976, vol. 8, n° 2, p. 8-20.
- DU BERGER, Jean, « La littérature orale », *Études françaises*, octobre 1977, vol. 13, n° 3-4, 219-235 p.
- DU BERGER, Jean, « Tradition et constitution d'une mémoire collective », dans Jacques Mathieu, dir., *La mémoire dans la culture*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1995, p. 43-77.
- DUMONT, Fernand, *L'avenir de la mémoire*, Québec, Nuit blanche, 1995, 96 p.
- DUMONT, Fernand, *Genèse de la société québécoise*, dans *Œuvres complètes de Fernand Dumont, vol. 3 : études québécoises*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 147-498.
- DUMONT, Fernand, *Le sort de la culture*, Montréal, Typo, 1995, 383 p.
- DUPUIS, Gilles, Klaus-Dieter Ertler, *À la carte : le roman québécois, 2000-2005*, Berne, Peter Lang, 2007, 493 p.
- DUPUIS, Gilles, Klaus-Dieter Ertler, *À la carte : le roman québécois, 2005-2010*, Berne, Peter Lang, 2011, 411 p.
- DURAND, Gilbert, *L'imagination symbolique*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, 128 p.
- DURAND, Gilbert, « Permanence du mythe et changements dans l'histoire », dans *Le mythe et le mythique*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 17-40.
- ECO, Umberto, *Apostille au nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985, 90 p.
- ELBAZ, Mikhaël, Andrée Fortin, Guy Laforest, dir., *Les frontières de l'identité : modernité et postmodernisme au Québec*, Sainte-Foy/Paris, Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, 1996, 372 p.
- ÉLIADÉ, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, 246 p.
- FORTIN, Marie-Claude, « La bibliothèque de Robert Lalonde », *Entre les lignes : le plaisir de lire au Québec*, 2013, vol. 9, n° 2, p. 13.
- FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, 288 p.
- FRÉDÉRIC, Madeleine, *Polyptique québécois : découvrir le roman contemporain, 1945-2001*, Bruxelles, Peter Lang, 2005, 176 p.

FRÉDÉRIC, Madeleine, « Quête de l'origine et retour au temps mythique : deux lignes de fuite dans l'œuvre de Robert Lalonde », dans Franca Marcato-Falzone, dir., *Mythes et mythologies des origines dans la littérature québécoise*, Bologne, Editrice CLUEB Bologna, 1994, 290 p.

GARRIGUES, Pierre, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995, 508 p.

GERMAIN, Jean-Claude, *Le Diable de Jos Violon*, Montréal, Stanké, 1998, 210 p.

GENDREAU, Vickie, *Testament*, Montréal, Quartanier, 2012, 166 p.

GIANOLIO, Valeria, « Robert Lalonde : la peau du grand Indien vient draper le songe, comme un rideau », dans Lise Gauvin, Franca Marcato-Falzone, dir., *L'âge de la prose : romans et récits québécois des années 80*, Roma/Montréal, Bulzoni Editore/VLB Éditeur, 1992, p. 199-229.

GUILBERT, Lucille, « Le conte et le fonctionnement social », dans Pierre Léon et Paul Perron, dir., *Le conte*, Ottawa, Didier, 1987, 286 p.

HARTOG, François, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003, 321 p.

HESLON, Christian, « Obsession de mémoire et goût de la trace : deux signes des temps présents », dans Marie-Claude Rousseau, dir., *Mémoires, traces, récits : représentations et intertextualité, vol. 2*, Paris, L'Harmattan, 2008, 192 p.

HOBBS, Sandra, « L'Autochtone dans *Le dernier été des Indiens* de Robert Lalonde : ou comment passer de la grande à la petite noirceur », *Revue internationale d'études canadiennes*, Ottawa, Conseil international d'études canadiennes, 2010, n° 41, p. 231-252.

HOTTE, Lucie, *Romans de la lecture, lecture du roman : l'inscription de la lecture*, Québec, Nota bene, 2001, 183 p.

HUDON, Jean-Paul, « Henri-Raymond Casgrain », dans Université Laval, University of Toronto, *Dictionnaire biographique du Canada en ligne*, < <http://www.biographi.ca> > (page consultée le 10 avril 2013).

HUGLO, Marie-Pascale, Éric Méchoulan, « Introduction », dans Marie-Pascale Huglo, Éric Méchoulan, Walter Moser, dir., *Passions du passé : recyclage de la mémoire et usages de l'oubli*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 2000, 342 p.

HUISMAN, Denis, Marie-Agnès Malfray, *Les pages les plus célèbres de la philosophie occidentale*, Paris, Perrin, 1989, 643 p.

HUSTON, Nancy, *Nord perdu suivi de Douze France*, Paris/Montréal, Actes sud/Leméac, 1999, 130 p.

JAROSZ, Krzysztof, « La naissance mythique de la poésie québécoise métissée : *Le Petit Aigle à Tête blanche* de Robert Lalonde », dans Klaus-Dieter Ertler, Martin Löshnigg, dir., *Inventing Canada - Inventer le Canada*, Frankfurt, Peter Lang, 2008, p. 243-251.

JAROSZ, Krzysztof, « Le paysage dans l'œuvre de Robert Lalonde », *Québec français*, 2013, n° 169, p. 44-46.

JULIEN, Philippe, « Peut-on se passer du diable ? : la réponse de la psychanalyse freudienne », dans *Le diable*, Paris, Dervy, 1998, p. 147-154.

LACOURSIÈRE, Jacques, Jacques Mathieu, *Les mémoires québécoises*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1991, 334 p.

LALONDE, Robert, « Autoportrait », *Lettres québécoises*, hiver 2008, n° 132, p. 5.

LALONDE, Robert, *C'est le cœur qui meurt en dernier*, Montréal, Boréal, 2013, 165 p.

LALONDE, Robert, *Des nouvelles d'amis très chers*, Montréal, Boréal, 1999, 164 p.

LALONDE, Robert, *Le dernier été des Indiens*, Paris, Seuil, 1982, 157 p.

LALONDE, Robert, *Le diable en personne*, Paris, Seuil, 1989, 105 p.

LALONDE, Robert, *Le fou du père*, Montréal, Boréal, 1988, 152 p.

LALONDE, Robert, *L'ogre de Grand Remous*, Paris, Seuil, 1992, 192 p.

LALONDE, Robert, *Le Petit Aigle à Tête blanche*, Paris, Seuil, 1994, 267 p.

LALONDE, Robert, « Repérer son noyé et le hisser dans sa barque », dans Isabelle Daunais, François Ricard, dir., *La pratique du roman*, Montréal, Boréal, 2012, p. 131-134.

LALONDE, Robert, « Rester libres », *Jeu : revue de théâtre*, 2008, n° 126, p. 78-79.

LALONDE, Robert, *Sept lacs plus au Nord*, Paris, Seuil, 1992, 160 p.

LALONDE, Robert, *Le seul instant*, Montréal, Boréal, 2011, 120 p.

LALONDE, Robert, *Une belle journée d'avance*, Paris, Seuil, 1986, 192 p.

LANGÉVIN, Francis, « Un nouveau régionalisme ? De Sainte-Souffrance à Notre-Dame-du-Cachalot, en passant par Rivière-aux-Oies (Sébastien Chabot, Éric Dupont et Christine Eddie) », *Voix et Images*, 2010, vol. 36, n° 1, p. 59-77.

LAPOINTE, Josée, « Robert Lalonde : les heurts de la vie », *La Presse*, 26 octobre 2012, [En ligne], URL : <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201210/26/01-4587321-robert-lalonde-les-heurts-de-la-vie.php> (page consultée le 18 décembre 2014).

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, Daniel Letendre, « Liminaire », *Tangence*, « Les héritages détournés de la littérature québécoise », hiver 2012, n° 98, p. 5-9.

LAREAU, Edmond, « Revues et journaux », dans *Mélanges historiques et littéraires*, Montréal, Eusèbe Senécal, 1877, p. 1-52.

LAURIN, Michel, *Anthologie de la littérature québécoise*, Anjou, Éditions CEC, 2007, 368 p.

LAVABRE, Marie-Claire, « Usages et mésusages de la notion de mémoire », *Critique internationale*, avril 2000, vol. 7, n° 7, p. 48-57.

LE GOFF, Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, Coll. Folio/histoire, 1988, 409 p.

LEMIRE, Maurice, *Formation de l'imaginaire littéraire québécois, 1764-1867*, Montréal, L'Hexagone, 1993, 280 p.

LEMIRE, Maurice, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise, 1902-1940*, Québec, Nota bene, 2007, 304 p.

LEMIRE, Maurice, *Le mythe de l'Amérique dans l'imaginaire « canadien »*, Québec, Nota bene, 2003, 236 p.

LEMIRE, Maurice, Daniel Saint-Jacques, dir., *Vie littéraire au Québec, 3 : 1840-1869*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1996, 671 p.

LÉPINE, Stéphane, « Robert Lalonde : le frémissement des présences inquiètes », *Lettres québécoises*, 2008, n° 132, p. 6-10.

LETENDRE, Daniel, « Faire entendre sa voix : l'adolescent en crise et le roman québécois récent », *Tangence*, « Les héritages détournés de la littérature québécoise », hiver 2012, n° 98, p. 101-121.

LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1993, 328 p.

LIPOVETSKY, Gilles, Sébastien Charles, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004, 186 p.

MAGNAN, Lucie-Marie, Christian Morin, *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1997, 219 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *L'analyse du discours : introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, 1991, 268 p.

MARCOTTE, Gilles, *La littérature est inutile : exercices de lecture*, Montréal, Boréal, 2009, p. 9.

MATIVAT, Daniel, *Le personnage du diable dans le conte littéraire québécois au 19^e siècle : étude « socio-textuelle »*, M. A. (études françaises), Montréal, Université du Québec à Montréal, 1979, 162 p.

McNALLY, David, *Panne globale : crise, austérité et résistance*, Montréal, Écosociété, 2013, 303 p.

MELANÇON, Joseph, « Les conférences publiques de la CEFAN », dans Fernand Dumont, *L'avenir de la mémoire*, Québec, Nuit Blanche, 1995, p. 7-10.

MÉCHOULAN, Éric, *La culture de la mémoire ou comment se débarrasser du passé ?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008, 264 p.

MÉCHOULAN, Éric, *Le livre avalé : de la littérature entre mémoire et culture 16^e-18^e siècle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, 538 p.

MINOIS, Georges, *Le diable*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, 127 p.

MONNEYRON, Frédéric, Joël Thomas, *Mythes et littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, 128 p.

MONTIGNY, Gilles, *Maurice Halbwachs : vie, œuvres, concepts*, Paris, Ellipses, 2005, 93 p.

MUCHEMBLED, Robert, *Une histoire du diable, 12^e-20^e siècle*, Paris, Seuil, 2000, 403 p.

NAMER, Gérard, *Mémoire et société*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, 242 p.

NAVARRO, Pascale, « Robert Lalonde : sortir du silence », *Entre les lignes : le plaisir de lire au Québec*, 2006, vol. 2, n° 2, p. 38-40.

NORA, Pierre, « Entre Mémoire et Histoire », dans Pierre Nora, *Les lieux de mémoire, 1 : la République*, Paris, Gallimard, 1984, 672 p.

NORA, Pierre, « La mémoire collective », dans Roger Chartier, Jacques Le Goff, Jacques Revel, dir., *La nouvelle histoire*, Paris, Retz-CEPL, 1978, 574 p.

- PARÉ, François, *Les littératures de l'exiguité*, Hearst, Le Nordir, 1992, 175 p.
- PARENT, Sébastien, *L'historiographie de la Révolution tranquille et ses rapports à la mémoire canadienne-française, 1960 à aujourd'hui*, Ph. D. (histoire), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2013, 344 p.
- PATERSON, Janet M., *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, 142 p.
- PATERSON, Janet M., « Le postmodernisme québécois. Tendances actuelles », *Études littéraires*, 1994, vol. 27, n° 1, p. 77-88.
- PELLERIN, Fred, *Comme une odeur de muscle : contes de village*, Montréal, Planète rebelle, 2005, 150 p.
- PELLERIN, Fred, *Dans mon village il y a belle lurette : conte de village*, Montréal, Planète rebelle, 2001, 140 p.
- PELLERIN, Fred, *Il faut prendre le taureau par les cornes ! : contes de village*, Montréal, Planète rebelle, 2003, 136 p.
- PELLETIER, Jacques, *Question nationale et lutte sociale. La nouvelle fracture : écrits à contre courant 2*, Québec, Nota bene, 2007, 302 p.
- PINEAULT, Éric, « La dépossession tranquille », *Liberté*, hiver 2014, n° 302, p. 10-19.
- POSCA, Julia, « L'austérité au temps de l'abondance », *Liberté*, hiver 2015, n° 306, p. 21-22.
- POPOVIC, Pierre, *La mélancolie des Misérables : essai de sociocritique*, Montréal, Quartanier, 2013, 314 p.
- RICARD, François, *La génération lyrique : essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1994, 282 p.
- RICARD, François, *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal, 1985, 228 p.
- RICARD, François, « Préface » dans Honoré Beaugrand, *La chasse-galerie : légendes canadiennes*, Montréal, Fides, 1973, 92 p.
- RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, 689 p.
- ROBERT, Lucie, *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989, 272 p.
- ROBIN, Régine, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, 525 p.

- ROBIN, Régine, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil, Le préambule, 1989, 196 p.
- ROY, Camille, *Propos canadiens*, Québec, [s. éd.], 1912, 323 p.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Édition Nathan, 2001, 127 p.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1982, 374 p.
- SARTRE, Jean-Paul, *La responsabilité de l'écrivain*, Lagrasse, Verdier, 1998, 80 p.
- SABOURIN, Paul, « Perspective sur la mémoire sociale de Maurice Halbwachs », *Sociologie et sociétés*, 1997, vol. 29, n° 2, p. 139-161.
- SÉGUIN, Robert-Lionel, *La sorcellerie au Québec du 17^e au 19^e siècle*, Montréal, Leméac, 1971, 245 p.
- TADIÉ, Jean-Yves, Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999, 355 p.
- THÉRIEN, Gilles, « Memoria et imaginaire dans la culture québécoise », dans Jacques Mathieu, dir., *La mémoire dans la culture*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1995, p. 331-341.
- TODOROV, Tzvetan, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2014, 90 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981, 315 p.
- TRAVERSO, Enzo, *Le passé mode d'emploi : histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005, 136 p.
- TREMBLAY, Emmanuel, « Une identité frontalière : altérité et désir métis chez Robert Lalonde et Louis Hamelin », *Études françaises*, 2005, vol. 41, n° 1, p. 107-124.
- TREMBLAY, Victor-Laurent, *Au commencement était le mythe : introduction à une mythanalyse globale avec application à la culture traditionnelle québécoise à partir de quelques textes romanesques représentatifs*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1991, 360 p.
- TREMBLAY-PÉPIN, Simon, *Dépossession : une histoire du Québec contemporain*, Montréal, Lux, 2015, 324 p.
- VARGA, Áron Kibédi, « Le récit postmoderne », *Littérature*, 1990, n° 77, p. 3-22.