

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
REMERCIEMENTS	iii
TABLE DES MATIÈRES	iv
INTRODUCTION	2
RÉGIMES D'HISTORICITÉ ET LITTÉRATURE	
CHAPITRE I	16
LA PERSISTANCE DU PASSÉ	
<i>Une belle éducation</i> de France Théoret	
1.1 Un monde immobile	21
1.1.1 Inlassables répétitions	22
1.1.2 Ordre d'être	27
1.1.3 Saint-Colomban	33
1.2 La persistance du passé	38
1.2.1 Continuité de la noirceur	39
1.2.2 Un combat discret	41
1.2.3 1985 : l'importance de la mémoire	46

CHAPITRE II	52
ÊTRES DE RUPTURE ET HISTOIRE DE CONTINUITÉ	
<i>Après la nuit rouge</i> de Christiane Frenette	
2.1 Êtres de rupture	56
2.1.1 Thomas : aveugle et sourd devant l'avenir	58
2.1.2 Lou : renégate impénitente	70
2.2 Histoire de continuité	81
2.2.1 Le cas de l'origine	83
CHAPITRE III	91
DÉDOUBLEMENTS ET VUES D'ENSEMBLE	
<i>Fugueuses</i> de Suzanne Jacob	
3.1 L'impasse généalogique	96
3.1.1 Secret et oubli	100
3.1.2 Ruptures, dédoublements et destin	112
3.2 Chanter le retour	123
3.2.1 « La dernière fugue » ou le retour à l'origine	124
CONCLUSION	135
ENTRE RUPTURE ET CONTINUITÉ	
BIBLIOGRAPHIE	141

ENTRE RUPTURE ET CONTINUITÉ :
RÉGIMES D'HISTORICITÉ DANS
***UNE BELLE ÉDUCATION* DE FRANCE THÉORET,**
***APRÈS LA NUIT ROUGE* DE CHRISTIANE FRENETTE ET**
***FUGUEUSES* DE SUZANNE JACOB**

INTRODUCTION

RÉGIMES D'HISTORICITÉ ET LITTÉRATURE

Comme des millions de citoyens et de citoyennes du Québec, j'imagine faire partie de la nation québécoise. Pourtant, comme les autres, j'ai peine à définir clairement cette identité : qu'est-ce en effet que cette québécity cent fois revendiquée et bien ressentie, mais extrêmement polémique et plurielle ? Le problème se complexifie davantage lorsqu'on songe au rapport à la mémoire de la société québécoise et notamment à celui qu'elle entretient avec son passé récent. On m'a appris, à l'école, à opposer Duplessis à Lesage, à rejeter l'obscurantisme d'une société dirigée par le clergé au profit de l'ouverture des institutions laïques; à comprendre, en résumé, l'histoire récente du Québec en fonction d'une rupture, la Révolution tranquille, et d'un contraste : celui des lumières de la modernité, après 1960, et de la noirceur du traditionalisme canadien-français. Tout se passe comme si, du haut de l'histoire, on avait jeté un regard négatif sur le passé dit de Grande noirceur, qui devient dès lors honteux et objet d'oubli d'une mémoire « négative, semi amnésique et conditionnelle² », comme l'a qualifiée le sociologue Gilles Bourque. Selon ce dernier, ce serait là l'une des raisons de notre faillite à définir, au présent comme pour l'avenir, la nature de l'identité québécoise.

² Gilles Bourque, « Histoire, nation québécoise et démocratie », dans E.-Martin Meunier et Joseph Yvon Thériault (dir.), *Les impasses de la mémoire: histoire, filiation, nation, religion*, Québec, Fides, 2007, p. 207.

Néanmoins, certaines recherches en histoire et en sociologie³ de même que quelques œuvres littéraires et cinématographiques⁴ actuelles le suggèrent : malgré sa mise à l'écart, ce passé ne peut être totalement passé, ne serait-ce parce que, comme l'indique Alasdair MacIntyre dans *Après la vertu*, « que nous le voulions ou non, nous sommes ce que le passé nous a fait et nous ne pouvons [...] arracher ces parties de nous qui sont constituées par notre rapport à chaque période formatrice de notre histoire.⁵ » Inspiré par la formule de René Char, qui écrivait dans *Feuillets d'Hypnos* (1946) que « notre héritage n'est précédé d'aucun testament », on peut pourtant affirmer que la chose se complexifie au Québec du fait de cette mémoire amnésique et de ce paradigme de la rupture, qui ont tous deux contribué à laisser un héritage sans testament et dès lors difficile à comprendre. Conséquemment, il m'apparaît que saisir l'état actuel de la perception de ce passé est une interrogation historiciste des plus pertinentes, alors que l'avenir semble devenu indéchiffrable et que cette crise nous force tant à constater l'absence du passé qu'à investir le présent de sa mémoire⁶.

Cette problématique, qui concerne moins les événements historiques en eux-mêmes que nos façons de dire, de vivre et de penser le temps, appelle la notion de *régimes d'historicité*. Ce concept, élaboré par François Hartog, permet de rendre compte de divers rapports au

³ Je pense notamment aux travaux de Gilles Bourque, Joseph-Yvon Thériault, Gérard Bouchard, Jocelyn Létourneau et Jacques Grand'maison. Si les méthodes de ces chercheurs diffèrent – certains sont carrément révisionnistes et d'autres non –, ils s'interrogent néanmoins tous sur l'état actuel l'héritage politique, religieux, culturel et social des années qui ont précédé la Révolution tranquille.

⁴ En plus des romans qui font l'objet de ce mémoire, on peut évoquer, du côté littéraire, les œuvres de Catherine Mavrikakis, Samuel Archibald, Gaétan Soucy, Michael Delisle, Louis Hamelin et Gérard Bouchard; et, du côté cinématographique, celles de Bernard Émond, André Turpin, Francis Leclerc et André Forcier.

⁵ Alasdair MacIntyre, *Après la vertu*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 127.

⁶ Daniel Tanguay, « Le "moment mémoire" à l'heure du présentisme contemporain », dans E.-Martin Meunier et Joseph Yvon Thériault (dir.), *Les impasses de la mémoire: histoire, filiation, nation et religion*, Montréal, Fides, 2007.

temps et porte « sur les formes ou les modes d'articulation de ces catégories ou formes universelles que sont le passé, le présent et le futur.⁷ » Si nos modalités de conscience historique sont un objet de compréhension et de recherche pluridisciplinaire, déjà examiné, comme je l'ai évoqué, par certains sociologues et historiens québécois, je souhaite pour ma part le saisir tel qu'il apparaît dans la littérature québécoise contemporaine. En effet, les œuvres littéraires, en étroite relation avec leur contexte de production, pensent le temps et mettent cette pensée en scène de façon significative. Partant de cette réflexion sur la présence, au Québec, d'un passé qui ne passe pas et de cette hypothèse faisant du texte littéraire le lieu d'inscription de divers régimes d'historicité, ma recherche a pour objet trois romans québécois contemporains qui problématisent les phénomènes de rupture et de continuité en tant que modes de relation entre passé, présent et futur. Ainsi, les romans *Une belle éducation*⁸ de France Théoret, *Après la nuit rouge*⁹ de Christiane Frenette et *Fugueuses*¹⁰ de Suzanne Jacob seront tous trois questionnés du point de vue des formes de l'expérience du temps qu'ils élaborent.

La notion de régimes d'historicité, telle que mise au point par François Hartog, est ce qui me permet de réunir les dimensions sociologique, historique, philosophique et littéraire de cette problématique afin d'aborder les textes sous l'angle historiciste qui m'intéresse. Imposant de se demander « de quel présent, visant quel passé et quel futur, [il s'agit] ici ou là, hier ou

⁷ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 27.

⁸ France Théoret, *Une belle éducation*, Montréal, Boréal, 2006, 147 p. Les citations tirées de cet ouvrage seront désormais suivies du sigle *UBE* et du folio.

⁹ Christiane Frenette, *Après la nuit rouge*, Montréal, Boréal, 2006, 168 p. (coll. « Compact »). Les citations tirées de cet ouvrage seront désormais suivies du sigle *ANR* et du folio.

¹⁰ Suzanne Jacob, *Fugueuses*, Montréal, Boréal, 2005, 328 p. Les citations tirées de cet ouvrage seront désormais suivies du sigle *F* et du folio.

aujourd'hui¹¹ », ce concept permet à Hartog de décrire les cadres de la pensée du temps d'une société à une époque et dans un lieu donnés. L'analyse ne concerne donc pas les événements historiques en eux-mêmes, mais se rapporte plutôt aux façons de les percevoir et de les intégrer à l'histoire. Elle révèle que « selon les rapports respectifs du présent, du passé et du futur, certains types d'histoire sont possibles et d'autres non.¹² » Phénomène essentiellement collectif, le régime d'historicité est identifiable dans toutes les sphères de l'activité sociale : les discours, les pratiques et les idéologies en sont par exemple des lieux de manifestation, tout comme le texte littéraire. Comme le fait remarquer Jean-François Hamel dans un ouvrage où il retrace l'historicité des pratiques narratives modernes à l'aide notamment de la notion élaborée par Hartog,

chaque culture se dote d'un mode d'être au temps qui lui est propre, c'est-à-dire d'un régime d'historicité, au sein duquel s'articulent de manière à chaque fois unique les catégories du passé, du présent et du futur. L'ordre du temps dans lequel se sent vivre une culture et dans lequel elle réfléchit son identité, son devenir et sa mémoire détermine pour une large part les formes de l'expérience temporelle dont se saisit le récit pour les porter au langage.¹³

Suivant cette affirmation, par ce mémoire, je souhaite retracer l'expression spécifiquement littéraire de modes d'articulation du passé, du présent et du futur et ce, dans le contexte particulier de récits qui interrogent le rapport actuel des Québécois au temps, à l'aune des ruptures, vraies ou fausses, d'hier. Il faut préciser toutefois que ces fictions n'abordent pas toutes directement le passage de la Grande noirceur à la Révolution tranquille, ni ne situent complètement leur action à cette époque. Conformément à la nature « heuristique¹⁴ » de l'outil

¹¹ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 27.

¹² *Ibid.*, p. 28.

¹³ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, 2006, p. 220.

¹⁴ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 27.

proposé par Hartog, elles ont plutôt été choisies pour les formes d'expériences temporelles et d'articulations du temps qu'elles mettent en scène et qui révèlent certaines problématiques de la conscience historique québécoise. Essentiellement, le régime d'historicité permet d'appréhender et de comprendre, davantage qu'il ne sert à thématiser. Son application littéraire ne s'arrête donc pas aux représentations concrètes de certaines périodes historiques. Elle se veut plutôt une façon de saisir les outils donnés par la littérature pour penser le temps, notre temps en l'occurrence.

François Hartog lui-même met la notion à l'épreuve du texte dans son ouvrage-phare sur le sujet. Il ouvre en effet sa réflexion par une analyse de l'expérience fictive du temps vécue par le personnage d'Ulysse dans *L'Odyssée*. Ses lignes sur la « distance éprouvée entre altérité et identité¹⁵ » par Ulysse lorsqu'il assiste anonyme aux chants des combats menés à Troie, ainsi que l'interprétation qu'il livre du retour du personnage à Ithaque me sont grandement utiles, à la fois comme modèle d'interprétation et exemple des lieux diégétiques de saisie possible de mon objet de recherche. Hartog consacre également plusieurs pages de *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps* à l'écriture de Chateaubriand, dont il démontre qu'elle est non seulement traversée, mais constituée par la question de l'ordre du temps. En entretien, Hartog confirme qu'il ne prend pas « le texte littéraire comme document, mais comme le lieu même de constitution de la problématique¹⁶ », conception qui guide également mon analyse et qui s'inspire de la position clarifiée par Paul Ricoeur dans *Temps et récit*. Le philosophe voyait

¹⁵ *Ibid.*, p. 64.

¹⁶ Annick Louis, « Régimes d'historicité : entretien avec François Hartog », *Vox-poetica: lettres et sciences humaines*, [En ligne], < <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intHartog.html> >, page consultée le 1er septembre 2009.

« dans les intrigues que nous inventons le moyen privilégié par lequel nous re-configurons notre expérience temporelle¹⁷ » et c'est à cette capacité de la fiction que l'analyse en termes d'ordres du temps fait appel. Pour terminer sur l'application littéraire de son outil par Hartog lui-même, citons, dans l'ouvrage collectif *Les récits du temps*, le chapitre qu'il consacre à *L'homme qui tombe* de Don DeLillo et dans lequel il fait de ce roman une des manifestations du *présentisme*. L'expression, qui est de François Hartog, lui sert à désigner ce qui serait selon lui le régime dominant notre époque et qu'il définit comme « [l']expérience contemporaine d'un présent perpétuel, insaisissable et quasiment immobile, cherchant malgré tout à produire pour lui-même son propre temps historique. Tout se passe comme s'il n'y avait plus que du présent, sorte de vaste étendue d'eau qu'agite un incessant clapot.¹⁸ » Cette définition ne semble pas coller à la situation actuelle au Québec, ainsi que le suggère la mouvance que j'ai décrite plus haut. Utilisant l'outil pensé par Hartog, le point de départ de ma recherche confronte quelque peu la thèse que formule l'historien lorsque, avec le même outil en mains, il accorde son attention au temps présent. En effet, si l'oubli est l'apanage de l'un des régimes d'historicité manifestés par la nation québécoise, il semble que l'on puisse observer, depuis peu, une mouvance contraire. Selon le sociologue Daniel Tanguay, « la catégorie temporelle qui semble se dégager comme guide de la conscience historique contemporaine est le présent entendu comme lieu possible de la ressaisie du passé.¹⁹ » Les romans de Théoret, Frenette et Jacob, à l'image d'une partie de la fiction québécoise contemporaine, participent de cette tendance : ils

¹⁷ Paul Ricoeur, *Temps et récit I: L'intrigue et récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 12.

¹⁸ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 28.

¹⁹ Daniel Tanguay, « Le « moment mémoire » à l'heure du présentisme contemporain », dans E.-Martin Meunier et Joseph Yvon Thériault (dir.), *Les impasses de la mémoire: histoire, filiation, nation et religion*, Montréal, Fides, 2007, p. 23.

revisitent un certain passé marqué par la rupture et saisissent ses échos dans le présent. Ils convoquent pour ce faire certains ordres du temps qui, par leur forme, leur coprésence et leur mode d'inscription dans le texte, remettent en cause la valeur et l'effet de ces ruptures, notamment en disant la part de continuité, souvent invisible, qu'elles supposent.

Que certaines manifestations sociales, patrimoniales, politiques ou même culturelles mènent Hartog à affirmer que nous sommes dans une ère présentiste n'empêche pas qu'un autre régime d'historicité soit plus à même de décrire certains enjeux de la littérature et de la société québécoises contemporaines. D'une part, Hartog met bien en garde contre la tentation d'imaginer quoi que ce soit de mécanique dans les mouvements qu'il schématise²⁰, de même qu'il ne souhaite pas les imposer comme modèle totalitaire. Il invite plutôt à se servir de la notion pour continuer le travail, qui implique finalement de

saisir des moments où il y a questionnement, mise en question, doute, ébranlement, affaissement, crise [...]. Quand justement ces modalités d'articulation des trois catégories perdent, viennent à perdre de leur évidence, et que l'expérience des acteurs s'exprime comme celle d'une désorientation.²¹

Subissons-nous ce type de « crise du temps » ? En regard de notre difficulté à définir les contours du présent de même qu'à celle de reconnaître la mémoire du passé, c'est bien, je crois, le cas, autant si l'on se fie aux discours des sociologues et historiens québécois que si l'on songe aux différents parcours narratifs analysés dans ce mémoire. D'autre part, Hartog affirme que l'espace social est rarement traversé par un seul ordre du temps et que plusieurs d'entre eux peuvent se côtoyer en un même lieu et à une même époque. C'est ce que confirment deux

²⁰ Annick Louis, « Régimes d'historicité : entretien avec François Hartog », *Vox-poetica: lettres et sciences humaines*, [En ligne], < <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intHartog.html> >, page consultée le 1er septembre 2009.

²¹ *Loc. cit.*

articles consacrés à une analyse en termes de régimes d'historicité de certaines œuvres littéraires et cinématographiques. Nicolas Xanthos observe et met en évidence, dans un article paru en 2011 sur *Dora Bruder*, la « lutte entre deux ordres du temps²² » qui est au cœur même du projet narratorial de ce roman de Patrick Modiano. Cette démonstration de la possibilité d'un tel combat au cœur même d'un projet littéraire est centrale pour moi, car elle rappelle ce qui se joue dans tous les romans à l'étude, où on trouve nécessairement sinon une lutte, du moins une forme de tension entre continuité et rupture. De plus, Xanthos a également déjà traité de la problématique au cœur de mon projet et qui concerne plus spécifiquement l'état actuel du rapport québécois au passé. Il conclut ainsi une étude, parue en 2008, de la poétique et de la pensée du temps de plusieurs œuvres québécoises contemporaines, dont *Fugueuses*, en affirmant que « les fictions dont [il] a essayé de rendre compte [...] se veulent l'impossibilité du présentisme.²³ » Cet article donne donc une double assise à mon analyse, en confirmant que des œuvres de fictions québécoises contemporaines s'attardent à problématiser et à mettre en scène cet aspect particulier de notre rapport au temps, et en proposant un autre modèle que le présentisme.

Il devient évident que la possibilité d'une coprésence de plusieurs régimes d'historicité est également le fait de leur inscription littéraire : le plus souvent, on trouve dans les textes une polyphonie de rapports au temps, véritable jeu d'orchestre dans lequel s'entend la pensée qui

²² Nicolas Xanthos, « Sentinelles de l'oubli et reflets furtifs. Permanence, rupture et régimes d'historicité dans *Dora Bruder* », *Orbis Litterarum*, vol. 66, no 3, p. 231.

²³ Nicolas Xanthos, « Fiction du contemporain. D'une structure énigmatique et de sa pensée du temps », dans Marie-Christine Weidmann Koop (dir.), *Le Québec à l'aube du nouveau millénaire. Entre tradition et modernité*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2008, p. 333.

est la leur. Celle-ci se dégage des expériences fictives du temps qu'une œuvre donne à lire, c'est-à-dire dans l'expression textuelle de façons d'articuler passé, présent et futur. Cette approche du texte est notamment rendue possible par les travaux narratologiques menés par Gérard Genette (*Figures III, Nouveau discours du récit*) et par la théorie sur le récit de fiction développée par Paul Ricoeur. Le premier tome de *Temps et récit* fournit un cadre de pensée philosophique quant à la phénoménologie du temps; quant au tome II, il est pour moi central, car il affirme la possibilité même qu'il y ait, au sein de ce que Ricoeur désigne comme le « monde du texte », des expériences fictives du temps, pour lesquelles il produit de surcroît trois précieux modèles d'analyse. De manière plus générale, c'est toute la conception ricoeurienne de la narrativité (et également lorsqu'elle lui permet de penser la question de l'identité) qui doit servir de guide à mes analyses.

Plus précisément, c'est par une interprétation des structures temporelles et de la diégèse romanesques que je pourrai révéler les régimes d'historicité fictifs construits par les trois romans de mon corpus. Comme l'a fait remarquer Nicolas Xanthos, l'analyse littéraire des régimes d'historicité se situe « à l'intersection de la poétique fictionnelle et de ses implications philosophiques²⁴ » et investit les composantes formelle et diégétique du texte. Sur le plan formel, elle concerne l'organisation narrative et procède, à ce niveau, en deux temps. D'abord, elle décrit, au moyen des outils de la narratologie, la structure temporelle du texte. Dans un second temps, elle détermine en quoi ces structures temporelles expriment des manières d'articuler le passé, le présent et le futur. Il s'agit donc de relever certaines

²⁴ *Ibid.*, p. 327.

dimensions formelles du texte, comme le temps de la narration ou le décalage entre histoire et récit, puis de les interpréter en tant qu'ordre du temps. Par exemple, on peut lire, au chapitre *Juin 1968* d'*Une belle éducation*, un enchevêtrement de scènes antérieures et de scènes simultanées à la narration, mais toutes rapportées au présent. Cette brèche dans l'ordre jusqu'à linéaire du récit témoigne du nouveau rapport au temps adopté par la narratrice, basé sur l'importance d'avoir une mémoire active et de saisir l'héritage laissé par le passé dans la sphère du présent. Pour prendre un autre exemple, dans *Après la nuit rouge*, l'alternance de récits se déroulant en 1955 et 2002 permet de tisser un réseau complexe de liens entre le passé, le présent et la hauteur des savoirs qu'ont les personnages sur l'un et l'autre. C'est ce que Paul Ricoeur confirme par ces mots, soulignant les possibilités offertes par une attention accordée à la complexité des perspectives et des modalités narratives :

La conduite du récit ne va pas sans une combinaison de perspectives purement perceptives, impliquant position, angle d'ouverture, profondeur de champ (comme c'est le cas pour le film). Il en va de même de la position temporelle, tant du narrateur par rapport à ses personnages que des uns par rapport aux autres. L'important, ici encore, est le degré de complexité résultant de la composition entre perspectives temporelles multiples. Le narrateur peut marcher au pas de ses personnages, mettant son présent de narration en coïncidence avec le sien, et acceptant ainsi ses limites et son ignorance ; il peut au contraire se mouvoir en avant et en arrière, considérer le présent du point de vue des anticipations d'un passé remémoré ou comme le souvenir révolu d'un futur anticipé, etc.²⁵

D'un autre côté, comme je l'ai dit, l'analyse littéraire des régimes d'historicité peut également porter sur la diégèse et ce qui est raconté des lieux, des événements et des personnages dont elle est formée. De fait, une attention spéciale doit être accordée aux paroles et pensées des personnages, de même qu'à tout discours sur le travail du temps, le souvenir, la mémoire, l'avenir, le passé, ses conséquences et son articulation dans le présent. On décèlera ainsi un

²⁵ Paul Ricoeur, *Temps et récit II: La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1985, p. 179.

rapport très problématique au futur dans ce passage tiré d'*Une belle éducation* : « [ma mère] est obsédée par le malheur qui nous guette, par la méchanceté du sort. [...] Elle prononce cette phrase : il vaudrait mieux que vous ne soyez pas nés. Ou encore, le pire est à venir, mais nous ne pouvons pas le savoir. » (*UBE*, 81) Pour ce personnage, le présent est l'espace de toutes les certitudes quant à la constitution d'un avenir marqué par la permanence et l'aggravation du malheur. Cette menace future envahit le quotidien familial et fait du présent le lieu d'un drame qui se rejoue sans cesse. De la même façon, ce commentaire d'un personnage de *Fugueuses* en dit long sur la conception de la mémoire et de l'oubli qui traverse le roman : « l'oubli est une sorte d'armoire et pas du tout le néant, puisque les choses en ressortent » (*F*, 180). En plus de se mettre à l'écoute de ces discours, l'analyse doit pouvoir les faire résonner par rapport aux trajectoires narratives des personnages, ainsi qu'au projet dans lequel elles s'inscrivent.

En somme, l'utilisation littéraire de la notion de régimes d'historicité doit permettre de saisir, à l'aide des différents outils fournis par la narratologie et la réflexion narrative de Paul Ricoeur, les enjeux des moments de crises du temps mis en scène dans les romans du corpus. Ces enjeux concerneront les phénomènes de rupture et de continuité comme modes de relation entre les catégories qui organisent le temps, en révéleront les paradoxes, les marges, les erreurs, les dangers, mais aussi les bénéfiques et les possibilités. Seront ainsi convoqués, sous plusieurs formes et incarnations, les thèmes de la famille, de l'enfance et de l'adolescence, de l'héritage et de la transmission, de la mémoire, de l'oubli et de l'identité, de la fugue, du retour et, enfin, des possibilités ouvertes ou non pour l'avenir.

Chacun des trois chapitres de ce mémoire est rédigé en gardant en tête ce double objectif : les analyses doivent, d'une part, permettre de déterminer les formes actuelles de notre perception du passé, ce qu'elle remet en cause des événements d'hier et ce que sa mise en scène particulière dit de notre temps présent. Elles doivent, d'autre part, être l'occasion de montrer, à la suite des analyses déjà menées par Hartog et Xanthos, comment le texte littéraire peut devenir l'espace de constitution de certains régimes d'historicité et comment il est possible d'en rendre compte.

Publié en 2006, *Une belle éducation* de France Théoret est un roman porté par la voix d'une jeune narratrice prénommée Évelyne. Il débute en septembre 1956, alors que l'adolescente de 14 ans emménage avec sa famille dans le quartier St-Henri de Montréal. Il se termine, après une ellipse de près de 20 ans, par une courte incursion dans la vie de la narratrice en 1985. En relatant l'histoire d'Évelyne et de sa famille, le texte se fait le révélateur de plusieurs aspects de la noirceur du Québec des années 1950 et rend perceptible sa permanence malgré le passage du temps. Ce roman est également le lieu d'une remise en cause de la valeur réelle des apparentes ruptures d'hier, et affirme, par différents moyens, la nécessité de la mémoire et de sa transmission. Alors que l'attention accordée à France Théoret par *Radio spirale* autour de la sortie d'*Une belle éducation* me permet d'avoir accès à l'avis et aux mots de l'écrivaine sur le sujet, il n'y a aucun article scientifique traitant de ce roman en particulier. Néanmoins, pour mieux comprendre l'œuvre de Théoret, les analyses de Lori Saint-Martin ainsi que celles de Louise Dupré me seront utiles.

Après la nuit rouge de Christiane Frenette est paru en 2005 et raconte en alternance l'histoire de Thomas, jeune homme amnésique arpentant le Rimouski des années 1950, et celle de Lou qui, en 2002, retourne dans cette même ville après une fugue de trente ans. Qu'ils tentent d'arrimer le passé sur le présent ou de l'en délester, les personnages de ce roman présentent une mémoire problématique, sélective ou fuyante. Par analogie, leurs histoires et l'organisation narrative particulière qui les soutient mettent au jour les liens complexes entre passé, présent et futur qui façonnent leur expérience du temps. C'est ainsi que ce roman donne à lire, incarné dans l'expérience de ses personnages fugueurs, ce qui, à la suite de toute rupture, reste malgré tout uni, et dit la hauteur de vue qu'il faut pour voir les continuités qui traversent l'histoire. La réception critique d'*Après la nuit rouge* se limite à quelques commentaires de lecture parus lors de la sortie de l'œuvre ainsi qu'à deux mémoires de maîtrise en création littéraire présentés à l'Université Laval.

Également paru en 2005, *Fugueuses* de Suzanne Jacob ne se déroule pas clairement dans le Québec des années 1950, mais remonte dans le passé de quatre générations d'une même famille. C'est de cette façon, plus détournée mais d'une acuité incontestable, que le roman se saisit des enjeux de rupture et de continuité entre passé et présent. Roman complexe, baroque et hyperréaliste, *Fugueuses* aborde entre autres questions celles de l'origine et de la transmission, et problématise le temps à l'aune de la tension vécue par le sujet lorsque, pour se forger un destin individuel, il doit lier un héritage négatif reçu de sa famille et sa propre singularité. À partir de l'analyse des tenants et aboutissants de l'impasse généalogique qui se transmet dans cette famille, on découvrira comment et pourquoi le passé traumatique,

indissociable de la dimension familiale et pour lequel on a paradoxalement choisi l'oubli et la rupture, envahit et oriente le présent, jusqu'à causer d'incessantes répétitions de l'histoire, qui contraignent les êtres et les empêchent d'inventer pour eux-mêmes un futur qui leur serait propre. Les commentaires au sujet de *Fugueuses* se font légèrement plus abondants, explorant notamment les questions de la fuite, de la famille et de l'hyperréalisme narratif. Les comptes-rendus de lecture du roman de Jacob, notamment celui de Michel Biron, donnent tous d'utiles pistes de lecture. La monographie qu'Aleksandra Grzybowska a consacrée à l'œuvre de l'auteure présente une problématisation de la figure de la fugueuse dont je reprendrai un des concepts. Enfin, les essais de l'auteure elle-même font figure d'incontournables, en ce qu'ils offrent d'importantes clés de lecture pour comprendre son œuvre.

CHAPITRE I

LA PERSISTANCE DU PASSÉ

UNE BELLE ÉDUCATION DE FRANCE THÉORET

CHAPITRE I

LA PERSISTANCE DU PASSÉ

UNE BELLE ÉDUCATION DE FRANCE THÉORET

Depuis une vingtaine d'années²⁶, la production romanesque de France Théoret est tournée vers les décennies passées, l'auteure mettant toujours le parcours de ses personnages en relation avec un contexte historique et social précis. Son roman *Une belle éducation*, paru en 2006, est majoritairement situé dans les années de Grande noirceur et vaut autant comme une chronique de l'époque que comme le récit féministe du passage de l'enfance à l'âge adulte de sa jeune narratrice. Dans une entrevue accordée à Sandrina Joseph dans le cadre des rencontres d'écrivain du CRILCQ au sujet d'*Une belle éducation* alors récemment paru, France Théoret annonce en quelques mots une dimension importante de sa réflexion sur cette période particulière de l'histoire québécoise :

Ça m'intéresse énormément de parler du Québec, de parler pas seulement du Québec passé, mais aussi du Québec de maintenant. Je trouve qu'il reste beaucoup du Québec passé dans le Québec de maintenant [...].²⁷

Suggérer ainsi la survivance de la Grande noirceur québécoise, c'est lui postuler une continuité malgré tout, malgré la *tabula rasa* apparemment opérée lors de la Révolution tranquille et qui a

²⁶ Plus précisément depuis *Laurence*, publié en 1996 et qui de l'avis même de Lori Saint-Martin « marque pour France Théoret un nouveau, et heureux, départ. » Lori Saint-Martin, « Éloge de la lenteur », *Voix et Images*, vol. 22, no 2 (65), p. 389.

²⁷ Sandrina Joseph (anim.), *Rencontre avec France Théoret: Une belle éducation*, Montréal, Radio Spirale, 2006.

fait de 1960 un point de non-retour. Parce qu'elle évoque une continuité entre des temps apparemment irréconciliables, dont l'un a même été frappé d'oubli, la simple idée d'un reste « du Québec passé dans le Québec de maintenant » remet en cause le paradigme de la rupture au fondement de la construction du temps historique québécois depuis les années 1960 et qui, encore aujourd'hui, a pour effet d'instituer notre présent comme héritier de la seule Révolution tranquille. L'intérêt de France Théoret pour les Québec d'hier et d'aujourd'hui en est donc un pour nos façons collectives d'édifier le temps selon un ordre signifiant – ou, en d'autres mots, pour les régimes d'historicité dans lesquels nous inscrivons notre devenir.

Que ce passage ait pu être moins draconien et inexorable que ne l'a retenu l'histoire, telle est la pensée du temps qui se dégage de ce texte, alors qu'en lieu et place de la « métaphore d'une fracture complète qui instaure la ligne du grand partage entre l'avant et l'après²⁸ », on trouve un récit traversé par la continuité d'un présent que rien ne semble pouvoir faire passer, sinon l'acharnement long et patient d'un seul être. C'est ainsi que sont représentées la Grande noirceur et la Révolution tranquille dans *Une belle éducation* : l'une comme un monde immobile, tout entier placé sous le signe d'une permanence qui résiste au passage du temps; et l'autre comme un phénomène discret, intérieur et parallèle, ouvert à la mémoire de ce qu'il fait passer. Il s'agit donc, pour l'auteure, non pas tant de contester que les années 1950 aient pu être, à certains égards, d'une noirceur moyenâgeuse que d'affirmer que nous puissions être aujourd'hui tels que ce passé nous a faits, moins délestés de son poids que

²⁸ André Turmel, « Mémoire et traces de l'enfance », dans Simon Langlois et Yves Martin (dir.), *L'horizon de la culture. Hommage à Fernand Dumont*, Québec, Les Presses de l'Université Laval et l'Institut québécois de recherche sur la culture, 1995, p. 257.

ne le laisse entendre la mythologie de la Révolution tranquille, et, de là, aux prises avec une mémoire d'autant plus problématique que nous ne savons pas la reconnaître.

Afin de saisir le déploiement de ce discours, j'analyserai dans un premier temps les représentations liées au temps dans le roman, en m'arrêtant d'abord sur toutes celles qui, associées à la Grande noirceur, contribuent à traduire l'expérience répétitive d'un présent immobile et rempli des noirs augures d'un futur tracé d'avance. Dans un second temps, je cernerai le combat mené par la narratrice et qui lui permet à la fois d'ouvrir son futur et de faire du présent une conscience ouverte à la mémoire du passé. Avant toute chose, j'aimerais souligner que le point de vue généralement adopté par France Théoret²⁹ est féministe et que ses écrits concernent majoritairement la condition et le devenir des femmes d'hier et d'aujourd'hui. Dans *Une Belle éducation*, les représentations liées à la société sont assez larges, mais le statut de la femme dans la Grande noirceur et tout ce qu'il implique en termes de privation des libertés d'être et d'agir restent ce que l'auteure touche de plus près. En outre, si l'intrigue principale du roman s'efface parfois au profit de ce qui s'apparente à un portrait d'époque, et si mince soit-elle, elle demeure tout de même centrée autour de l'apparition du désir d'accéder au statut de sujet et d'avoir une vie fondée sur le savoir, puis des difficultés rencontrées par la narratrice dans la réalisation de son désir. Cette préoccupation féministe engage dans une compréhension plus vaste des modèles de temporalité à l'œuvre dans le

²⁹ Dans l'entrevue accordée à Sandrina Joseph, Théoret se désigne elle-même « écrivaine féministe » et elle est généralement reconnue comme tel. Selon Lori Saint-Martin, toute l'œuvre de France Théoret est traversée du même projet d'écriture, qu'elle définit comme « l'entreprise de raconter la vie d'une femme "née sans langue, destinée au silence et à l'obéissance", et qui ne trouve sa voix — et sa voie — qu'au prix d'un effort de volonté exorbitant. » (Lori Saint-Martin, « Éloge de la lenteur », *Voix et Images*, vol. 22, no 2 [65], p. 386.) De fait, cette description s'applique parfaitement à *Une belle éducation*, signe que le projet de Théoret n'a pas changé et demeure d'abord et avant tout centré sur des préoccupations féministes.

texte, car elle permet de penser ces modèles en relation avec un contexte précis, qui est ici celui du statut de la femme dans les années 1950 au Québec. Comme on le verra, l'identité de la narratrice ainsi que les règles morales qui orientent ses actions sont, avant qu'elle n'en prenne le contrôle, définies par les grandes institutions qui structurent la société de cette époque, c'est-à-dire l'école, l'Église et la famille. Ces institutions forcent Évelyne à intérioriser un discours et un imaginaire basés sur la privation de soi, l'humilité, la culpabilité, l'obligation de servir et le respect de l'autorité. Elles forgent ce que j'appelle l'« ordre d'être » de la narratrice, expression inspirée de celle qu'utilise François Hartog³⁰ pour parler de l'organisation du temps, et que j'emploie pour traduire certaines « conditions de possibilité³¹ » de l'expérience du monde d'Évelyne. Parlant de l'ordre d'être, je m'intéresse aux degrés d'agentivité et de subjectivité du personnage et à ce qui les définit, par exemple l'âge, le sexe et le genre, l'éducation, la religion et l'appartenance à une classe sociale. L'ordre d'être est en amont de l'expérience du temps ; il permettra ici de remonter à la source des significations que prennent, dans le monde du texte, le passé, le présent et le futur. Dans le Québec des années 1950 tel que se le représente Théoret dans *Une belle éducation*, les êtres se voient imposer, selon leur âge et leur sexe, une morale ainsi qu'un imaginaire spécifiques, parties d'une idéologie de conservation qui traverse la narration, qui limite sérieusement les capacités d'être et d'agir de la narratrice et dont l'analyse ne peut se dissocier de celle des représentations liées au temps.

³⁰ Hartog parle d'« ordre du temps ».

³¹ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 28.

1.1 Un monde immobile

Une belle éducation est ponctué de plusieurs marques révélant le passage du temps : il est d'abord rendu manifeste par les six intertitres du récit, qui se présentent tous sous la forme d'un mois et d'une année³²; il est aussi dévoilé lorsqu'un évènement survient et qu'il est situé précisément par la narratrice.³³ Il se signale également dans les informations livrées par Évelyne sur la succession des saisons, les premières neiges, le prolongement du froid ou le retour du soleil et, enfin, dans le calendrier scolaire qui rythme sa vie. Pourtant, ces balises n'arrivent pas à donner l'image d'un monde en mouvement et la progression temporelle n'amène pas les changements qu'elle pourrait provoquer : c'est qu'en réalité ce monde – qui est celui de la Grande noirceur – contraint les êtres de façon à ce que, pour eux, passé et futur se confondent en un présent qui semble ne jamais devoir passer; il les soumet à un régime d'historicité dont le mot d'ordre est *permanence*, et qu'on lira à travers les répétitions et les marques de continuité de l'histoire qu'il permet d'écrire, mais aussi à travers l'ordre d'être qui le nourrit.

³² Le récit s'ouvre ainsi en « Septembre 1956 » (p. 9), progresse linéairement jusqu'au prochain intertitre « Janvier 1957 » (p. 35), puis encore jusqu'à « Juillet 1957 » (p. 61) et « Janvier 1958 » (p. 91). De 1958, il fait ensuite un bond de dix ans jusqu'en « Juin 1968 » (p. 119). De là, il fait un autre bond, de dix-sept ans cette fois, et se termine par une brève incursion en « Octobre 1985 » (p. 143).

³³ Le récit suit l'ordre chronologique des évènements : elle a donc quatorze ans « un jour d'octobre » (*UBE*, 20), puis voit sa mère perdre un enfant « un samedi de décembre » (*UBE*, 31) et, par la suite, est contrainte à porter des culottes bouffantes « un dimanche de mars » (*UBE*, 96), etc.

1.1.1 Inlassables répétitions

De l'ouverture du roman jusqu'à la fin du chapitre titré *Janvier 1958*³⁴, l'histoire racontée par Évelyne s'étale sur près de deux ans et se déroule d'abord à Montréal, principalement dans le logement de la rue Quesnel. Alors entièrement livrée au présent, elle se lit comme la narration chronologique, formulée au jour le jour, d'un quotidien monotone, et qui semble faire du surplace : on n'y trouve ni changement ni progression liés à l'accumulation d'actions ou au simple passage du temps. Ce qui nous est raconté révèle plutôt une vie assujettie à des volontés extérieures, composée d'une série de tâches à accomplir, d'habitudes à respecter ainsi que de rituels religieux à pratiquer – bref, d'« inlassables répétitions » (*UBE*, 105), soit qualifiées ainsi par la narratrice, soit révélées par leur réitération dans le récit et qui sont les premières à exprimer l'expérience d'un présent continu. Par exemple, on la verra plus d'une fois réchauffer des conserves le midi (*UBE*, 25, 30, 51, 64), laver le plancher de l'appartement (*UBE*, 28, 36, 51) et prendre soin de ses frères (*UBE*, 25, 51, 64), comme on lira les quatre combats que ces derniers livrent aux rats qui infestent les murs (*UBE*, 15, 21, 26, 76). On remarque également la fréquence des colères parentales qui éclatent dans la cuisine (*UBE*, 13, 36, 52, 74, 79, 83) et dont « chaque soir, [Évelyne s']exerce à saisir l'objet réel » (*UBE*, 79). Trois fois, Évelyne raconte que son père s'enrage contre elle – qui refuse de l'aider à l'épicerie –, interdit à ses enfants de manger, puis rappelle son autorité en lançant son assiette contre le

³⁴ C'est-à-dire tout au long de sa première partie. Ce que nous désignons par « première partie » s'étend de *Septembre 1956* à *Janvier 1958* (pages 9 à 117). La seconde partie comprend donc les deux derniers chapitres *Juin 1968* et *Octobre 1985* (p. 119 à 148). Nous nous permettons cette division à la fois en raison de l'ellipse narrative qui mène de 1958 à 1968 et des différences significatives, tant sur le plan narratif qu'événementiel, qu'elle permet de constater. Enfin, chacune de ces deux parties est précédée d'un exergue, les deux seuls du texte.

mur (*UBE*, 27, 37, 52). La scène, d'abord racontée dans le détail, devient si habituelle qu'au final elle s'insère sans plus d'explications dans le récit et y tient en quelques lignes : « Elle [la mère] nous sert l'un après l'autre. Mon père lance son assiette contre le mur. Un bruit sec résonne dans la cuisine. La nourriture s'écrase sur le plancher. » (*UBE*, 52) Si les événements se répètent, les êtres aussi se figent dans la répétition. La narratrice décrit ainsi son père comme un homme au discours unique, qui « se répète tant et plus. Il dit une phrase, il la redit immédiatement. Souvent il la prononce une troisième et une quatrième fois. » (*UBE*, 14) De même, elle remarque que chez sa mère les « séances morbides sont constantes » (*UBE*, 83), la voit et la décrit souvent hurler entre l'évier de la cuisine et la fournaise, affirme qu'elle est « entrée dans une tourmente qui ne cesse pas » (*UBE*, 35), entend « les mots qu'elle répète tant de fois » (*UBE*, 80). Les mots, les faits et les gestes qui se répètent dans le récit d'Évelyne traduisent l'expérience d'un présent immobile, qui fait se confondre en lui hier et demain de même qu'il leur donne, pour toute étendue, sa propre forme. Devenu le moteur d'une inéluctable reproduction du même, le temps, plutôt que de faire passer les choses et de faire venir celles qui ne sont pas encore, contribue à la continuité du présent. Comme le résume la narratrice : « Les jours se ressemblent. » (*UBE*, 75)

L'immobilité de ce présent se trouve également exprimée avec force lorsqu'un épisode isolé, exceptionnel ou singulier s'insère dans la routine quotidienne de la narratrice ou lorsqu'une tentative est faite pour y échapper ou en changer la nature. Par exemple, au milieu du chemin habituel vers l'école, Évelyne connaît un instant de bonheur et de liberté. Le moment est si différent de son expérience habituelle que, de peur qu'il ne revienne jamais, elle

tente de se suicider. Or, pour sa mère qui la récupère à l'hôpital, « l'incident est clos. Pour chacun, c'est un jour comme tous les autres. » (*UBE*, 58) Sa première sortie autorisée, une soirée de danse où elle est invitée par son « amie la blonde », et une promenade en patins avec un jeune Hongrois offrent deux autres cas de figure. Le premier événement demeure sans suite ni répercussions sur l'amitié des jeunes filles; Évelyne affirme d'ailleurs n'avoir « plus reparlé de la soirée avec [s]on amie la blonde. » (*UBE*, 47) Quant à la promenade en patins, elle « compose un souvenir » (*UBE*, 39), mais n'aura pas de suite: le moment devient passé, appartient à la mémoire d'Évelyne et est annoncé comme tel, précision qui témoigne bien de l'exception que représente la création d'un souvenir au sein d'un présent continu. On constate ainsi l'existence d'une contrainte narrative qui traduit l'impossibilité, pour Évelyne – comme du reste pour sa famille –, de transformer le présent : toutes les tentatives opérées en ce sens et tous les événements qui en auraient potentiellement la force sont niés de diverses façons par le récit. Cette contrainte se manifeste notamment à la moindre tentative d'améliorer les conditions de vie misérables de la famille. En disant aussi bien ces efforts que leurs échecs ou leur inutilité, le discours d'Évelyne construit l'image d'un logement à la noirceur et à la saleté indissolubles, théâtre d'« une vie quotidienne [...] difficile » (*UBE*, 12) que rien n'apaise. Par exemple, Évelyne se donne pour devoir de nettoyer la saleté du plancher. Or, ses efforts sont vains : ou le plancher est immédiatement resali, ou elle précise que personne ne remarque sa propreté. Autre exemple, un soir, le père ramène une chatte à la maison pour chasser les rats, mais l'épisode se solde durant la nuit par la mort de l'animal et la victoire des rongeurs, qui continueront par la suite leurs bruits nocturnes. Puisque cet incident n'apporte aucune

modification dans l'état du monde et que, de surcroît, la narratrice précise qu'il ne sera plus jamais évoqué par la suite, sa mention semble superflue : tout se passe comme si sa présence dans le récit servait exclusivement à affirmer la persistance des difficultés quotidiennes et à illustrer comment, malgré toute intervention, le présent et sa noirceur ne passent pas.

Qu'un évènement soit annulé par le retour d'une scène répétitive ou que le récit lui conteste toute portée, le résultat est le même et contribue bien à montrer comment la permanence est un des principes directeurs du rapport au temps de la société représentée dans *Une belle éducation*. Il met également en lumière l'impuissance des personnages à transformer le présent immobile qui en résulte. Cela se révèle être particulièrement vrai dans le cas de la narratrice. En effet, le dispositif de blocage narratif évoqué plus haut prend toute son importance dans le cas de l'évolution intérieure dont se réclame Évelyne, qui s'affirme « submergée par des pensées nouvelles » (UBE, 46) et quitte peu à peu le monde de l'enfance. Bien que ces changements soient ressentis par la narratrice, ils demeurent inévitablement dans les limites de son monde intérieur, comme le prouve leur absence de répercussion immédiate sur l'histoire. Par exemple, la narration singulative du surgissement de sa « voix intérieure » (UBE, 49) est immédiatement suivie par celles, répétitives et déjà connues, du ménage du samedi et d'une colère parentale, l'ordre du récit exprimant ainsi l'absence de répercussions extérieures de ce moment – qui a pourtant « la puissance d'une révélation » (UBE, 50) aux yeux d'Évelyne. De la même façon, si elle précise que l'anniversaire de ses quinze ans est à ses yeux une étape de la plus haute importance, elle ajoute aussi que l'évènement ne fera l'objet

d'aucune mention dans sa famille, « pas même des souhaits verbaux » (*UBE*, 76) et annonce ensuite la persistance des bruits nocturnes des rats. Le monde auquel appartient la narratrice apparaît ainsi comme un endroit étanche, qui n'offre aucun lieu de concrétisation ni aucun moyen d'extériorisation des transformations, sentiments et interrogations nouvellement ressenties par l'adolescente – toutes ces choses présupposant un mouvement incompatible avec l'immobilisme souhaité. Il en va de même pour les êtres qu'elle côtoie, dont le plus important est sans aucun doute sa mère, aux yeux de qui elle aura longtemps l'impression de demeurer une enfant. La femme, seule gardienne du temps et de ce qu'il doit faire advenir pour ses enfants, décide de ce qui est ou non de l'âge de sa fille – maquillage, vêtements, sorties –, sans que ces décisions ne reflètent les désirs ou l'évolution réelle de celle-ci, comme l'évoque le passage où Évelyne est forcée de porter une vareuse et des bottes qui lui donnent « l'impression d'être un personnage asexué » (*UBE*, 23). La narratrice accepte ce choix, qui ne répond pourtant pas au souhait d'une robe d'un grand magasin qu'elle formule juste après.

Malgré ce qui s'amorce en elle, Évelyne se retrouve donc plus souvent qu'autrement « réduite à l'état insignifiant de petite fille » (*UBE*, 84) tout juste comme si le temps, sur elle, ne passait pas. En effet, il serait contraire à l'idéologie de conservation qui traverse la société que les transformations subies par Évelyne trouvent écho hors des limites de son monde intérieur. Cela s'explique par la nature même de ce qui agite la narratrice, dont les deux moments inauguraux sont la découverte d'une subjectivité (par le biais de sa voix intérieure) et l'apparition du désir de connaissance (et son corollaire, le rêve de poursuivre de longues études). Ces révélations traduisent d'une part le souhait d'accéder au statut de sujet et, d'autre

part, celui de connaître un avenir radicalement différent du présent. Or, cette manière de s'affirmer comme sujet et de se projeter dans un futur est un mode d'être incompatible avec ce que présuppose un monde immobile où le présent a le dernier mot du temps. Aussi, c'est là précisément ce que sa famille, et plus largement la société, lui refusent et retardent, en l'assujettissant à un rôle d'enfant obéissante, privée d'individualité et destinée à l'oubli et au don de soi. En somme, s'il ne peut y avoir de mouvement d'extériorisation allant d'Évelyne vers le monde, l'inverse ne manque de se produire et force la narratrice à adopter l'ordre d'être qui, précisément, explique son incapacité à rompre la permanence du présent.

1.1.2 Ordre d'être

En plus de narrer les difficultés d'un quotidien répétitif au sein d'un logement insalubre, Évelyne révèle aussi, à travers son discours, la négation organisée et institutionnalisée de la possibilité de se poser en tant qu'agente et en tant que sujet. Ces limites sont mises en place dès les premiers moments du récit, alors que la famille emménage dans le logement de la rue Quesnel, qui consterne Évelyne par sa noirceur et provoque chez elle des « sensations négatives » (UBE, 11). La narratrice souligne alors qu'elle ne savait pas, jusqu'à la veille du déménagement, où elle allait habiter et ajoute : « La décision [de déménager] est la leur, mes parents l'ont prise sans nous consulter. Je tourne la page sur mes vives sensations. » (UBE, 11) Le texte s'ouvre donc sur un événement qui révèle l'absence de contrôle de la narratrice sur son histoire, de même qu'il témoigne du peu de considération qu'on lui accorde. La suite du récit ne fera que confirmer ce qu'annonce son incipit : la soumission d'Évelyne aux

exigences de ceux qui détiennent l'autorité, ainsi que l'impossibilité, pour elle, d'être entendue comme véritable sujet manifestant désirs, besoins, inquiétudes, craintes ou intentions.

Dans le logement insalubre où « il vaut mieux éviter toute allusion aux inconforts » (*UBE*, 22), Évelyne « tai[t] ses moindres souhaits » (*UBE*, 43) et s'exerce à s'oublier dans les responsabilités qu'elle a (*UBE*, 64-65). Elle ne peut réaliser aucun de ses désirs, pas même, par exemple, celui, impérieux, de consacrer plus de temps à ses travaux scolaires. Elle affirme simplement : « Je n'en ai pas la possibilité. » (*UBE*, 25) Ses parents, en effet, exigent qu'elle serve les plus jeunes, qu'elle réchauffe des conserves ou qu'elle libère la seule table du logis, entravant constamment sa liberté de disposer du temps qui, dès lors, lui « est compté. » (*UBE*, 27) Au sein de ce quotidien, Évelyne est à la fois saisie comme un être inférieur (à cause de son âge) et placée dans une position de sujétion (à cause de son sexe) : dans ces conditions, il est impensable qu'elle puisse contrôler ce qui lui arrive ou qu'elle entrave, avec la force réduite d'une volonté constamment niée, la permanence du présent. L'effet est contraire et pousse la narratrice à appréhender cet état comme une fatalité :

Les odeurs infectes, la saleté, les conserves réchauffées le midi, la courte demi-heure pour rédiger ma version latine deviennent une habitude, une façon d'exister. Je n'imagine pas qu'il puisse en être autrement. C'est ce qui m'advient. C'est mon lot. (*UBE*, 43)

Effectivement, Évelyne ne conteste pas les ordres qu'elle reçoit; plus encore, elle obéit en prenant « le moins de place possible par souci d'être raisonnable » (*UBE*, 83-84), elle donne à sa mère la première place et elle cède le pas à son père, elle s'oublie pour l'une et craint l'autre, se répète enfin qu'« il est interdit de juger [...] ceux qui détiennent l'autorité. » (*UBE*, 54)

Si cet état de sujétion s'impose si fortement à Évelyne en dépit des désirs qui commencent à l'agiter, c'est qu'il est dû à l'obéissance sans faille apprise à l'école catholique – ce qu'elle nommera en 1968 « la longue éducation des filles aux grandes peurs et à la passivité. » (*UBE*, 124) L'ordre d'être qui contraint les femmes émane donc d'une facette importante de l'époque de Grande noirceur : la religion catholique. Évelyne le dit elle-même : « le monde religieux abolit l'idée de mouvement » (*UBE*, 65) et, selon toute vraisemblance, négocie par là sa durée « maintenant et toujours, pour les siècles des siècles³⁵ ». Cette volonté de permanence se traduit, dans le roman, par un discours moral spécifiquement imposé aux femmes et qui les contraint à suffisamment de passivité pour qu'elles ne tentent pas d'agir selon leur volonté personnelle :

L'éducation morale que je reçois à l'école se limite à des préceptes d'une grande simplicité. Le don de soi, le service aux autres, la lutte contre l'orgueil, la lutte contre l'esprit de révolte et l'obéissance aux autorités composent les fondements de la personnalité chrétienne. (*UBE*, 35-36)

Ces préceptes sont simples, mais efficaces : ils exigent des femmes une obéissance sans faille tout en assurant qu'elles ne cherchent pas à être ou à faire quoi que ce soit qui ne leur serait pas déjà prescrit par les « autorités » qui cherchent le maintien de leur pouvoir. Deux éléments contribuent à garantir la docilité des femmes dans l'application de ce modèle. D'abord, privées d'une connaissance suffisante d'elles-mêmes, elles apprennent à se définir uniquement en fonction de celui-ci. « Penser à soi, cela correspond à l'examen de sa conscience [...] ce qui signifie se pencher sur soi-même et ausculter en pensée le jour qui vient de passer à la recherche de ses fautes. » (*UBE*, 48) Par le biais de l'examen de conscience, défauts, égarements

³⁵ Extrait du *Gloire au père*.

devant l'autorité et manquements à être une « bonne fille » sont quotidiennement analysés sous l'angle de la culpabilité et accompagnés de promesses de réparation et d'amélioration. Une « psychologie élémentaire » (UBE, 25) force les femmes à répéter chaque jour le geste de leur soumission, faute de quoi elles s'exposent au pire. C'est là le deuxième élément qui assure que les femmes ne dérogeront pas de leur rôle passif : elles ne peuvent y reconnaître aucune solution de rechange valable. Comme Évelyne l'exprime, les filles peuvent uniquement être « bonnes » ou « mauvaises » :

Être une bonne fille, cela n'est pas facultatif, c'est une obligation constante. De mauvaise fille, nous n'en connaissons pas une seule. Nous avons d'elle l'image d'une fille dépravée et révoltée qui a rejeté l'autorité parentale et qui, dès ce moment, commet tous les crimes. La mauvaise fille existe dans l'imagination. (UBE, 65)

Ainsi, « la mauvaise fille » est instituée en une menace suffisamment puissante pour que, privées de solution de rechange rassurante et concrète, les jeunes filles observent d'elles-mêmes l'obligation d'être « bonnes », c'est-à-dire obéissantes.

C'est justement au terme d'un exercice religieux sur la connaissance de soi qu'Évelyne élabore une réflexion qui souligne l'existence de certains destins immuables, liés à l'éducation religieuse évoquée plus haut :

Les êtres sont. Les choses sont. Ce que je suis me prédispose à un certain devenir, je vais accepter mon destin. Il en est ainsi pour chacun de nous, notre destin est inscrit dans notre être. L'ensemble de mes réflexions se confond avec les enseignements que je reçois, des enseignements que personne ne discute ni ne remet en question. (UBE, 65-66)

Ces enseignements – qui, doit-on le rappeler, commandent d'« observer les méandres de sa conscience et [de] vivre au service d'autrui » (UBE, 48) – s'imposent aux femmes comme une destinée inéluctable. Encore une fois, leur pouvoir est double : d'un côté, puisqu'ils commandent l'obéissance, ils font en sorte que la vie future des femmes ne soit pas différente

de celle qui leur échoit; de l'autre, par sa nature, le destin qui s'impose alors participe à la négation de la subjectivité et de l'agentivité de ces femmes. Étant fonction de l'ordre du temps qui prévaut, ces destins font de l'avenir une promesse de conservation du présent. L'« âge adulte » – ce vers quoi le temps amène Évelyne – prend donc la forme non pas de ce qui n'est pas encore, mais bien de ce qui est toujours déjà. C'est pourquoi lorsque la narratrice constate ce qu'est la vie de sa mère, décrit son quotidien tissé d'« une suite d'obligations ingrates et sans joie » (UBE, 29), l'entend qui « clame son impuissance devant tous et devant toutes choses » (UBE, 80) et la voit soumise à son mari, elle peut mesurer l'efficacité des enseignements reçus : « Les religieuses nous dressent à devenir les futures femmes [...] qui donnent aux autres. Nous sommes toutes appelées au sacrifice. Ma mère me le confirme. » (UBE, 36)

Toutes les modalités de cet ordre d'être de même que ses effets sur la signification du temps se condensent dans le personnage de la mère. Si elle a de l'autorité sur sa fille, il ne fait aucun doute qu'Éva est dans une position de sujétion face à son mari, qu'« elle n'a pas voix au chapitre devant lui qui parle sans fin. » (UBE, 80) L'homme préside à la destinée familiale sans tenir compte de l'opinion de sa femme. Cette dernière est malheureuse, consciente de son assujettissement et de l'impuissance qui en découle : « Je saisis qu'elle ne peut rien face à sa vie. La chose l'irrite, exaspère son corps et son esprit, *lui enlève la capacité de vouloir, la soumet à une impuissance radicale.* » (UBE, 80 – je souligne) D'une part, les résultats de cette incapacité d'être et d'agir s'expriment avec force dans les nombreuses crises de la femme entre l'évier et la fournaise, manifestations qui, selon sa fille, extériorisent un monde intérieur « d'une vacuité fatale, [...] celui d'une nature profonde habitée par le désespoir » et traduisent « un implacable

mal de vivre » (*UBE*, 81). D'autre part, le discours d'Éva trahit les effets de cet ordre d'être sur la construction d'un présent immobile et d'un futur tracé d'avance. La mère est, selon sa fille, une « voyante qui prédit l'avenir. Elle l'esquisse, L'avenir est noir, funeste, mortifère. » (*UBE*, 83) Aux yeux de ce personnage qui « repousse l'idée d'une transformation possible » (*UBE*, 84), il n'y a pas d'issue à la noirceur du présent. Le statut du genre féminin dans la Grande noirceur la réduit donc à imaginer pour ses enfants un futur semblable au sien et la permanence des conditions de vie difficiles qu'elle connaît : « Elle est obsédée par le malheur qui nous guette, par la méchanceté du sort. [...] Elle fait celle qui sait, nous prédit une vie semblable à la sienne, un malaise existentiel pareil au sien puisque nous sommes nés d'elle, puisque nous lui appartenons. » (*UBE*, 81-82) Dans les paroles de la mère, la distinction entre aujourd'hui et demain s'amenuise jusqu'à disparaître et c'est un autre mouvement de répétition – le seul qu'admet finalement le temps – qui se profile dans la réplique annoncée et obligée de ce destin pour le moins malheureux.

En somme, le récit du quotidien sur la rue Quesnel permet de déceler un ordre d'être supposant pour les femmes des façons d'être et d'agir en parfaite adéquation avec l'ordre du temps qui prévaut. Empêchées d'être sujets de désirs, de peurs, d'aspirations, de préférences et d'envies propres et spécifiques, ces femmes ne peuvent – voire ne cherchent plus à – exercer leur volonté individuelle et s'imposer comme agent de changement : il en résulte des existences figées, dont se nourrit le figement du temps.

1.1.3 Saint-Colomban

Parce qu'il évoque davantage la continuité que le changement et que l'ordre d'être qui contraint la narratrice y trouve son plus haut degré d'effectivité, l'exemple le plus net de l'immobilité du monde est sans doute le déménagement de la famille de Montréal à Saint-Colomban. Le roman s'emploie en effet à présenter sous les auspices du même et de l'inaltéré ce qui aurait pu constituer un changement, sinon une occasion de transformation non négligeable.

En apparence, ce mouvement spatial apporte son lot de nouveautés dans la vie familiale : le père acquiert la réputation d'un homme sociable et jovial, la mère endosse le personnage d'une patronne d'hôtel et, sur l'ordre de son mari, elle ne lance plus d'injures ou de cris. Les parents s'adaptent à leur nouveau milieu, adoptent facilement « les comportements et le langage des campagnards » (UBE, 110), préfèrent leur nouvelle vie à celle de Montréal. Le déménagement signe également la fin de la vie citadine de la narratrice, qui dit perdre là une partie de ce qu'elle est et qui appartient à l'urbanité. En réalité toutefois, les marques de continuité sont omniprésentes et prouvent que la vie à Saint-Colomban n'est pas le début d'un temps nouveau ou l'incarnation d'un nouveau présent mais participe, tout au contraire, de ce vaste immobilisme qui caractérise la société dépeinte dans *Une belle éducation*.

En témoigne d'entrée de jeu la noirceur persistante des lieux : l'histoire qui s'ouvrait en septembre 1956 sur la description d'un logement obscur à l'éclairage blafard se poursuit en janvier 1958 par la découverte d'un hôtel à l'intérieur peu éclairé et qui donne à la narratrice

« l'illusion de pénétrer un espace noir. » (*UBE*, 91) Caractérisant Saint-Colomban comme Montréal, la noirceur n'est donc pas un avant et n'a pas (encore) d'après. Les lieux demeurent inconfortables et misérables : l'appartement infesté de rats, « noir, malodorant et froid » (*UBE*, 29) est quitté pour un hôtel qui a la réputation d'être un endroit minable, nu et pauvre, sans baignoire ni douche, aux odeurs d'urine, de vinaigre et de cendriers sales. Les filles y dorment toutes ensemble sur des matelas bosselés, dans des chambres mal chauffées, où la fumée de cigarettes leur pique les yeux. En outre, dans les premières pages du récit, Évelyne exprimait à la fois les sensations négatives issues de la découverte de son nouveau logis et sa soumission à une décision à laquelle elle n'avait pas participé. Il en va encore exactement ainsi alors qu'on arrive au milieu du texte : « J'ai l'intuition que ce lieu inconnu, Saint-Colomban, me sera néfaste, que je suis piégée par une décision qui ne m'appartient pas. » (*UBE*, 89) Parce qu'il évoque en tous points l'incipit du roman, le déménagement à Saint-Colomban trahit finalement un mouvement de répétition, et ce retour de l'histoire sur elle-même exprime la permanence du présent immobile et de l'ordre du temps dont celui-ci est fonction.

La continuité de l'ordre d'être qui prévaut depuis le début du récit suggère également la permanence de ce présent. En ces lieux sordides, c'est la soumission d'Évelyne à un quotidien perçu comme exigeant, routinier et répétitif qui se poursuit tout autant. Le ménage du samedi, les conserves à réchauffer et les rats à chasser trouvent, quant au rôle voire à l'identité qu'ils imposent à Évelyne, un équivalent dans l'obligation de travailler bénévolement au bar de l'hôtel, de servir des clients laids et grossiers, de danser avec eux s'ils le désirent et de se forcer à sourire malgré tout. Comme à Montréal, Évelyne se soumet à ces tâches par devoir

d'obéissance : « Je sais que je suis face à l'autorité, qu'il m'est impossible de désobéir. » (UBE, 92) De plus, en la contraignant ainsi, on réduit Évelyne au même « état insignifiant de petite fille » (UBE, 84) qu'au départ. Par exemple, à Montréal la narratrice a trouvé sur son lit un manteau long et rigide destiné à cacher ses attributs féminins. Au village, sa mère exige dans une même volonté qu'elle porte des « culottes bouffantes » (UBE, 96), laissées encore une fois dans la chambre de sa fille. Cet épisode trahit le maintien de l'aliénation d'Évelyne, mais il est aussi une répétition au sein du récit : c'est sur deux plans à la fois, et donc avec force, qu'il exprime la continuité de l'expérience d'un présent immobile chez la narratrice. À l'expression de son incapacité à imaginer « qu'il puisse en être autrement » (UBE, 43) des jours sur la rue Quesnel succède également celle de l'asservissement dont est synonyme la vie à Saint-Colomban : « Ce qui a lieu prend la couleur d'une obligation incontestable, il n'y a aucun ailleurs possible. Je vis la passivité et la négation de l'esprit alors même que je bouge derrière le bar. » (UBE, 106) En somme, la narratrice est encore prisonnière du sort réservé aux femmes et de la sujétion qui leur échoit comme une fatalité – état qui la contraint à produire un récit aux scènes équivalentes, sinon répétitives.

Sur cette question de la fatalité, le déménagement à Saint-Colomban, qui marque aussi la fin des études secondaires de la narratrice, offre un autre exemple de continuité. Des orienteurs scolaires font passer des tests d'aptitude et d'intelligence aux élèves et Évelyne obtient les meilleurs résultats. D'une part, elle rencontre à ce sujet la directrice de l'école. La religieuse « ruine sa journée » (UBE, 102-103) en transformant son succès en une faute grave. Elle la sermonne, la met en garde contre l'orgueil et lui rappelle que les femmes se destinent

au dévouement et à l'oubli de soi : Évelyne reçoit alors le même discours autoritaire qu'en 1956, qu'elle intériorise immédiatement, au point d'en oublier son succès. D'autre part, à la suite de ces mêmes tests, une spécialiste rencontre la mère de la narratrice pour lui annoncer que sa fille a la possibilité de choisir n'importe quel domaine d'étude, qu'elle peut tout réussir. La réponse de la mère est « sans réplique » : elle s'emporte et est furieuse qu'on l'ait dérangée pour rien. Elle ne parle pas de ce rendez-vous à son mari et refermera sur Évelyne les possibilités que lui ouvrent pourtant ses désirs et son intelligence. Cet épisode montre bien comment, chez Éva, l'ordre d'être précédemment décrit demeure effectif. Ses effets ne s'expriment plus au même endroit, puisque son mari la contraint dorénavant à réprimer les crises qui le traduisaient. Néanmoins, pour la mère d'Évelyne, le futur se destine encore à être aussi noir que le présent, comme le prouve le destin qu'elle impose à sa fille en fait d'avenir. Par ailleurs, plus les jours avancent, plus Évelyne vieillit et acquiert par le fait même une lucidité croissante sur l'existence de ces destins tracés d'avance et en tous points contraires aux chemins qu'elle souhaiterait emprunter. À mesure que le temps passe, le futur devient progressivement pour elle l'objet d'une angoisse :

Mes parents ne me parlent ni de mon avenir lointain, ni de la fin de mes études secondaires et de mon orientation prochaine. [...] Le temps s'ouvre sur la réalité. Je sens peser sur moi le poids de la fatalité, de la destinée tracée à l'avance. Un samedi matin très clair, je m'éveille d'une angoisse avouée. Il n'est jamais question de ma vie future. (*UBE*, 110)

Avant qu'elle n'arrive à changer son parcours, les peurs d'Évelyne se confirment : elle n'échappera pas, ou du moins pas de tout de suite, à ce qui est prévu pour elle. La narratrice est encore soumise à l'autorité de ses parents. Aussi, bien qu'elle désire des études classiques, elle s'engage « par défaut » sur le chemin qui mène vers l'une « des trois occupations destinées

aux jeunes filles, l'enseignement, la plus traditionnelle » (*UBE*, 111) et qui est, à ses yeux, la profession que les campagnardes choisissent le plus souvent. Les mois se sont succédés, « l'avenir est là » (*UBE*, 89), Évelyne quitte à la fois l'école secondaire et Montréal, mais malgré ces aboutissements et les changements qu'ils amènent, il n'y a pas de temps nouveau qui s'ouvre devant la jeune fille. Le passage du temps la mène bel et bien là où elle était attendue, dans l'oubli d'elle-même et au service des autres, c'est-à-dire dans la permanence d'un présent immobile.

La première partie du roman s'achève sur un point culminant quant à l'expression des effets de l'ordre d'être sur Évelyne et son expérience du temps. Elle se termine sur un passage reflétant l'état de sujétion de la narratrice, sa soumission à l'autorité paternelle. Évelyne s'active derrière le bar, travaille pour son père qui s'avance et lance une invective, qui ferme le chapitre : « vous êtes des employées pas gardables. » (*UBE*, 117) Sans suite, explication ni réaction de la narratrice, cet épisode, situé en juin 1958, ne donne pas un effet de clôture, mais il est pourtant suivi de l'ellipse narrative qui divise le récit et le projette en juin 1968. Si l'histoire n'est soudainement plus narrée au jour le jour, c'est que, aux yeux d'Évelyne, pendant les dix ans qui séparent cette scène banale de la reprise du récit, « il ne s'est rien passé, aucun événement, pas un seul fait. » (*UBE*, 129) L'histoire devient si immobile qu'elle ne s'écrit plus : rien n'y survient qui diffère de la scène de juin 1958 et c'est cette vacuité que reflète la suspension du récit. Se révélant incapable d'imposer sa volonté au monde extérieur et sans contrôle sur la direction de son histoire, la narratrice pouvait au moins, jusqu'à ce point, la raconter. Or, du moment qu'on l'« enferme dans le seul rôle obligé de la serveuse » (*UBE*, 132),

Évelyne est réduite au silence : « je suis sans voix, sans opinion, sans réflexion, sans le moindre avis. Je ne proteste pas. Je ne me plains pas. » (*UBE*, 126) La jeune fille se révèle donc plus que jamais anéantie en tant que sujet, et la force de la permanence qui s'abat alors sur elle la neutralise tant et si bien que sa servilité se poursuivra dix années durant.

En définitive, dans cet univers à la noirceur permanente, le passage du temps n'implique ni changement ni terme. Et si, comme le montre l'épisode du déménagement, les choses semblent se modifier, l'équivalence entre ce qu'elles étaient et ce qu'elles sont devenues est telle que c'est en fait de leur continuité que leur progression témoigne. C'est ainsi que, sur toute l'étendue de la première partie du roman, la Grande noirceur québécoise se donne à lire comme un présent immobile qui contraint les êtres – et particulièrement les femmes – de telle sorte qu'ils ne songent pas à s'y imposer comme agents de changement. Et s'il faut à présent retenir les modalités de cette façon d'envisager le temps et les êtres, c'est pour mieux mettre en évidence comment leur inscription dans la suite du récit affirme tout autant leur rupture que leur continuité.

1.2 La persistance du passé

Alors que d'un côté le récit d'Évelyne dessine le portrait d'un univers statique où rien ne passe et tout est connu d'avance, de l'autre, l'expression de son intériorité – c'est-à-dire de ses rêves et de ses désirs naissants, de sa sensibilité, de sa conscience et de son dialogue intime – la dévoile comme un être en mouvement, en « passage » d'un âge à un autre, qui cherche à

élaborer une autre façon d'exister que celle qu'on lui prescrit et qui la conduit à la négation d'elle-même. Sa vie intérieure est le théâtre de cette lente et discrète transformation, qui la conduira d'une part à connaître « un parcours personnel modifié selon [s]a volonté » (UBE, 119) et, d'autre part, à opérer un changement de regard sur la réalité, qui est aussi une nouvelle façon de donner une signification au temps. C'est ainsi que le chapitre *Juin 1968* s'écrit selon le nouvel ordre du temps adopté par la narratrice, basé sur l'importance de se forger une mémoire durable du présent et sur la certitude d'avoir un avenir. La dichotomie entre l'intériorité d'Évelyne et le monde extérieur s'affirme alors plus que jamais : si la jeune fille, par cette rupture, arrive enfin à *être*, puis même à faire ce qu'elle désire, c'est sans entraver la continuité de l'ordre du temps dont elle se dissocie.

1.2.1 Continuité de la noirceur

Lorsqu'elle reprend le fil du récit en 1968, Évelyne annonce formellement que l'avenir désiré depuis son adolescence s'est transformé en présent et qu'elle connaîtra dorénavant une vie transformée :

Je termine mes études et je me marie. Il s'est passé un changement si grand que j'en mesure l'ampleur à mesure que s'écoulent les beaux jours de l'été. J'ai œuvré pour le futur. J'ai eu le projet de me doter d'un avenir différent des anticipations négatives de mon adolescence. J'ai franchi une étape. (UBE, 123)

Or, alors qu'Évelyne affirme ici qu'elle se situe dans une certaine forme d'*après*, elle n'en traduit pas l'expérience. Plutôt que de faire le récit de l'existence qui sera désormais la sienne, la narratrice témoigne du chemin emprunté pour l'atteindre et des dix années qui viennent de passer, et ce en s'attardant précisément sur ce qui, pendant ces années, est demeuré inaltéré et

a perduré. C'est ainsi qu'on apprendra qu'elle a connu une « situation concrète inchangée » (UBE, 134) : ses parents ont en effet exigé d'elle qu'elle assume son service au bar de l'hôtel malgré la poursuite de ses études. Entre 1958 et 1968, l'hôtel, ses habitués, son quotidien, sa noirceur et sa réputation sont demeurés les mêmes – tout comme, surtout, l'ordre d'être qui contraignait déjà Évelyne sur la rue Quesnel et l'empêchait de s'affirmer en tant que sujet et en tant qu'agent :

La négation de ce que je suis est devenue une habitude. Mon état quotidien ressemble à la sujétion. [...] J'ai le sentiment d'être un objet, qu'on me dicte ma conduite, que je suis dirigée selon des nécessités extérieures. » (UBE, 136-137)

J'observe ce qui m'est donné, ce qui est mien, mon mode de vie. Je n'ai sur lui aucun pouvoir, pas même celui d'y participer. Là-dessus, je suis surveillée, houspillée. *Rien n'a changé.* J'ai une seule fonction, désignée par mes parents, celle de serveuse. (UBE, 140 – je souligne)

La lucidité de ces affirmations signifie qu'Évelyne a désormais une « conscience malheureuse » (UBE, 137) de sa situation. En contrepartie, c'est forte de cette conscience nouvelle, transformée et du regard critique qui l'accompagne qu'elle arrive à constater et à affirmer la continuité de sa sujétion, et de l'immobilisme ambiant. Son jugement trahit ainsi une « société trop sûre d'elle-même [...] un monde fermé » (UBE, 130) et réfractaire au changement, où – elle le réitère à quatre reprises – « il ne s'est rien passé » (UBE, 123, 125, 128, 129) pendant dix ans, « aucun évènement, pas un seul fait » (UBE, 129). Il n'est donc pas étonnant que les termes utilisés pour décrire ces années contribuent à en exprimer la stagnation : *inerte, vide, immobilité, longue attente, éternité, transition infinie.*

Cette période d'inertie est située de 1958 à 1968 – et cette décennie est précisément celle de la Révolution tranquille, époque de transformation et de mouvement s'il en est. Le

contraste est saisissant et renforcé par l'apparition du nom d'un des principaux acteurs de la Grande noirceur : « Il [le père] appelle un futur Maurice Duplessis qu'il projette sur Réal Caouette, le candidat politique [...] qui hurle son respect des lois et des maîtres. » (UBE, 127-128) Pour contrer le changement, le père invoque la reconduction des politiques du passé et cette façon d'appeler à un maintien de l'ordre par la répétition éclaire un rapport au temps qui, depuis 1956, n'a pas changé. Le monde et les êtres qui entourent la narratrice sont encore placés sous le signe d'un présent immobile, où le passage du temps n'est même plus identifiable : « J'ai quinze ans ou vingt-quatre ans, les clients croient que j'en ai seize. Je ne bouge pas. Mes traits sont les mêmes. » (UBE, 133-134) En somme, vu de l'extérieur, rien ne s'est transformé : l'état de la société et le rôle d'Évelyne au sein de celle-ci sont demeurés inchangés, éclairant la persistance de l'ordre du temps et de l'ordre d'être en place depuis le début du récit. En 1968, seule Évelyne se situe dans un *après*, et le changement dont elle se réclame lui est exclusif et s'est opéré parallèlement à la continuité d'une certaine noirceur. Pour comprendre comment elle a pu rompre avec l'immobilisme du monde sans en entraver la permanence, c'est du côté de sa vie intérieure qu'il faut regarder : c'est là que se situe la rupture qui a, malgré tout, mené la narratrice dans l'*après* où on la retrouve.

1.2.2 Un combat discret

Comme l'affirme François Hartog, le régime d'historicité « rythme l'écriture du temps, il représente un "ordre" du temps, auquel on peut souscrire, ou au contraire (et le plus

souvent) vouloir échapper, en cherchant à en élaborer un autre.³⁶ » C'est exactement sur ce plan que se situe le combat de la narratrice : le seul moyen pour elle d'échapper à l'immobilisme de la société et à ses contraintes est de se forger une façon personnelle et inédite d'expérimenter le temps et de lui donner sens. Le premier mouvement qu'Évelyne connaît en ce sens survient dès 1957 et accompagne la naissance de sa voix intérieure : « La voix ne me propose ni la beauté, ni l'extase, ni l'immobilité. Elle appelle le mouvement. J'en prends conscience au même instant, j'ai un avenir qui se fondera sur l'étude et le savoir. » (*UBE*, 49-50)

À partir de ce moment, la narratrice se donne un futur, envers et contre toutes les menaces que l'ordre d'être fait peser sur elle, dont celle d'un destin tracé d'avance et nécessairement malheureux. En parfaite opposition avec sa mère, elle érige cet avenir en un « culte » (*UBE*, 130) qu'elle nourrit tant que dure son asservissement. Créatrice de son futur, Évelyne peut travailler à l'hôtel sans renoncer complètement à ce qu'elle est : « Si j'existe à l'encontre de moi-même, je ne me renie pas et j'entretiens l'idée que j'aurai un avenir. » (*UBE*, 128) De la même façon, le second mouvement intérieur qu'elle connaît amène la narratrice à investir le présent d'une nouvelle signification, afin d'appréhender autrement sa vie à l'hôtel. En ces lieux et devant ses parents, son assujettissement est inévitable. Après s'être longtemps ajustée aux enseignements – majoritairement catholiques – qui ont cours et avoir transfiguré cette réalité pour la rendre acceptable, Évelyne dépouille son regard et décide d'appréhender son quotidien tel qu'il est :

J'ai fait semblant de ne pas entendre et de ne pas voir. Ma place dans la famille l'exige.
Délibérément, je décide de regarder ce qui se passe sous mes yeux. [...] Conserver une

³⁶ François Hartog, « Temps et histoire. Comment écrire l'histoire de France ? », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 50, no 6, p. 1220.

perception nette de la réalité factuelle, une perception sans modèle préconçu ou en surimpression, ajoute à ma tâche de serveuse. (UBE, 139-140)

Évelyne transforme sa façon d'être et devient une observatrice : elle enlève les « invisibles lunettes » (UBE, 136) qui lui permettait de forger une « représentation idéalisée » (UBE, 137) de son rôle, de ses parents et des clients de l'hôtel. Si elle demeure assujettie, sans pouvoir sur son mode de vie, elle refuse dorénavant de faire siens l'imaginaire et la morale imposés par l'ordre d'être qui a cours dans la société. Évelyne ne se plaint pas et ne proteste pas, mais elle entretient avec le monde extérieur une distance critique qui lui permet d'assumer sa position et de subir le présent immobile sans y participer, sans reconduire ses modalités. C'est ainsi qu'elle arrive à ne plus être dans la constante négation d'elle-même et qu'elle peut s'engager dans un mouvement, si discret soit-il. En outre, il s'agit aussi pour elle de conserver, grâce à l'acuité de sa nouvelle perception, un souvenir détaillé de ce présent qui, tôt ou tard, cédera sa place à un avenir radicalement différent :

À Montréal, j'étudie et je pense au futur, soutenue par la nécessité d'avoir un avenir. *Par mes observations, je me forge un passé.* Il me faut conserver de nombreuses représentations mentales de mon long séjour immobile à Saint-Colomban. J'ai la certitude que je n'habiterai plus un hôtel semblable, dans des conditions semblables. *Mon poste d'observation derrière le bar crée ma mémoire.* Je fais le pacte de ne pas oublier mes années de silence. [...] Au cours du dernier été, ma mémoire toute neuve quête un recommencement. (UBE, 142 – je souligne)

Alors qu'avant le présent valait pour lui-même, il prend désormais la forme d'un temps appelé à passer et qui, conséquemment, doit faire l'objet d'un processus de rétention. S'appliquant à recueillir en sa mémoire les événements et les modalités de sa vie à l'hôtel, Évelyne fait de cette période une partie intégrante de son histoire personnelle. D'un côté, la narratrice ouvre son horizon futur et, agissant en fonction de celui-ci, étudie afin d'accéder à une vie « sans retour à [s]a situation antérieure » (UBE, 122). De l'autre, en attendant l'avènement de cette vie

nouvelle, elle refuse le statut de victime et habite le présent immobile comme un espace d'expérience vécue à partir duquel elle construit son passé, assumant par le fait même une manière d'être qui lui est propre. En somme, en son for intérieur, Évelyne s'affranchit à la fois de l'ordre d'être et de l'ordre du temps dominants. Cette rupture lui permet de remettre le temps en marche : son passage la mène finalement vers le « point où il n'y a plus de retour³⁷ » évoqué en exergue, et à partir duquel, justement, le présent cesse de se répéter pour appartenir enfin au passé.

C'est donc la voix d'un personnage libéré que l'on retrouve au chapitre *Juin 1968*, mais qui se tourne vers le passé et raconte la continuité de la noirceur, puis la façon dont elle a été rompue, plutôt que sa vie nouvelle qui débute. S'il en est ainsi, c'est que le récit est alors issu des nouvelles façons d'être et d'envisager le temps adoptées par la narratrice. Les modalités narratives inédites sur lesquelles s'édifie le chapitre *Juin 1968* montrent que le changement qu'Évelyne annonce s'est bel et bien produit chez elle, de même qu'elles situent résolument la jeune femme dans un *après*. L'ordre jusque-là linéaire et chronologique du récit est brisé et cède sa place à un enchevêtrement de scènes antérieures et de scènes simultanées à la narration, mais toutes rapportées au présent, indépendamment du moment réel où elles ont eu lieu. Le passage suivant permet de cerner ce mode narratif :

Mes premières fréquentations, s'il faut appeler ainsi les balades avec un jeune homme, ont un goût semblable, grand-guignolesque. *Le jeune homme que j'accompagne m'abandonne longtemps au bord de la route. Il discute de chaude-pisse et de morpions. Que suis-je allée faire avec un jeune homme qui me laisse debout, en attente au bord de la route [...] ?* (UBE, 132 – je souligne)

³⁷ « À partir d'un certain point, il n'y a plus de retour. C'est ce point qu'il faut atteindre. Franz Kafka » (UBE, 119)

Cet épisode a déjà été évoqué dans un chapitre précédent, et il est donc possible d'identifier le moment exact où il s'est produit³⁸, soit aux premiers jours du mois de juin 1958. Comme le montre le passage souligné, la narratrice utilise le présent de l'indicatif pour raconter un moment de l'histoire antérieur au récit; elle évoque ce souvenir comme s'il était simultanément au présent. Ce même présent semble ainsi rempli du poids d'un passé vivant, objet de la nouvelle mémoire active et durable d'Évelyne. En outre, dans cet extrait, la narratrice juge et questionne son passé : c'est dire que la modification de son regard lui donne l'occasion « d'engendrer dans le présent des significations nouvelles autour de l'expérience du passé³⁹ » qu'elle ramène à son esprit. Ce vaste travail de remémoration s'étend tout au long du chapitre *Juin 1968*, et c'est le regard critique qu'il amène avec lui qui a permis d'établir la part de continuité dans l'état de la société. Son étendue permet aussi de constater que le *maintenant* d'où la narratrice parle est un présent qui, loin d'être délesté du poids de *l'avant*, porte en lui la charge d'un passé débordant, constamment remémoré. Si l'atteinte d'une vie sans retour à sa situation antérieure s'apparente pour Évelyne à une seconde naissance, cela ne l'empêche pas de reprendre à son compte les vers de Baudelaire et de Michaux pour confirmer l'intégration de ce passé à son histoire personnelle – et la lourdeur de l'héritage qu'il y laisse : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans. J'ai une étoile problématique. Je traîne un landau sous l'eau comme celui qui est né fatigué. » (*UBE*, 122) La rupture opérée par Évelyne – lente, discrète et individuelle – lui permet d'exister selon ce qu'elle est. Toutefois, l'investissement massif du

³⁸ Ce n'est pas le cas de tous les épisodes racontés au cours du chapitre, et c'est ce qui rend cet extrait plus facile à cerner. Si on sait qu'ils appartiennent au passé, il n'est pas toujours possible d'identifier quand ils se sont produits, car la narration ne suit plus l'ordre chronologique.

³⁹ Michael Parsons, « Remémorer son histoire », dans Jacques André et al. (dir.), *Les récits du temps*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 33.

passé dans la sphère du présent dont ce passage et tout le chapitre témoignent laisse entendre que cette rupture établit aussi une forme de continuité : celle, justement, qui s'instaure entre hier et aujourd'hui, lorsque l'un est envahi des restes et de la mémoire de l'autre.

1.2.3 1985 : l'importance de la mémoire

Les questions de la mémoire et des restes du passé dans le présent soulevées par le nouveau rapport au temps de la narratrice sont problématisées une dernière fois avant que ne se termine *Une belle éducation*. Après *Juin 1968*, une seconde ellipse narrative mène à une incursion dans la vie adulte de la narratrice, sorte de brèche résolument située dans un après-Grande noirceur. En effet, ce court chapitre – il ne s'étend que sur six pages – s'ouvre en octobre 1985 sur la description de la maison du centre-ville de Montréal qu'occupe désormais Évelyne. Décrite comme « claire et silencieuse » (UBE, 143) et pénétrée des rayons du soleil, cette maison s'oppose par sa lumière aux deux autres lieux habités par la narratrice. Le présent noir et immobile d'hier appartient bel et bien, en 1985, au passé. Toutefois, la fonction de ces six pages n'est pas de confirmer des lendemains radieux aux changements opérés par la narratrice. Le chapitre nous apprend peu de choses sinon la survivance, au présent, de la noirceur d'hier. Il relate une courte scène, une conversation entre la narratrice et sa mère au sujet de celle-ci. D'emblée, elle annonce que cette interaction avec sa mère la replace dans le rôle qui était le sien autrefois :

Auprès d'elle, je redeviens la jeune fille qui a grandi dans le respect des autorités. [...] De par son rôle de mère, elle a une mainmise que je lui accorde volontiers. J'en prends acte. Elle ne va pas me considérer comme une femme adulte, elle a besoin de son titre de mère pour les attributs et les privilèges qui s'y rapportent. (UBE, 144)

Devant sa mère, Évelyne est certes plus détachée qu'autrefois. Néanmoins, elle demeure à ses yeux une enfant, exactement comme le récit en faisait état dans les années 1950. La conversation se poursuit et, autre marque de continuité, la narratrice tient « à [...] céder la première place » (*UBE*, 144) à Éva. Elle l'interroge donc sur un épisode de sa vie, remémoration qui entraîne la femme dans un élan de violence. Alors, Évelyne revoit sa mère telle qu'elle était trente ans plus tôt :

En surimpression, je reconnais la femme en crise de la rue Quesnel, son même visage hérissé et tordu qui fait peur. Ses traits se sont crispés. La femme qui m'a terrifiée autrefois est ici, assise en face de moi, dans ma maison. Elle est de retour, elle n'est jamais partie.
(*UBE*, 145)

Cet épisode révèle que le présent immobile d'hier, à l'image de cette « femme en crise », n'est « jamais parti ». Malgré les ruptures et les années écoulées, ce passé reste et survit encore, comme l'avait déjà annoncé l'exergue du roman : « *The past is never dead. It's not even past.* » (*UBE*, 7) Ainsi, le passé n'est jamais totalement passé. Il peut surgir à tout moment, ou vit encore comme une ombre sur le présent, traînant alors dans son sillage les mêmes difficultés qu'avant, « extraordinaires [...] vastes, énormes, destinées à enfermer dans la folie. » (*UBE*, 147) Que le récit, avant de s'achever, se transporte jusqu'en 1985 pour exprimer la permanence du passé confirme une dernière fois comment, plus encore que sa rupture, c'est la persistance du présent d'hier qu'il cherche à dire.

La séquence décrite plus haut se déclenche alors que la narratrice questionne sa mère sur un épisode particulier de son passé. Elle voudrait en connaître plus sur les circonstances qui ont poussé sa mère à se révolter et à s'enfuir de la terre paternelle en 1934. L'histoire personnelle d'Éva est donc, à l'instar de celle de sa fille, marquée d'une fracture entre un *avant*

et un *après*. Or, alors qu'Évelyne a choisi de ne pas oublier ce qu'a été pour elle l'*avant*, sa mère a adopté une attitude complètement différente : « Éva a l'habitude de dire : quand je me suis mariée... Éva est née ce jour-là, le jour de son mariage avec Rémi. Avant son mariage, il n'y a rien eu. » (*UBE*, 146) La mère a construit sa vie sur l'oubli de cette partie de son passé : c'est dire qu'elle ne conçoit pas, contrairement à sa fille, qu'il puisse y avoir une part de continuité dans la rupture, ou que la mémoire puisse être importante. Pourtant, la réaction violente de la mère suggère que cet oubli n'a pas été bienfaisant, et qu'il n'est pas non plus une amnésie complète. Elle trahit plutôt un rapport négatif avec le passé, si intolérable qu'il est finalement impossible de l'évoquer et d'en faire revivre le souvenir sans douleur. Cette vie d'avant fait l'objet d'un tabou et sitôt qu'elle aborde le sujet, Éva coupe court aux interrogations de sa fille : « Elle me coupe la parole. Son attitude se modifie. Elle prononce une phrase, d'une voix éraillée, convulsive : ne me parle jamais de cela. » (*UBE*, 144-145) Suivant sa propre conception de la rupture, où la mémoire a une importance capitale, la narratrice évoque une des conséquences de ce rejet du passé, à savoir la création d'un vide des origines :

Je ne connaîtrai pas un seul épisode du passé de ma mère. [...] Je suis née d'Éva et de Rémi. D'où vient Éva ? À travers les années, j'ai tenté plusieurs hypothèses sur ses origines. Chacune emprunte à une représentation divergente. [...] La parole de ma mère m'a manqué, l'inscription de sa subjectivité, de sa perception à elle. Quelques mots suffiraient à tracer son empreinte, sa version, la matière nécessaire à une mémoire dont je suis privée.
(*UBE*, 146)

N'ayant pas eu accès à la mémoire et à la parole de sa mère, la narratrice est privée d'une partie d'elle-même : faute d'un savoir suffisant sur la femme, elle peut seulement imaginer l'« empreinte » qu'Éva a laissée sur elle, sans jamais la saisir parfaitement, mais condamnée à vivre avec la certitude de sa trace. Et parlant du manque créé par la réticence de sa mère à faire

la lumière sur son passé, la narratrice fait état du vide laissé en héritage et de la part d'inconnu qu'il entraîne avec lui. On peut dès lors mieux comprendre pourquoi Évelyne adopte une attitude contraire : en choisissant de conserver le souvenir de sa vie antérieure malgré sa négativité, elle l'accepte comme partie intégrante de son histoire personnelle, mais évite également de priver les générations futures d'une mémoire dont elles auront peut-être besoin – comme la narratrice devant celle de sa mère. Par ailleurs, Évelyne affirmait déjà, en 1956, à la fois l'importance extraordinaire d'Éva (« Je suis ce visage sans corps, je me confonds avec le corps de ma mère. » [UBE, 30]), mais aussi l'impossibilité pour elle de connaître et de comprendre cette femme réduite au silence – ou hurlant des propos incompréhensibles entre l'évier de cuisine et la fournaise. Éva est bien sûr une de ces « femmes "muettées" par la culture⁴⁰ » au centre du projet d'écriture de France Théoret, qui « est sûrement, au Québec, l'écrivaine qui s'est le plus efforcée de [leur] rendre la parole⁴¹ ». *Une belle éducation* raconte une part du drame qu'est l'existence de cette femme, mais ne lui offre pas l'occasion de le dire elle-même. Il annonce plutôt les conséquences de son silence forcé, d'abord sur l'état mental du personnage, puis sur les générations à venir. En racontant son passé comme elle le fait au chapitre *Juin 1968*, Évelyne rompt avec cette tendance à rejeter toute mémoire négative et brise le silence des femmes : c'est donc à elle, et non à sa mère, que le texte redonne la parole – ajoutant par là une dimension supplémentaire à la rupture qu'elle a opérée. Enfin, la mise en parallèle de ces deux attitudes radicalement différentes face à la mémoire, dont l'une fait figure de libération et l'autre s'entoure de douleur, suggère que, s'il faut dire les souffrances et les

⁴⁰ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 200.

⁴¹ *Loc. cit.*

épreuves d'hier, c'est peut-être aussi pour rendre leur souvenir acceptable. France Théoret l'affirme elle-même : « même une mémoire difficile devient autre chose par l'acte de raconter⁴² ». Et le régime d'historicité qui doit rythmer cette mise en récit, définitivement situé entre rupture et continuité, est celui qu'a imaginé la narratrice pour elle-même – et pourrait bien, aussi, être celui qu'*Une belle éducation* emprunte pour repenser ce passage de l'histoire du Québec.

À l'issue de cette analyse, il m'apparaît que si le récit de France Théoret est tourné vers le passé, c'est d'une part pour en révéler la permanence dans le présent et d'autre part pour en problématiser la mémoire. Par la mise en scène contemporaine du présent immobile d'hier, à la continuité sans entrave sinon celle que lui imposera à force de patience un seul être, le récit rappelle aux consciences la possibilité même de la permanence d'un passé qu'on a voulu mort et enterré. *Une belle éducation* nuance le récit canonique de l'histoire récente du Québec en donnant à comprendre qu'il n'y a pas de rupture qui ne laisse quelque marque de continuité – ni d'ailleurs et de façon plus étonnante de continuité possible sans rupture préalable. Les noirs augures d'avenir que craint longtemps la narratrice laissent en effet deviner la nécessité du changement qu'elle opère, lente transformation sans laquelle le devenir d'Évelyne en tant que sujet et agente aurait été largement compromis. Pour accéder à la vie qu'elle souhaite, la narratrice doit changer son rapport au temps. C'est là une des ruptures les plus fermes que le roman met en scène, rupture qui amène avec elle la création d'un passé et la problématisation

⁴² Sandrina Joseph (anim.), *Rencontre avec France Théoret: Une belle éducation*, Montréal, Radio Spirale, 2006.

immédiate du rapport à entretenir avec lui. La juxtaposition finale des attitudes radicalement opposées d'Évelyne et de sa mère complète la réflexion, voire l'appel lancé par le texte au sujet des questions de la mémoire et de l'identité. Car ce que nous apprend aujourd'hui *Une belle éducation*, par ce récit qui traite de la noirceur d'hier et de son combat discret, est qu'un passé refoulé envahira davantage et de façon plus négative le présent qu'un passé dont la mémoire est connue et acceptée. Dans tous les cas, la parole, le récit offert et transmis des événements d'hier ou de l'origine valent mieux que le secret ou l'oubli : puisque notre devenir est nécessairement influencé par ce qui précède (l'histoire subie, vécue ou transmise), mieux vaut en posséder la connaissance, la conscience et la mémoire, pour pouvoir s'en dissocier ou les transmettre – au risque de ne plus se connaître et de perdre la capacité d'envisager un avenir ouvert.

CHAPITRE II

ÊTRES DE RUPTURE ET HISTOIRE DE CONTINUITÉ :

APRÈS LA NUIT ROUGE DE CHRISTIANE FRENETTE

CHAPITRE II

ÊTRES DE RUPTURE ET HISTOIRE DE CONTINUITÉ :

APRÈS LA NUIT ROUGE DE CHRISTIANE FRENETTE

Dans le deuxième tome de son ouvrage *Temps et récit*, Paul Ricoeur considère que « les personnages sont eux-mêmes des sujets fictifs de pensées, de sentiments et de discours. Ces personnages déploient dans la fiction leur temps propre, qui comporte passé, présent, futur [...].⁴³ » À travers les pensées, les sentiments et les discours qui sont les leurs, les personnages se révèlent également les sujets fictifs de certains rapports au temps. Ils conçoivent et perçoivent le passé, le présent et le futur qui composent leurs histoires de façon particulière et expérimentent le temps selon ces perspectives spécifiques. Le texte, par le biais du point de vue des personnages, a donc le pouvoir de mettre en scène et de combiner plusieurs expériences individuelles du temps. Toutefois, ce que la fiction offre à l'appropriation critique de la lectrice peut dépasser le seul point de vue des personnages. Ces derniers peuvent se révéler « pris dans leur temps » : ils ne partagent pas tous la même perspective sur le monde qu'ils habitent et l'histoire qu'ils vivent, comme ils ne possèdent pas toujours sur ceux-ci la même hauteur de vue que la lectrice ou le narrateur. Les personnages peuvent évoluer dans un temps qui

⁴³ Paul Ricoeur, *Temps et récit II: La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1985, p. 186.

échappe à leur compréhension et, par exemple, être sous l'influence d'un passé qu'ils ignorent ou vivre l'avenir comme une menace inexplicable. Le texte, par le biais de son organisation narrative, peut réordonner passé, présent et futur et relever d'une configuration temporelle étrangère aux perceptions des personnages. C'est ainsi qu'en offrant une vue extérieure, voire en combinant plusieurs perspectives sur les expériences fictives qu'elle met en scène, la fiction a le pouvoir de construire un point de vue élargi sur le temps dans lequel ses acteurs sont prisonniers. De nouveaux ordres du temps, non plus situés à hauteur de personnages, mais plutôt de nature lectorale, émergent de ce jeu sur les points de vue, intégrant la composition qui donne à entendre la pensée du temps propre à une œuvre.

Usant d'une telle combinaison de perspectives, *Après la nuit rouge* de Christiane Frenette arrive à mettre en place un discours sur la continuité parfois invisible que suppose toute rupture. Tout en nuance, il se pose entre l'une et l'autre, disant aussi bien l'échec des deux personnages principaux à réconcilier les pans de leurs histoires fracturées que la permanence qu'ils expérimentent aveuglément. Le roman est formé de l'enchevêtrement de deux histoires, situées à cinquante ans d'intervalle et livrées en alternance, en deux récits distincts, par deux narrateurs différents : celle de Thomas qui, en 1955, retourne chez lui après cinq ans d'absence et celle de Lou qui, en 2002, revient pour la première fois dans sa ville natale qu'elle a brusquement quittée trente ans plus tôt. En apparence, rien ne relie ces deux ensembles d'événements, sinon la ville de Rimouski et les personnages de Romain et de Marie, qui apparaissent tantôt comme les amis de Thomas, tantôt comme les parents de Lou. En réalité, un réseau de correspondances se tisse entre les deux récits qui amène la lectrice à

comprendre que Thomas et Lou, qui ignorent manifestement tout l'un de l'autre, sont en fait père et fille, et que les événements de la première histoire déterminent en grande partie ceux de la deuxième. La réussite de cette architecture singulière repose sur la différence qualitative entre les hauteurs de vue des personnages et de la lectrice sur le monde projeté par le texte. C'est aussi un jeu des savoirs sur le temps et sur l'histoire qui est orchestré dans le roman, jeu qui installe une continuité d'ordre générationnel entre Thomas et Lou et qui, au même moment, leur refuse le moyen de se concevoir autrement que sur le mode de la rupture. Les points de vue individuels des personnages sur leur sphère d'expérience, isolés dans chacun des récits, se trouvent donc contredits par ce que, extérieurement, le roman dans son ensemble dit de ces mêmes expériences. Ainsi, bien qu'il développe par touches successives deux intrigues distinctes, le texte ne renonce pas à une certaine forme d'unité et, par là, arrive à créer un discours extrêmement nuancé sur ce que peuvent signifier, en termes de rapports au temps et de façons de concevoir l'Histoire, les phénomènes de rupture et de continuité.

Cherchant à saisir ces nuances, mon analyse doit, dans un premier temps, s'arrêter sur les parcours narratifs respectifs de Thomas et de Lou et sur l'ordre du temps selon lequel ils s'écrivent. Ces personnages sont soumis aux conséquences d'un moment ayant tout fait basculer, d'une cassure causant la fragmentation du temps en un avant et un après irréconciliables : tentant de reconquérir le passé afin d'y voir la continuité de leur avenir, Thomas et Lou se trouveront tous deux confrontés à l'irréversible force de la rupture qui a marqué leur histoire. Dans un second temps, il s'agit de poser un regard sur l'autre régime d'historicité mis en place dans *Après la nuit rouge* afin de montrer comment, par le biais de

l'organisation textuelle, le roman ajoute une perspective plus large sur le temps et inscrit, en filigrane, une part de continuité dans les fractures qu'il a mises en scène.

2.1 Êtres de rupture

À n'en pas douter, la fugue, entendue d'abord comme « action de s'enfuir momentanément du lieu où l'on vit habituellement⁴⁴ », joue un rôle prépondérant dans *Après la nuit rouge*. Presque tous les personnages du roman sont, à différents niveaux, des fugueurs : ils quittent, pour un temps plus ou moins un long, une situation dont soudainement ils ne veulent plus, marquant alors leur histoire d'un ou de plusieurs points d'arrêt – et se créant par le fait même un passé avec lequel il leur faudra désormais vivre. Elle prend une importance capitale au sein de chacun des deux récits, dont les personnages principaux, Lou et Thomas, sont tous deux des fugueurs. La première fugue littéralement : à 16 ans, elle profite de l'absence de ses parents pour quitter le domicile familial, puis refait sa vie aux États-Unis sans jamais revoir sa famille. Le second est fugueur par procuration : après qu'il ait perdu la raison, il est amené à Québec pour être interné et ses parents, afin de sauver les apparences, font alors croire que leur fils a fugué. À cela s'ajoute une fugue au sens figuré, la soudaine crise de folie du personnage étant une fuite hors de la réalité, présentée dans le livre à la fois comme une solution et un déplacement : « Mais samedi, tout avait chaviré, Thomas n'avait pas trouvé sa voie, il avait pris l'issue de secours. » (ANR, 10 – je souligne) Les histoires personnelles de Thomas et de Lou sont toutes deux profondément affectées par ces désertions, qui valent

⁴⁴ *Le Nouveau Petit Robert de la langue française* (2007), « Fugue », Paris, Dictionnaires Le Robert, p. 1111.

comme ruptures non seulement familiales et géographiques, mais aussi temporelles. En effet, la nuit rouge de Thomas et la fuite de Lou transforment si bien les modalités de leurs existences qu'elles tracent et définissent au sein de leurs histoires la marque d'un passé révolu, les projetant par le fait même dans un futur encore à définir.

En mai 1955 et en septembre 2002, lorsque débutent les deux récits qui alternent tout au long du roman, ces fugues sont derrière les personnages, qu'on retrouve plutôt au moment où ils choisissent de rentrer à Rimouski. Le récit les prend aux premiers instants de leur voyage de retour, dit leur tentative de poursuivre leur vie dans leur ville natale, puis se termine lorsqu'ils choisissent de s'éloigner à nouveau, convoquant au passage le souvenir de leur fugue, de ce qui l'a précédée et de ce qui l'a suivie. Les parcours narratifs de Thomas et de Lou se résument à ce même mouvement : ils semblent être les variations d'un même thème, celui du « retour du fugueur » et de son chemin à travers la mémoire et le temps. Le retour du fugueur est pauvre en événements, et ne se solde pas par la réalisation des intentions initiales des personnages : ni Thomas ni Lou ne pourront « recommencer » leur vie à Rimouski. Ces voyages valent plutôt comme de profondes expériences du temps, déterminantes quant aux modalités de conscience de soi de ceux qui les entament. C'est ainsi que, venus chercher la continuité de leurs parcours, Thomas et Lou confirmeront plutôt la fracture creusée par la fugue au sein de leurs histoires personnelles, qu'ils n'arriveront plus à penser autrement que sur le mode de la rupture.

2.1.1 Thomas : aveugle et sourd devant l'avenir

La métaphore qui donne son titre au livre fait référence à l'incendie, souvent évoqué dans le roman, qui a détruit un quartier de la ville de Rimouski en mai 1950. Si la nuit rouge se présente d'abord comme un drame arrachant une petite ville à sa tranquillité, elle correspond aussi à l'évènement qui transforme l'existence de Thomas, en affecte le cours et le scinde en deux temps : avant et après la nuit rouge. L'incendie déclenche une crise de folie chez le personnage, dont l'histoire emprunte alors le chemin, courant dans les années 1950, de l'internement en hôpital psychiatrique et du traitement par électrochocs. S'ajoutent à cela « la honte, l'embarras, l'inavouable » (ANR, 81) qui entourent la maladie mentale, et qui poussent les parents du jeune homme à faire croire que leur fils a fugué et à ne plus avoir de contact avec lui après l'avoir fait interner dans un hospice de la ville de Québec.

Si, au bout de quelques années, les soins qu'on lui a prodigués guérissent la folie de Thomas, ils le laissent également, selon le narrateur, dans un état proche de celui du quartier incendié : le personnage est « rasé, dévasté » (ANR, 9), vide du souvenir de son enfance, de son adolescence et de la nuit rouge elle-même :

Le trou béant dans la ville, cette part consumée du monde, devait ressembler à son cerveau. Il ne réussissait pas à se souvenir de quoi que ce soit. Pendant ses années d'hôpital, on lui avait répété qui il était et d'où il venait. Il avait ainsi appris qu'il avait des parents ; qu'il était l'enfant unique d'un couple respecté de Rimouski. Ils étaient nombreux – infirmières, médecins, bonnes sœurs – à le lui redire sans cesse. (ANR, 13)

Sa mémoire devient alors une affaire de la plus haute importance, objet d'un travail de récupération qui doit permettre au personnage de faire lui-même le récit de son histoire

personnelle et, par là, de retrouver une partie de son identité. Après quatre années passées à « fouill[er], traqu[er] sa mémoire » (ANR, 12), le jeune homme

avait fini par se souvenir. Pas de tout, mais de l'essentiel. De sa vie, il avait rabouté des fragments infimes à de grands pans [...]. Il avait reconstitué une histoire presque entière, plausible en tout cas, la sienne. Chaque soir avant de s'endormir, quand il murmurait son nom, il ne se sentait plus étranger. (ANR, 14)

Fort de ce passé retrouvé, le personnage décide, six mois après ses premières réminiscences, de quitter le métier qu'il occupe et qu'on lui a appris à l'hôpital – jardinier – et de revenir à Rimouski, « comme après une fugue quand on est allé au bout et qu'on rentre. » (ANR, 18) La nuit rouge et les cinq années passées à Québec deviennent pour Thomas une simple interruption provisoire de son histoire, et c'est avec l'intention de reprendre le rôle qui était le sien avant la nuit rouge qu'il décide de retourner dans sa ville natale : « Cette façon de resurgir lui avait paru naturelle : il était Thomas, il avait passé les vingt-quatre premières années de sa vie ici, dans cette ville, entouré de ses parents. *Il reprenait simplement là où il avait laissé.* » (ANR, 18 – je souligne)

Le retour de Thomas doit lui permettre « de vérifier » (ANR, 37) si le passé ressouvenu, d'abord objet d'un récit extérieur et difficile à croire (celui qu'on lui a raconté à l'hôpital), puis objet de mémoire, « reconstitué à distance pendant des années au prix d'efforts quotidiens et épuisants » (ANR, 74), est conforme à la réalité. Le nom du personnage paraît avoir été choisi en ce sens, l'apôtre Thomas étant celui à qui le récit de la résurrection du Christ n'a pas suffi pour qu'il la croie vraie. Ainsi, comme l'apôtre a dû voir de ses propres yeux ce que d'autres lui avaient raconté, le personnage d'*Après la nuit rouge* doit mettre à l'épreuve le passé que sa

mémoire lui a restitué : il s'agit de valider « des odeurs, des lieux, des voix » (ANR, 74) qu'il a retrouvés, pour enfin appartenir complètement au récit qu'il a reformulé.

C'est également pour donner une suite à cette histoire que Thomas décide de revenir dans sa ville natale. Le narrateur affirme que c'est « poussé par sa mémoire avide de tout recommencer » (ANR, 18 – je souligne) qu'il quitte le métier qu'il pratique à Québec et que c'est avec cette même mémoire qu'il souhaite entamer « la délicate opération *d'arrimer le présent sur le passé.* » (ANR, 37 – je souligne) Les intentions du personnage ne pourraient être plus claires : Thomas désire appartenir à un présent en continuité avec le passé, ce qui lui semble impossible à réaliser à Québec. Mais si le personnage souhaite recommencer, c'est qu'il est aussi en quête d'un avenir. Il retourne d'ailleurs à Rimouski afin de « constater de ses propres yeux ce qui finit par renaître d'une terre brûlée » (ANR, 18); il tente, en somme, de reconstruire sa vie et de se doter d'un futur qui ne l'éloigne pas trop de celui qu'il était avant la nuit rouge.

C'est donc à la fois dans la continuité du passé et dans l'interruption d'un présent (sa vie à Québec) étranger à ce passé que le personnage entrevoit son avenir; c'est d'abord selon cet ordre du temps, où la mémoire occupe une place centrale, qu'il tente d'écrire son histoire. Bien que rapidement inutiles, tous les efforts mnésiques de Thomas en ce sens ne sont pas vains, les souvenirs ainsi que la biographie reconstitués à Québec se révélant être, à certains égards, conformes à la réalité retrouvée à Rimouski : « En mettant les pieds dans cette ville, Thomas avait retrouvé des odeurs, des lieux, des voix, tout un monde en somme qu'il avait reconstitué à distance pendant des années au prix d'efforts quotidiens et épuisants. » (ANR, 74) Toutefois, le retour de Thomas sur les lieux de son passé ne se fait pas aussi naturellement

qu'il l'espérait au départ et, comme Ulysse lors de son retour à Ithaque, « il ne lui suffit pas de paraître pour que disparaissent, comme par enchantement, les [...] années d'absence.⁴⁵ » Par sa nature et ses conséquences, cet intermède rend difficile, sinon impossible, la continuité que le personnage souhaite rétablir au sein de son histoire et de son identité. C'est que le monde qu'il retrouve a, pendant ses années d'absence, changé et, quel que soit le degré de fiabilité de sa mémoire, Thomas ne peut ni retrouver ni reprendre sa place d'avant. Son passage en hôpital psychiatrique l'a indéniablement transformé, compromettant son identité et la possibilité même qu'il puisse y avoir pour lui quelque forme d'avenir.

Les premières personnes, et non les moindres, que Thomas retrouve à Rimouski sont ses parents. Son premier réflexe, lorsqu'il décide de revenir, est dirigé vers eux, qu'il appelle pour annoncer la date et l'heure de son arrivée. Or, dès leur premier contact, un malaise s'installe. La suite de l'histoire révèle que les parents, qui avaient eux-mêmes établi une coupure avec leur fils, la maintiennent : ils n'ont pas envie que leur enfant revienne, ni qu'il reste pour de bon. Inquiets, peu heureux de la présence de leur fils, ils n'arrivent pas à lui témoigner de l'affection et « manifestement, ne réussissent pas à se détendre en sa compagnie. » (ANR, 92) L'expression la plus évidente de ce malaise est leur refus d'expliquer à Thomas, voire simplement d'évoquer avec lui, leurs cinq années de silence. « Comment ne pas évoquer les cinq dernières années ? Ses parents ne cessent de parler : la pluie, le beau temps, la saison de la pêche [...]. Ils ne s'informent pas de Thomas. » (ANR, 29) Ils mandatent plutôt leur médecin, qui est aussi le meilleur ami d'enfance de Thomas, Romain Lemieux, pour expliquer

⁴⁵ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 57.

leur malaise et leur silence. Thomas finira donc par apprendre, de la bouche de Romain, qu'à la faveur du récit de fugue imaginé par ses parents « personne, [à Rimouski], n'a jamais su [qu'il] étai[t] parti à Québec. » (ANR, 80) Ses parents ont ainsi aboli toute chance d'une continuité telle que la souhaite Thomas : l'histoire que sa mémoire a reconstituée n'est pas la bonne, elle n'a aucune effectivité dans la ville où il souhaite la poursuivre, où une autre l'a remplacée. Thomas n'a pas de place à Rimouski; ou du moins il n'a plus celle qu'il croyait reprendre.

Résumant ce dont témoignent son attitude et celle de sa femme, le père de Thomas affirme : « Cinq ans d'absence, ça compte » (ANR, 16). Il est impossible pour eux d'oublier la nuit rouge et ses conséquences et de poursuivre leur vie avec Thomas. Ce dernier confirme finalement lui-même la force et les effets de cette rupture lorsque, à propos de l'absence du mot « fils » sur l'enseigne des entrepôts de son père, il tranche et affirme « Y en aura jamais non plus ! » (ANR, 40), écartant définitivement toute possibilité d'établir une continuité sur la base de ce lien filial.

Bien qu'elle témoigne du malaise de ses parents, la rencontre de Thomas avec Romain Lemieux est probablement l'évènement qui offre au personnage la plus belle occasion de poursuivre, au présent, un des éléments de son passé. Depuis le moment où on le présente à Thomas jusqu'à ce que ce dernier quitte Rimouski, Romain se dévouera pour son ami, affirmant le faire principalement au nom du passé qu'ils ont en commun. Or, ces retrouvailles sont ratées. Lorsque son père lui présente familièrement Romain, « [...] Thomas ne se rappelle pas. Première ombre au cerveau, vertige, Thomas espère que ses amis ne seront pas légion, lui

qui croyait avoir reconstitué le casse-tête dans son ensemble. » (ANR, 28) Ainsi, cet évènement, le premier du retour de Thomas, n'affirme pas la possibilité pour le personnage d'atteindre son but et d'arrimer présent et passé, mais en démontre plutôt la difficulté, voire l'impossibilité. Thomas n'avoue pas son amnésie et cherche par la suite à retrouver en lui le souvenir de Romain. Toutefois, à cet égard, les choses ne s'arrangent pas. Si, tout au long de son séjour à Rimouski, Thomas perçoit la bonne volonté de Romain et reçoit de lui fidélité et transparence (ANR, 82), il n'en demeure pas moins que l'homme dont « chaque phrase commence par "Te rappelles-tu..." [...] reste un inconnu et ce qu'il raconte, une zone calcinée de sa mémoire. » (ANR, 79) L'amitié qui naît au fil des jours entre les deux hommes n'est pas, comme elle aurait pu l'être, un signe de continuité : elle est simplement une *nouveauté*. Plus encore, finalement, pour Thomas, « Romain existe dans le présent, ça suffit, il n'en attend rien de plus. Retrouver un vieil ami d'enfance n'a pas plus de poids que de s'en faire un nouveau. » (ANR, 93) Le rôle de la rencontre entre les deux hommes est donc déplacé : ne servant pas les intentions premières de Thomas, elle contribue plutôt à diminuer l'importance et la nécessité du passé à ses yeux. En somme, la présence de Romain n'aide pas à rétablir la permanence de ce qui semble être une partie importante de l'enfance de Thomas, mais révèle à la fois la défaillance de sa mémoire et l'inutilité de son projet.

Il en va des lieux que Thomas revisite comme des personnes qu'il retrouve : ils sont davantage révélateurs de rupture(s) que de continuité(s) et ce pèlerinage, évalué sur la base des intentions premières du personnage, se révèle être un échec. C'est principalement dans trois endroits que Thomas met sa mémoire à l'épreuve : d'abord, il retrouve la maison de ses

parents, ensuite il marche jusqu'aux entrepôts de son père, et enfin se rend avec Romain dans le quartier incendié cinq ans plus tôt.

Dans un premier temps, Thomas est soulagé de retrouver la maison de son enfance : en apparence, « toute chose est restée à sa place » (ANR, 29) et le lieu est pour lui « un souvenir retrouvé qui [ne l'] aura pas trahi. » (ANR, 29) La mémoire de Thomas est effective, mais les lieux lui réservent une surprise :

[Il] se dirige sans hâte mais avec certitude vers sa chambre [...], il est entièrement à sa petite victoire : sa mémoire lui parle, le mène : au bout du corridor, à gauche, la salle de bains, à droite, sa chambre ; étroite avec une fenêtre large donnant sur la cour, un couvre-lit à carreaux écossais, un bureau et une chaise inconfortable. Sa mère le suit : « Thomas... Thomas... » avec une voix qui cherche à le ralentir. Trop tard, il y est déjà, il a trouvé l'interrupteur instantanément sans chercher. *Mémoire besogneuse, mémoire bénie. Sa chambre est devenue un boudoir turquoise.* Deux fauteuils en rotin blanc, une lampe de lecture, des revues féminines. De la dentelle à la fenêtre. Et son lit, tassé sur un mur, qu'on a dû remonter de la cave en vitesse [...] *Dans cette chambre, aucune odeur pour nourrir sa mémoire.* (ANR, 30-31 – je souligne)

Au-delà de la preuve de la réussite du travail accompli par la mémoire de Thomas, ce qui survient dans ce passage est aux antipodes d'une expérience de la continuité. D'une part, Thomas découvre soudainement que sa place n'a pas été gardée – et même pire, qu'elle a été effacée. D'autre part, la transformation des lieux témoigne de la différence qui, à la faveur des cinq années écoulées depuis la nuit rouge, s'est creusée entre passé et présent. Comme le souligne la découverte du boudoir rapidement retransformé en chambre, la rencontre entre le présent et le souvenir de Thomas ne peut donner lieu à un arrimage parfait, tel que le personnage l'espérait et, dans ce cas précis, dit plutôt la relative inadéquation des deux.

C'est une expérience semblable qui attend Thomas lorsqu'il se rend aux entrepôts de son père, qui ont eux aussi subi le passage du temps :

Les entrepôts seront-ils pareils à ceux que sa mémoire lui a restitués ? Ils sont semblables mais défraîchis, les grandes fenêtres à carreaux sont sales, opaques, la peinture s'écaille. [...] Un jour, pense Thomas, il ne restera plus rien de tout ça, quelqu'un viendra, offrira une somme dérisoire pour les bâtiments, son père aura vieilli, il dira oui. Le bélier mécanique accomplira le travail en quelques minutes. Un château de cartes soufflé. (ANR, 37)

Imaginant déjà la destruction des entrepôts, Thomas s'éloigne de toute idée de permanence et refuse d'accorder un avenir à ces lieux où, enfant, il avait pourtant rêvé de travailler. Les pensées du personnage soulignent une transformation de son rapport au passé, de même nature que celle qu'a révélée plus tôt l'issue de sa rencontre avec Romain. Encore une fois, la vérification du passé se révèle aussi inutile que sa permanence est impossible, et c'est une rupture entre Thomas et les Rimouski d'hier et d'aujourd'hui qui se fait sentir.

Néanmoins, un événement survient en ces lieux qui pousse Thomas à croire au succès de son entreprise et lui fait penser que « maintenant la vie peut continuer » (ANR, 57). À l'extérieur des entrepôts, à côté d'une niche de fabrication douteuse et au bout d'une chaîne, Thomas retrouve Rex, son chien et plus fidèle compagnon d'avant la nuit rouge. La scène rappelle en partie ce qui survient lorsque, de retour à Ithaque où personne ne sait qui il est, le héros de l'*Odyssee* retrouve son chien gisant sur un tas de fumier: Argos, sans force et en piteux état, reconnaît immédiatement Ulysse. Dans *Après la nuit rouge*, les employés du père voient Thomas mais ne l'identifient pas, au contraire de Rex. Maigre, sale, sourd et aveugle, il reconnaît l'odeur de son maître. Alors qu'Argos meurt de cette rencontre, Rex lui se jette sur Thomas, qui affirme à son chien « toi et moi, on va recommencer, je te promets. » (ANR, 39) Et c'est d'ailleurs ce qu'ils font, retrouvant ensemble le fleuve et la batture « – lieu sacré – » (ANR, 57) qu'ils avaient l'habitude de parcourir. Or le bonheur, s'il est vraiment ressenti, est de

courte durée. La seule relation qu'il retrouve et recommence vraiment à Rimouski ne peut finalement, à elle seule, meubler l'avenir de Thomas :

Il s'en veut un peu. Il n'avait pas tout prévu. L'idée de revenir s'était imposée brusquement. Il avait suivi cet instinct. [...] Il ne trouvera pas de travail – il ne sait être que jardinier –, ses maigres économies s'épuisent. [...] Il ne se voit pas arpenter les rives du fleuve ou les rues de la ville avec Rex tout l'été durant. Même ses trous de mémoire ont perdu de l'intérêt.
(ANR, 92-93)

Reprendre sa vie à Rimouski ne suffit donc pas à meubler l'avenir de Thomas, qui devient dès lors source d'angoisse pour lui. Encore une fois, les objectifs de son projet initial – c'est-à-dire vérifier sa mémoire et recommencer sa vie – s'avèrent inutiles et inatteignables. De plus, l'issue des retrouvailles du héros et de son chien est contraire à ce qui survient dans l'*Odyssee* : Ulysse survit à Argos et reprend sa place à Ithaque, alors que Thomas, de son côté, finira par quitter Rimouski en laissant Rex aux bons soins de Romain. En somme, contrairement à ce qu'a initialement cru le personnage, l'épisode est révélateur de rupture davantage que de continuité.

Un autre endroit essentiel du pèlerinage de Thomas est le quartier incendié, lieu de la nuit rouge, là où il a perdu la raison cinq ans plus tôt. Une analogie entre cette portion de la ville et le personnage, qui en dit long sur la façon dont celui-ci se conçoit, traverse le texte. Thomas avait comparé l'état de son cerveau au « trou béant » laissé par l'incendie au centre-ville et continue dans la même veine alors qu'une question de Romain, qui lui demande comment va « son retour au pays », suscite en lui cette réflexion :

Romain veut connaître l'état des lieux. Soit. Il en va de lui comme du centre-ville. Une reconstruction dont on ne saurait si c'est plus beau ou plus laid qu'avant. Des maisons nouvelles, sans âme, parfois rebâties sur les anciennes fondations. Des espaces vides aussi pas encore comblés. Une volonté et une fragilité solidaire pourtant. — Oui, ça va. Thomas n'en dit pas plus. (ANR, 80)

En résumé, « les lieux sont méconnaissables » (ANR, 29) et le quartier n'est définitivement plus le même : d'une part, il s'est recomposé de nouvelles constructions, les anciennes n'existant plus, et d'autre part, il porte les marques indéniables (anciennes fondations, espaces vides) de l'évènement qui l'a transformé. L'incendie a si bien changé le visage de la ville qu'il a fait naître « un monde nouveau » (ANR, 77). Poursuivant l'analogie entre le centre-ville et le personnage, on peut dire que ce dernier s'est transformé de façon équivalente. Conséquemment, comme ces gens qui ne sont pas retournés dans leur ancienne maison, mais en ont bâti de nouvelles, Thomas ne peut tout à fait se penser et placer son agir sous le mode de la continuité avec ce qu'il était avant la nuit rouge.

La première différence d'importance est que Thomas n'est plus fou, comme il l'affirme lui-même à Romain : « il ne reste plus grand-chose en moi que les pilules et les traitements n'aient pas maté. Il n'y aura pas de crise, pas de scandale, pas de nuit rouge. » (ANR, 81) Ces traitements ont en outre laissé des marques irréversibles et évidentes sur Thomas. Épaules désarticulées, regard bleu étrange, voix traînante et maux de tête contribuent à en faire un personnage transformé, éloigné du rôle qui était le sien avant mai 1950. Ces changements se rappellent à lui avec force et fréquence lorsque « la tête veut lui fendre. Douleur coutumière. [...] Il ne se passe pas un jour sans que ce mal vienne lui rappeler qu'il est devenu une *tête brûlée*. » (ANR, 14) De la même façon, contrairement à ce que les intentions initiales du personnage laissent présager, les souvenirs qui remontent en plus grand nombre à sa mémoire et à la surface du récit ne sont pas nécessairement ceux d'avant la nuit rouge, mais plutôt ceux de son passage en hôpital psychiatrique. L'activité mnésique imprévue que suscite le retour du

personnage sur les lieux de son passé révèle l'importance indéniable des cinq années qui ont suivi la nuit rouge quant à son identité présente. Thomas ne peut se dissocier de cette période, qui l'habite bien davantage que le passé d'avant la nuit rouge. C'est ce que prouvent les évènements qui surviennent une fois le pèlerinage de Thomas terminé et qui, occupant plus de la moitié du récit, forment finalement l'essentiel de son voyage de retour.

Peu de temps après avoir retrouvé ses parents et arpenté ces lieux d'importance, Thomas fait lui-même le constat de son échec :

il ne ressasse pas à longueur de journée l'évidence : il n'y a pas d'avenir à Rimouski pour lui. Il s'est trompé, il ne recommencera pas ici. Ce sera ailleurs. Peut-être. [...] Et comme il n'a pas encore l'idée de la forme que prendra cet ailleurs [...]. (ANR, 110-111)

Le personnage sait alors qu'il quittera Rimouski dès la fin de l'été. La suite, pour lui, se résume à peu de choses : il occupe son été à transformer le terrain de Romain en jardin et, à la faveur de sa présence quotidienne à la maison des Lemieux, nouera une relation avec Marie, la femme de son ami. Lorsqu'il aperçoit le terrain de Romain pour la première fois, Thomas « l'examine avec des yeux de jardinier » (ANR, 75), métier qu'il a appris à l'hôpital. Et, constatant qu'il ne sait pas être autre chose que jardinier – et qu'il n'y a rien qui l'attende à Rimouski à cet égard –, il propose à Romain de transformer son domaine en un jardin somptueux, ce que ce dernier s'empresse d'accepter. C'est ainsi que Thomas est placé sur le chemin de Marie, qu'il rencontre à chaque jour et qu'il semble mieux comprendre que Romain lui-même. C'est que, pour l'avoir vécue, il reconnaît la détresse de la femme, « la pire de toutes, celle qu'il connaît le mieux : une détresse d'hôpital. » (ANR, 77) Sur la base de cette profonde compréhension, il s'autorisera à avoir une brève liaison avec la femme de son ami, «

il a porté son désespoir le temps d'un après-midi. » (ANR, 165) En somme, les actions du personnage s'expliquent par ce qu'il est devenu et ce qu'il a subi *après* la nuit rouge, témoignant du changement de son identité et de l'implication de celui-ci dans la faillite de son projet initial.

Au contact prolongé de la famille de Romain, Thomas prend le poids de son échec et des conséquences de la nuit rouge d'une manière inédite, et découvre les limites de sa ressemblance avec le quartier brûlé :

Tout, dans ces lieux, le renvoie à sa pauvreté : ni femme, ni enfant, ni ami, ni travail, ni maison, ni avenir, rien que l'instant présent qui lui martèle le crâne. Que va-t-il lui arriver dans trois semaines ? dans trois mois ? dans trois ans ? Chaque chose, chaque objet dans cette maison augmente son trouble. [...] Tous ces artefacts n'existent que pour lui rappeler qu'il ne possède rien, que *la nuit rouge a tout ravagé, qu'elle ne s'est jamais terminée, qu'aucune ville en lui ne s'est reconstruite*, qu'il s'est simplement habitué à vivre dans la dévastation du brûlis. On lui avait répété qu'on peut tout recommencer, qu'on peut refaire son nid partout. Non, ce n'est pas vrai [...] rien ne prend racine. (ANR, 151-152 – je souligne)

Si, à quelques amis d'enfance près, il possède désormais une bonne partie de sa mémoire, celle-ci n'aura pas suffi à combler sa « pauvreté ». Les souvenirs de Thomas lui ont plutôt servi à prendre la mesure des changements survenus en lui et autour de lui, jusqu'à ce que soit révélée l'inutilité de la seule possession du passé. La force de la nuit rouge est telle que Thomas en arrive même à douter de la possibilité qu'il y ait un futur pour lui – ou du moins il se révèle incapable de le penser ou de lui donner forme. Une autre analogie illustre alors son état, établie par le narrateur entre le chien et son maître : ils sont tous deux « aveugles et sourds » devant l'avenir, « ne sachant ni l'un ni l'autre de quel bois [il] sera fait » (ANR, 165). Thomas choisit finalement « d'avancer seul sur son *chemin brûlé* » (ANR, 165 – je souligne) : s'il ne peut imaginer la suite de son histoire, le personnage sait déjà qu'elle est « brûlée », c'est-à-

dire nécessairement déterminée, entravée et corollaire à la nuit rouge. Dès lors, il fait sienne cette devise : « Ne rien vouloir d'autre que l'instant présent. » (ANR, 139) Et lorsque, agissant selon celle-ci, il avoue fuir les promesses contenues dans l'affection de Marie, Thomas révèle que la rupture, en plus d'une façon de mettre en relation passé, présent et futur, est devenue chez lui un véritable mode d'être – le seul possible.

2.1.2 Lou : renégate impénitente

Contrairement à Thomas, Lou n'apprend pas à se penser sous le mode de la rupture : ce mode d'être semble inné chez elle, comme le prouvent les circonstances de sa fugue initiale, conçue par l'adolescente comme la seule façon d'échapper à un présent qui ne lui convient pas et où elle considère ne pas avoir sa place :

Fuguer, c'est ne pas vouloir attendre, prétend-on, ou, si cette vérité ne colle pas à la situation, on dit que c'est refuser l'origine. D'accord, je ne voulais pas attendre que la vie me brûle comme elle avait brûlé ma mère, je ne voulais pas de sa détresse. [...] Ça c'était pour l'impatience. Reste le cas de l'origine. [...] Je ne me reconnaissais pas dans le portrait de famille qui n'était beau que du dehors. (ANR, 24)

Au mois de mai 1972, profitant de l'absence de ses parents, Lou quitte Rimouski de son plein gré. Elle prend un autobus jusqu'à la gare de Toronto, où elle fait rapidement la rencontre de Joe :

On aurait dit qu'il m'attendait ce matin-là quand j'ai débarqué à la gare de Toronto. [...] Il était dans l'import-export. Il était venu ici pour chercher de la marchandise. Il retournait tout de suite à Chicago avec arrêt à Détroit. Il possédait une camionnette, je pouvais embarquer si ça me chantait. Je n'ai plus débarqué depuis. [...] Joe tenait à la main le pistolet, son doigt bien en position sur la détente. J'ai dit oui et le signal de départ a retenti dans toute l'Amérique. (ANR, 34-35 – je souligne)

Lou passera finalement sa vie avec cet homme, à Chicago, partageant son temps entre des voyages et un métier d'illustratrice. Sa fugue n'aboutit donc pas à un retour vers le domicile familial, ni ne se termine jamais vraiment : elle marque plutôt le début d'un temps nouveau, en rupture complète avec celui qui le précède. « Embarquer » avec Joe signifie en effet partir pour une autre vie, « fermer un livre sans jamais vouloir le rouvrir » (ANR, 34), pour en amorcer un autre, parfaitement étranger au premier. Aidée par Joe, elle change non seulement de pays, mais aussi d'identité, falsifiant son nom, son lieu de naissance et son âge :

Joe m'a mis entre les mains un passeport canadien à mon nom avec lieu de naissance falsifié – j'étais devenue montréalaise ! – et surtout avec date de naissance trafiquée. Il m'avait fait prendre cinq ans d'un coup, je devenais majeure. (ANR, 41)

C'est alors que Louise Lemieux devient aux yeux de tous Lou Thompson, « créature unique, surgie spontanément à la gare de Toronto par un beau matin de soleil. » (ANR, 131) Lou Thompson est, en d'autres mots, une créature sans passé ni mémoire, opérant sans nuance une *tabula rasa* sur la vie qu'elle laisse derrière. Elle refuse d'évoquer son passé, imposant une « loi du silence » à Joe : « Au début, quand nous nous sommes connus, il avait bien tenté de tout savoir : pourquoi la fugue et qui je fuyais. Je lui avais opposé une farouche fin de non-recevoir. [...] Joe n'a eu d'autre choix que d'accepter cette loi du silence. Tout a fonctionné à merveille, comme je le désirais [...]. » (ANR, 131) Son dessein se réalise effectivement si bien qu'elle peut affirmer, trente ans plus tard : « aujourd'hui, plus personne ne sait que je porte le prénom de Louise. » (ANR, 43) Lou applique également cette loi du silence à elle-même : « Je ne pensais jamais à eux. Jamais leurs visages ne montaient jusqu'à moi. La porte était verrouillée. J'avais jeté la clé. La retrouver était sans doute la plus grande menace qui planait sur ma vie. » (ANR, 44) Le souvenir du passé est toujours là, présent comme une épée de

Damoclès dont Lou se prémunit par une simple stratégie, appliquée à sa mémoire et qu'elle explique ainsi : « Je venais [de naître] au milieu de la foule et des bruits de trains, je saurais bien endormir ma mémoire et m'arranger pour qu'elle ne se réveille que dans cent ans. » (ANR, 131) Et c'est ainsi que, jusqu'en 2002, elle arrive à vivre dans l'oubli du passé, sans qu'il ne pénètre dans la sphère du présent : la fugueuse ne reprendra jamais contact avec sa famille et finira même « par se demander si le Québec existe vraiment, s'il a même déjà existé. » (ANR, 33)

Après avoir raconté sa fugue et sa rencontre avec Joe, Lou résume la suite des choses assez simplement : « Le temps a passé : près de trente ans dans les bras d'un cow-boy au milieu d'un jardin qui n'a jamais existé. » (ANR, 52) Puis elle explique que cette vie sans ombre s'est vue menacée lorsque, moins d'un an avant le début du récit, son mari subit une rupture d'anévrisme qui lui laisse de nombreuses séquelles physiques. Les choses basculent, la seule personne qui « compte vraiment » pour Lou est diminuée, enragée, envahie par le regret de ne pas avoir eu d'enfant. Ni l'un ni l'autre n'est alors heureux de l'état des choses et c'est en réponse à la menace qui pèse sur eux que naît chez Lou l'idée d'une nouvelle fugue, sous la forme d'une vie avec Joe, à Rimouski :

Moi aussi j'ai eu envie d'en finir : sur un coup de tête, sans y réfléchir une seconde, je lui ai proposé la vie dans une maison blanche au bord d'un fleuve bien loin d'ici. [J]e lui proposais une nouvelle fugue avec tout ce qui ça impliquait d'aventures et de recommencements.
(ANR, 54-55)

Cet « élan » est un peu le même que celui qui l'a poussée à fuguer à 16 ans : il s'agit encore une fois d'interrompre le cours d'un présent qui ne convient plus, avec l'espoir « de tout recommencer » (ANR, 64). Malgré ce que la nature du projet élaboré par Lou pourrait laisser

croire – il s’agit quand même d’un retour dans sa ville natale –, il ne témoigne d’aucune volonté de continuité avec le passé quitté trente ans plus tôt, comme le montre l’extrait suivant, où elle évoque la vie qu’elle menait avec sa famille et qu’elle ne souhaite pas poursuivre : « Le bateau voguait. Je jure que je ne suis pas revenue finir mes jours ici pour me remettre à naviguer. » (ANR, 24) Lou pense encore son histoire et son identité sur le mode de la rupture : c’est ce qu’elle offre à Joe pour rendre leur vie meilleure et c’est ainsi qu’elle pense son retour à Rimouski : « Je ne suis pas revenue pour eux. Ni pour elle. Je rentre, c’est tout. Après une fugue qui aura duré trente ans. » (ANR, 23)

Dans un premier temps, la narratrice se rend seule à Rimouski afin de finaliser l’achat d’une maison au bord du fleuve. Pour elle, c’est « mission accomplie » (ANR, 64) : non seulement parce qu’elle réalise son projet d’acquisition immobilière, mais surtout parce que, en apparence et selon ses dires, elle le réalise en résistant aux assauts du passé et du présent. Elle affirme bien avoir quelques palpitations à la vue du fleuve, mais raconte aussi comment elle refoule les images d’enfance qui montent en elle, n’ouvre pas l’annuaire téléphonique pour chercher « l’adresse de [s]es fantômes » (ANR, p.65), refuse de visiter la ville avec l’agent d’immeuble et d’écouter son récit de l’incendie de 1950. Elle ne lui laisse pas voir qu’elle connaît les lieux, ni qu’elle parle français; elle veut être pour lui « la riche Américaine qui débarque avec son fric » (ANR, 56). Le passé doit demeurer enterré, remplacé pendant le voyage par un regard tourné vers le futur : « Je n’ai pensé qu’à cette maison, à Joe, à moi, à cet avenir peut-être complètement insensé. » (ANR, 65) Néanmoins, à ce sujet, son récit dément quelque peu la narratrice. En effet, les événements de ce premier voyage à Rimouski, qui

composent le présent du récit, sont à peine évoqués, alors que sa fugue, elle, est largement décrite et expliquée. Si, d'un côté, aucun des gestes posés par la narratrice ne vise à la mettre en lien avec sa vie d'avant, de l'autre, son récit prouve qu'elle est, intérieurement, envahie par les souvenirs de celle-ci. Ce prélude est à l'image de ce que sa nouvelle fugue lui réserve. En effet, lorsque, dans un second temps, elle décrit sa nouvelle vie dans la maison au bord du fleuve, à peu près tous les éléments de son récit disent les modalités et l'issue d'une confrontation avec ce qui était mort et enterré, bien davantage qu'ils ne donnent à lire la joie d'un bonheur renouvelé. Retourner à Rimouski ouvre la porte refermée trente ans plus tôt par Lou et la plonge au cœur de son passé, à travers de nombreuses réminiscences de son enfance et de son adolescence. Toutefois, l'histoire qui s'écrit n'est pas celle d'une continuité retrouvée avec le passé, mais raconte plutôt l'expérience d'une libération – et donc d'une rupture renouvelée.

Contrairement à ce qu'elle avait prévu – elle croyait que Joe « solliciterait tout [s]on temps » (ANR, 71) –, Lou ne sait pas comment s'occuper à Rimouski et son malaise est aussi manifeste que l'est l'amélioration des conditions physiques et mentales de Joe. Si elle invoque la différence entre la petite et la grande ville pour expliquer sa vacance, c'est d'abord et avant tout la proximité des acteurs et des lieux de son passé qui la paralyse :

Nous vivons dans la maison blanche depuis deux mois. [...] [Joe] a repris le dessus. D'ailleurs, pour l'essentiel, il a retrouvé ses capacités motrices. Il aime les lieux, la maison. [...] Il s'est habitué à sa nouvelle vie. Pas moi. Je n'arrête pas de tourner en rond. [...] Sortir ? Pour aller où ? Pour faire quoi ? Décidément, Rimouski n'est pas Chicago. Et puis le syndrome de la fugueuse est revenu me hanter : s'il fallait que je tombe sur ma mère ou l'un de mes frères. Je m'enferme dans mon bureau pour que Joe croie que tout va bien. Je reste assise des heures à regarder le fleuve et le ciel. C'est tellement grand que j'étouffe. *J'ai seize ans.* (ANR, 71-72 – je souligne)

On verra effectivement Lou poser très peu de gestes, dont la plupart ne démentent pas l'envahissement progressif du présent par le passé. Leur nature témoigne d'une transformation dans la quête initiale de la narratrice : venue créer un futur pour elle et Joe, elle retrouve finalement et sans l'avoir cherchée la « clé » de sa mémoire. La « menace » que cette clé représentait ne plane plus sur sa vie : elle survient, et Lou n'a dès lors d'autres choix que de s'y confronter.

La première action qui jalonne ce parcours concerne ce que la narratrice désigne comme sa « seule relique du passé » (ANR, 84). Parce que l'image ne quitte pas ses pensées, Lou décide de jeter un œil sur une photo de sa famille, volée en 1972 au dernier moment de son départ, puis gardée dans une enveloppe scellée, rangée dans une boîte et qu'elle jure n'avoir jamais regardée en trente ans. Elle profite de l'absence de Joe, ouvre l'enveloppe et observe le portrait de sa famille. Elle commente ainsi l'issue de cette cérémonie :

Je ne rangerai plus cette photo dans sa boîte. Je me sens ridicule. Comme si le fait d'avoir attendu trente ans avant de décacheter l'enveloppe révélait chez moi un don exceptionnel d'endurance. Alors que je n'ai pas résisté, pas eu la tentation de l'ouvrir avant aujourd'hui. Le plus pitoyable, c'est d'avoir cru qu'il suffisait d'une enveloppe scellée dans une boîte rangée au fond d'un placard pour rayer un pan de vie. Pour effacer l'enfance. (ANR, 87)

Lou avoue ici la tentation tout à fait inédite que suscite chez elle le retour à Rimouski, celle de laisser libre cours à sa mémoire, c'est-à-dire de laisser une place au passé dans le présent. Elle constate au même moment la vanité de penser qu'on puisse effacer l'enfance, façon de dire que cette partie de son histoire n'a jamais été complètement oubliée. De fait, Lou y va par la suite de cet aveu étonnant : « Mes souvenirs ressemblent à ces mammouths découverts dans les glaciers. Trente ans de congélation les ont laissés intacts. J'y vois tout comme si j'y étais. »

(ANR, 143) Le passé s'est en quelque sorte fossilisé en elle, qui commence alors à le fouiller. La place que ces fossiles occupent dans le récit s'agrandit jusqu'à occulter le but premier de la narratrice, comme le démontre l'issue de la seule véritable tentative de Lou pour meubler sa vie et celle de Joe à Rimouski. Pour briser leur isolement et pour l'anniversaire de son mari, elle lui propose une sortie au restaurant. Or le récit de cette soirée, joyeuse pour tous sauf Lou, est complètement envahi par celui des souvenirs qui remontent alors en grand nombre à la conscience de la narratrice. Un couple de personnes âgées la fait notamment penser à ses parents, l'amenant à se questionner sur ce que sa famille a pu subir après son départ, puis le vieil homme la frôle et elle est « soulevée, emportée, et jetée un instant dans les bras de [s]on père. » (ANR, 125) Hors des remparts de sa maison blanche, Lou ne peut freiner les émotions et les questionnements en lien avec le passé que son retour à Rimouski suscite. Ce contact avec l'extérieur devient finalement un moment marquant, moins pour l'effet bénéfique et régénérateur qu'il a sur Joe que parce qu'il pousse Lou à briser définitivement le pacte de silence qu'elle avait elle-même imposé à son mari. À ce dernier qui cherche à comprendre le triste état dans lequel cette sortie a mis sa femme, elle fera, pour s'expliquer, le « récit autobiographique de Louise Lemieux, alias Lou Thompson. » (ANR, 133) C'est également le récit qu'elle livre au lecteur, son discours devenant alors le lieu de dépôt de cette anamnèse.

À partir de ce point, Lou s'autorise franchement à sonder les images et histoires du passé enfouies en elle. La mémoire du passé prend alors la forme moins d'une menace que d'une présence inévitable, à assumer et à fouiller. Ce changement de posture face à la mémoire peut laisser croire à une transformation équivalente du mode d'être et du rapport au

temps de Lou. Or, la place nouvelle du passé au sein du présent et la mise en récit de celle-ci traduisent un ordre du temps qui demeure essentiellement basé sur une rupture entre hier et aujourd'hui. En effet, la remémoration à laquelle la narratrice s'adonne n'a pas pour effet d'atténuer les conséquences du geste (sa fugue) et des choix (oublier, voire tuer Louise Lemieux) qu'elle a faits autrefois. Sa détermination à rompre avec le passé a été telle que les souvenirs de son enfance, tout bien conservés qu'ils soient, sont en quelque sorte stériles : fossilisés, c'est-à-dire figés, ils existent dans une forme qui ne recèle rien d'inédit au sujet du passé et de ses acteurs. Tout au contraire, ces souvenirs s'accompagnent d'énigmes et de zones d'ombre que Lou, par l'exercice de sa seule mémoire, ne peut combler. À de rares occurrences près, chaque remémoration de son enfance et chaque pensée consacrée à sa famille suscitent une interrogation sans réponse, comme dans le passage suivant, alors qu'elle médite sur sa relation avec ses frères : « Mes frères et moi vivions dans des univers séparés. Je n'étais pas admise dans le leur. J'étais celle qui était arrivée après. Après quoi ? Je n'ai jamais su le dire. »

(ANR, 94) Ou lorsqu'elle songe à ce qu'ont pu devenir ses parents :

Quand un enfant disparaît, la famille explose-t-elle en mille miettes ou alors se ressoude-t-elle de façon à remplir l'espace qu'occupait l'enfant ? Que sont devenus mes frères ? [...] Mais mes parents, eux, ont-ils survécu au séisme ? (ANR, 122)

Et enfin, lorsqu'elle se remémore sa fugue :

Oui, si fuguer, c'est refuser l'origine, il y avait quelque chose à refuser qui m'échappait. Ça tenait de l'instinct, ce besoin que j'avais de me sauver au plus vite. Je ne me reconnaissais pas dans le portrait de famille qui n'était beau que du dehors. Je ne voulais surtout pas résoudre l'énigme. (ANR, 24)

Dans l'espace du récit de Lou, donc de son point de vue, ces questions restent en suspens. La narratrice d'ailleurs ne tente pas activement de leur trouver une réponse, par exemple en cherchant à faire témoigner ses parents ou ses frères, qui pourraient lui procurer un savoir

nouveau sur le passé. Ce faisant, elle démontre une volonté de maintenir les conséquences de sa fugue. En d'autres mots, elle ne pallie pas, ne répare pas la fracture qui, depuis 1972, l'empêche de répondre à ces questions.

La dernière étape de la quête de Lou survient à la toute fin du récit lorsque, allant à l'encontre de ses résolutions initiales, elle se rend sur les lieux de sa maison d'enfance afin d'en contempler le jardin, seul élément de son passé associé à un souvenir heureux. Elle agit alors sous l'impulsion d'une soudaine éclaircie dans le ciel sombre de novembre, qu'elle décrit ainsi :

Quand le ciel se débondera, la neige nous amènera sans transition dans un autre univers. C'est pour cette raison que le temps presse, car ce n'est pas la maison qui m'intéresse le plus, c'est le jardin. [...] On ne peut plus se figurer sa beauté quand la désolation l'a envahi. *Tout à coup, sans aucun signe annonciateur, le ciel se déchire, s'ouvre en deux comme la mer Rouge.* La belle, la chaude lumière du soleil ramène les couleurs. Avec de la chance, j'y serai avant que le ciel ne se referme. (ANR, 144 – je souligne)

Comme lors de la séparation des eaux le peuple hébreu traverse la mer Rouge et se libère des Égyptiens, Lou, entre le moment où le ciel « s'ouvre » et celui où il se referme, effectue le parcours, d'abord géographique, puis intérieur, qui l'affranchit de son passé. Pour commencer, les lieux qu'elle revoit lui apportent une preuve extérieure et indéniable que le passé est bel et bien révolu :

Au dernier coin de rue, la réalité s'étale d'un coup. Provocante, impudique, scandaleuse. D'abord, la maison, dont l'entrée principale est surmontée d'un auvent ocre qui s'avance jusqu'à la rue. Puis, plantée sur la pelouse, une enseigne de bois sculpté, ornée de bordures dorées : *Auberge – Restauration fine.* [...] Le scandale, ce n'est pas que la maison soit devenue une auberge. [...] Non, le choc vient du jardin. Les deux tiers n'existent plus, on en a fait le stationnement de l'auberge. [...] *Il ne reste rien.* (ANR, 153-154 – je souligne)

Il ne reste rien, au présent, du passé : pour le peu qu'elle voit, la narratrice apprend que la rupture s'étend bien au-delà de sa seule conscience. Ensuite, devant le stationnement, elle élabore, en une courte rêverie, une scène de rencontre au jardin entre elle, Joe et sa mère.

Cette rencontre entre passé et présent, qui est aussi un mélange des deux « livres » de sa vie, devient possible dans l'imagination de Lou, mais ne surviendra pas réellement. Cette fiction l'amène à réfléchir sur sa mère, et le moment procure finalement à Lou une importante certitude, celle que sa fugue était la bonne chose à faire :

Je croyais qu'en partant j'évitais un danger. J'en avais la certitude. Je bombais le torse : moi, j'avais le courage de dire non. Mais non à quoi au juste ? Je ne savais pas l'expliquer. Quand je la revois ainsi, penchée sur ses fleurs, fragile, absente et terriblement présente à la fois, je ne peux m'empêcher de penser qu'il y avait bel et bien péril en la demeure. Si j'étais restée, je me serais mise à la haïr. Pour de vrai. Pour de bon. (ANR, 163)

La narratrice révèle qu'elle est en paix avec ses décisions passées et sa quête trouve donc, à ce moment, une forme de conclusion. Sortant de sa rêverie, elle affirme finalement :

Depuis combien de temps suis-je statufiée devant ce stationnement ? Je n'ai rien vu : le ciel s'est fermé, le soleil a disparu, le vent s'est levé, l'air est glacial soudain.
Les choses se sont passées pendant que je n'y étais pas. (ANR, 163 – je souligne)

À première vue, elle évoque ici les phénomènes météorologiques dont elle n'a pas eu conscience parce qu'elle était plongée dans ses pensées; mais cette dernière phrase peut prendre un autre sens, dans lequel ces choses que Lou évoque sont toutes celles qui se sont passées – sur la maison, pour sa famille – pendant qu'elle n'y était pas – ou était en fugue. Si, comme elle le dit elle-même, « ce qu'on ne voit pas n'existe pas. Tous les fugueurs savent ça » (ANR, 126), c'est donc que ceux qu'elle a laissés derrière elle, comme les conséquences qu'a pu avoir son départ, n'existent plus vraiment pour elle. La narratrice est bel et bien demeurée la « renégate impénitente » (ANR, 23) qu'elle disait être au début du récit, c'est-à-dire celle qui renie sans regret toute une partie de ce qu'elle a été, celle qui choisit consciemment de renoncer à son passé – et assume désormais entièrement ce choix, en ne simulant plus l'amnésie et en triomphant de la menace qui en résultait.

Après cette visite, Lou retourne chez elle, juste à temps pour regarder la première neige tomber avec Joe : « le ciel crève, la neige se répand en rafales furieuses, le vent hurle. Les chiens [...] se couchent en boule entre nous. L'univers soudain rapetisse, il fait chaud, il fait bon. [...] Le temps s'arrête. Il me semble que nous n'avons plus bougé du canapé depuis ce soir de novembre. » (ANR, 167) Le temps s'arrête et les personnages ne bougent plus car leurs quêtes respectives sont terminées : la première s'est affranchie de la plus grande menace qui planait sur sa vie et elle est en paix avec son passé, alors que le second est progressivement et sûrement redevenu l'homme qu'il était avant la maladie. À nouveau, le présent est heureux et, surtout, sa continuité est sans entraves. Toutefois, Rimouski, comme c'est le cas depuis le début, n'a rien à leur offrir en ce sens : ils décident, et c'est ce qui clôt le récit, de retourner vivre en Illinois, projetant « la fugue, une autre fois. » (ANR, 168) La vie à Rimouski prend fin et néanmoins la rupture demeure à la base du mode d'être de Lou, qui n'a pas besoin du passé, en 2002 comme en 1972, pour aller de l'avant.

En résumé, dans les deux intrigues qui forment *Après la nuit rouge*, une possibilité de réconciliation avec le passé est offerte aux personnages. Thomas la fait naître intentionnellement et elle s'impose à Lou, qui n'a finalement d'autre choix que de s'y confronter. Dans les deux cas cependant, le résultat est le même et la force des ruptures qui ont un jour modifié leurs histoires est confirmée, voire renouvelée, par l'accès à la mémoire du passé. En effet, loin de représenter une amorce de continuité, la rupture les force plutôt à se reconnaître fondamentalement autres que ce qu'ils ont déjà été. C'est ainsi qu'au terme de

leurs quêtes, les personnages évoluent dans un présent qui se veut autonome et neuf, sans lien avec le temps d'avant leur fugue. Par ailleurs, c'est également le besoin de donner forme à la suite de leur histoire qui pousse Thomas et Lou à retourner à Rimouski. Or, dans l'espace géographique lié à leur passé, ils ne pourront finalement s'inventer aucun avenir : ils choisissent tous deux de quitter cette ville à nouveau, sans espoir d'y engendrer le futur, non plus d'ailleurs que toute autre nouveauté. Pour Thomas, l'avenir est inimaginable et son chemin en ce sens, un endroit brûlé d'avance, où rien ne peut pousser; Lou, quant à elle, retrouve le temps sans ombre qu'elle partageait avec Joe, mais, comme ce dernier le lui fait remarquer, n'aura aucun enfant. C'est dire que, pour les deux personnages, le futur, quelle que soit sa forme, sera *stérile*. Enfin, on pourrait dire que ces êtres de rupture appartiennent d'abord et avant tout à un ordre du temps qui n'implique ni avant ni après : c'est quand le présent est comblé – par sa vie avec Joe pour Lou et par le jardinage pour Thomas – qu'ils n'ont plus besoin de leur mémoire ou de réinventer leur futur pour croire à la possibilité de leurs histoires.

2.2 Histoire de continuité

Au premier abord, dans *Après la nuit rouge*, la fugue apparaît fortement liée au déploiement d'une pensée de la rupture, incarnée tout particulièrement par les expériences que vivent, chacun dans leur récit, les deux héros. Toutefois, ce n'est là ni la seule manifestation ni le seul sens de la fugue dans le texte. Un regard porté sur l'organisation narrative d'*Après la nuit rouge* permet d'en voir poindre une autre incarnation, plus formelle

celle-là, et liée au déploiement d'une pensée de la continuité comme mode d'organisation du temps : à bien des égards, le texte emprunte sa structure à celle de la forme de composition musicale qu'est aussi la fugue, « écrite dans le style du contrepoint, caractérisée par une entrée successive des voix, un thème répété ou suivi de ses imitations, qui forment plusieurs parties [...] qui semblent "se fuir et se poursuivre l'une l'autre"⁴⁶ », « sans renoncer à une unité fondamentale⁴⁷ ». Ainsi la voix d'un narrateur extra-diégétique et celle de Lou s'élèvent-elles à tour de rôle pour raconter deux histoires centrées autour du même thème : le retour du fugueur. Tissés de correspondances et d'échos, énoncés dans une forme qui, passant sans cesse de l'un à l'autre, s'approche de la simultanéité, les deux récits ne se rejoignent pourtant jamais⁴⁸, comme les différentes voix dans la fugue musicale. Aussi, pour la lectrice qui, passant sans cesse d'un récit, d'un personnage et d'une époque à l'autre, unit au fil de cette alternance les données diégétiques des deux narrations, *Après la nuit rouge* raconte, en une contradiction qui n'est qu'apparente, une *histoire de continuité*. Et c'est là où les personnages ne pourront jamais la voir que cette histoire se montre et doit se lire, c'est-à-dire au cœur de la question filiale qu'ils rejettent tous deux.

Au fil d'indices laissés dans chacun des récits et qui permettent de comprendre l'un à l'aide de l'autre, on devine, sans que jamais cela soit clairement dit, que Thomas est le père biologique de Lou, et, conséquemment, que l'histoire de 1955 explique et rend possible celle

⁴⁶ *Le Nouveau Petit Robert de la langue française* (2007), « Fugue », Paris, Dictionnaires Le Robert, p. 1111.

⁴⁷ Pierre-Petit, « Fugue », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne], < <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/fugue/> >, page consultée le 15 janvier 2012.

⁴⁸ Sauf dans un très court premier chapitre intitulé *Mai 1950* sur lequel je reviendrai et qui peut être considéré comme l'exposition initiale du sujet de la fugue.

de 2002. L'unité du roman est donc soutenue par la filiation qui existe entre les deux personnages et force à rétablir un ordre entre les deux récits, qui apparaissent alors comme les deux temps d'une seule et même histoire. Cette réorganisation des données diégétiques offre sur les événements racontés une perspective nouvelle et s'accompagne d'une modification équivalente du point de vue sur les temps dont elles se composent. En effet, apparaît alors, dans de nombreux aspects du récit *Septembre 2002*, la permanence du passé de 1955. Il s'agit en somme de relire *Après la nuit rouge* non plus selon le point de vue des personnages, mais en effectuant une lecture croisée des récits *Mai 1955* et *Septembre 2002*, afin d'établir la filiation qui unit Lou et Thomas et de lire le nouvel ordre du temps, basé sur la continuité entre passé et présent, qu'elle permet de révéler.

2.2.1 Le cas de l'origine

En plus d'un même parcours narratif pour leur héros respectif, ce que les deux histoires d'*Après la nuit rouge* partagent le plus sûrement sont les personnages de Romain et Marie Lemieux. Ils y apparaissent successivement à différents âges de leur vie; d'abord en 1955, où le récit de leur quotidien s'entremêle avec celui du retour de Thomas, puis en 2002, à travers les souvenirs de Lou. Dans les deux cas, Romain apparaît comme un « homme de famille », dont les enfants représentent pour lui « l'assurance d'un avenir sans solitude » (ANR, 47); et Marie, comme une femme aliénée par un rôle de mère et d'épouse qu'elle joue tant bien que mal et la plupart du temps à son grand malheur, sans toutefois le quitter. Ce sont eux qui instaurent, grâce à leur présence récurrente, un lien sûr entre ces deux univers. Plus encore, la quête que

Marie conçoit (et qui est racontée dans le récit *Mai 1955*) fait office de pivot entre les deux récits d'*Après la nuit rouge*, sa poursuite étant à la source du lien filial entre Thomas et Lou. Le projet de la femme est simple : motivée par le besoin de s'échapper d'un présent aliénant et d'une relation insatisfaisante, Marie souhaite séduire le jardinier et l'amener à partager avec elle une histoire d'amour, ne serait-ce que le temps d'une brève union. Progressivement, elle se rapproche de lui et c'est lors de l'une des rencontres quotidiennes entre les deux personnages que le prénom Louise apparaît pour la première fois dans le roman et pour la seule fois dans le récit *Mai 1955*. La scène, hautement symbolique, est un moment de grande intimité entre l'homme et la femme :

Ils se sont agenouillés en face de l'autre. Un monticule de terre humide les sépare. Marie a tendu sa main en creux par-dessus la plate-bande. Thomas y dépose des graines. Ce sont des phlox, explique-t-il à Marie, on les appelle aussi des « Louise », il ignore pourquoi. [...] Un rituel. Marie dépose les graines une à une dans les sillons que vient de tracer Thomas. (ANR, 139)

Thomas donne à Marie une *graine de Louise*, que cette dernière plante : dans la mesure où le prénom de naissance de Lou a été choisi par sa mère « à cause de ses fleurs préférées » (ANR, 43), il semble bien que le passage exprime au figuré la conception et l'origine de Louise Lemieux. La véritable union de Thomas et Marie survient d'ailleurs peu après cette scène, au cours du mois d'août 1955 :

« Viens, suis-moi », murmure-t-elle. [...] Au tour de Thomas de l'entraîner. [...] La maison, la ville, l'univers en feu. L'après-midi rouge de Marie. [...] Sperme séché sur ses cuisses. Le sexe de Thomas en elle. Celui de Romain. « Mes bébés », a dit Yvonne. La certitude du ventre, la seule des femmes. (ANR, 158-159)

Comme le suggère la description de l'événement en évoquant côte à côte sa réalisation et sa conséquence possible – la création d'un enfant –, Marie conservera une preuve tangible de la réussite de sa quête. Enfin, les dates concordent : Lou affirme avoir fugué à 16 ans, au mois de

mai 1972, ce qui place son année de naissance en 1956 et rend vraisemblable une conception à la fin de l'été 1955.

Pour la lectrice, « le cas de l'origine » de Lou n'est donc pas aussi « complexe à expliquer » (ANR, 24) que pour le personnage lui-même et est éclairci par le récit de ce qui survient entre Marie et Thomas. Néanmoins, l'attitude de Lou face à son passé la pousse à laisser irrésolue l'énigme de ses origines et limite sa connaissance de l'histoire familiale. Ce qu'elle sait du passé d'avant sa naissance correspond à ce qui est resté après le départ de Thomas, soit Rex et le jardin, mais sans plus. On ne trouve donc dans son récit aucune trace du personnage principal du récit *Mai 1955*, si ce n'est au détour du souvenir, lointain, de l'histoire du chien Rex : « Je ne me rappelle pas précisément, mais, en gros, Rex avait eu une vie difficile, il avait été maltraité, avait perdu son maître, l'avait retrouvé pour le perdre de nouveau. » (ANR, 86) De héros de la première histoire, Thomas passe dans la seconde au statut de maître anonyme d'un chien, ce qui prouve que Lou ne sait pas qui il est et quel rôle il a joué dans les circonstances entourant sa naissance. Si elle ne se sait pas l'enfant d'une relation adultère, Lou évoque néanmoins à plusieurs reprises et sans pouvoir l'éclaircir le trouble entourant son origine, notamment lorsqu'il s'agit d'expliquer sa fugue, dont elle ne veut pas éclaircir toutes les motivations. Sa mémoire lui ramène également le souvenir de la place équivoque qu'elle occupait au sein de sa famille : « Je n'étais pas mise de côté. Au contraire, j'étais la mascotte de la famille. [...] La mascotte appartient à l'équipe. Elle n'en fait pas partie. [...] Quand elle se débarrasse de sa peau, elle ne peut pas faire autrement que d'être seule. » (ANR, 95) Toutes ces évocations de mystère et de malaise, ainsi que ces nombreuses questions

laissées en suspens, valent pour autant d'invitations à lier entre eux les deux récits qui alternent, à expliquer l'un à l'aide de l'autre et, finalement, à être de plus en plus assurée que Lou est la fille biologique de Thomas. Le meilleur exemple en est lorsqu'elle se remémore sa relation avec Romain :

Il y avait une zone mystérieuse entre nous qu'il ne me permettait pas de franchir. J'ai longtemps cru que c'était parce que j'étais une fille. Mais ce n'était pas ça, *il y avait autre chose*, un malentendu, une douleur, un silence qui nous séparaient autant qu'ils nous empêchaient de trop nous éloigner. (ANR, 125 – je souligne)

Après la nuit rouge est organisé de telle sorte que, dans l'ordre de lecture des récits, cette description du malaise entre Lou et son père est suivie, deux pages plus loin, par le moment où, en 1955, « Marie et Thomas viennent de larguer les amarres » (ANR, 127). Cette architecture contrapuntique autorise la lectrice à donner un sens supplémentaire à ce qui se joue alors entre Thomas et Marie; plus encore, tout se passe comme si le discours de Lou devait en fait servir d'introduction au récit à venir de cette *autre chose* qu'elle évoque sans pouvoir la définir.

Une preuve supplémentaire de l'origine de Lou, ainsi que de la permanence du passé dans le présent de cette histoire, réside dans le fait qu'on peut déceler chez elle le legs de son père biologique. Elle dit ainsi avoir une personnalité silencieuse et réservée, de même que des yeux bleus en amande à l'envers, traits qui décrivent également Thomas dans l'autre récit. Alors que ce dernier aménage et cultive les jardins qu'il imagine, Lou Thompson – « *the best gardener without a garden* » (ANR, 44) –, de son côté, les dessine : à ce petit détail près, elle est devenue, à l'image de Thomas, spécialiste des fleurs et des plantes. À cela, on peut ajouter que Lou et Thomas s'exilent tous deux aux États-Unis, de même que Romain et Thomas

partagent, comme Lou et Joe, « l'heure du scotch » (ANR, 44). En outre, Thomas et Lou ont tous deux le même parcours narratif, qui trahit une nette propension à la fuite, ce qui peut être vu comme le résultat de la transmission d'une sorte de « gène » (ANR, 55) du fugeur. Lorsqu'elle analyse sa première fugue comme lorsqu'elle se rappelle l'élaboration de la deuxième, Lou avoue qu'une partie de ses motivations demeure inexplicable à ses yeux, ce qui suggère qu'il s'agit en fait d'une réaction innée chez elle. Lorsqu'elle quitte Rimouski en 1972, elle commet un geste qui ne ressemble ni à sa mère aliénée, mais qui n'a jamais quitté sa famille, ni à Romain, symbole de la continuité et de la fiabilité dans le roman. En 2002, le geste lui apparaît tout aussi étonnant et elle le met sur le compte de la génétique: « J'ignorais d'où me venait cet élan, quel gène *endormi* s'était réveillé en moi. » (ANR, 55 – je souligne) Comme la première partie de cette analyse l'a révélé, le mode d'être de Lou est en fait équivalent à celui de Thomas et cette ressemblance devient ici un autre indice de la filiation qui existe entre les deux personnages. La parenté qui se marque alors jusque dans les fugues de Lou indique que ses choix relèvent moins de sa propre volition que de causes trouvant leurs sources dans les êtres et les événements du passé. Vus sous cet angle, les recommencements et les fuites qui ponctuent son histoire valent non plus seulement comme des moments de rupture, mais également comme des signes de la permanence d'un certain passé. En somme, lorsque pensé à l'aune du lien filial qu'il trahit, le mode d'être de Lou et Thomas, pourtant entièrement basé sur la rupture, devient l'une des preuves les plus évidentes de la présence, dans le roman, d'une forme de continuité.

Enfin, le rôle de la nuit rouge elle-même dans l'origine de Lou permet de saisir une dernière incarnation de la continuité comme mode d'organisation du temps dans le roman. La brève introduction qui précède les deux récits principaux du roman, intitulée *Mai 1950*, est composée de cinq brefs paragraphes et relate, à raison d'un paragraphe par personnage, ce que Thomas, Marie, Romain, Joe et Lou font « trois jours après la nuit rouge » (ANR, 9, 10, 11). En incipit, le roman rassemble ainsi tous les personnages autour d'un même évènement, bien qu'ils ne le vivent pas ensemble – ou qu'ils ne le vivent pas du tout, Lou n'étant alors « qu'un souffle qui voyage vers la lumière » (ANR, 13) et Joe, un jeune garçon de l'Illinois. Tout se passe comme si le texte annonçait là l'importance de la nuit rouge dans la détermination de leurs histoires respectives⁴⁹, où elle apparaît comme point de départ d'une succession de relations de cause à effet qui, ultimement, mènent à la naissance de Lou et programment son destin. En effet, trois jours après la nuit rouge, Romain et Marie se rencontrent et nouent la relation qui aliènera cette dernière, alors que Thomas, de son côté, est interné à Québec. La nuit rouge rassemble donc les conditions nécessaires à la rencontre de Marie et de Thomas, puisqu'elle est à l'origine de la détresse qu'ils partageront – et qui conduira à leur brève liaison. L'incendie apparaît ainsi comme l'amorce d'où jaillissent tous les évènements nécessaires à la création de Lou, logique déterministe qui se voit confirmée par ce qui est dit à son sujet dans l'incipit : « Trois jours après la nuit rouge, [Lou] pressent à l'infime odeur de cendre qui l'atteint que le plus gros de son voyage est derrière elle. » (ANR, 11) Le texte proclame ainsi que, après l'incendie de mai 1950, les éléments qui doivent mener à la naissance de cette

⁴⁹ Cette impression est d'autant plus forte que l'expression choisie – « trois jours après » – renvoie la nuit rouge et ses répercussions à la mort et à la résurrection du Christ – évènements d'importance dans l'histoire biblique.

femme sont en place. Joe, quant à lui, « pense avoir vécu le plus beau jour de sa vie » (ANR, 11). Suivant la même logique, si ce jour est effectivement le plus beau de sa vie, c'est qu'il mène sa future femme jusqu'à lui : la nuit rouge est également déterminante de la fugue de Lou, sa fuite étant elle-même le produit à la fois du statut particulier que lui confère sa naissance et d'un « gène » (ANR, 55) hérité de son père biologique. Pour que ces événements soient liés, il faut que la contingence que suppose le passage du temps se transforme en nécessité : c'est un peu ce que propose *Après la nuit rouge* en prologue, inscrivant une irréductible continuité entre les temps et les événements qu'il met en scène. Invisible et apparemment inévitable, cette continuité est établie à travers un principe de causalité qui explique l'agir et le destin des personnages, tout en restant hors des limites de leur perception. Aussi, lorsque Lou se demande « J'étais celle qui était arrivée après. Après quoi ? Je n'ai jamais su le dire » (ANR, 94), la lectrice peut répondre ce qu'elle sait depuis le début du roman et que le titre avait déjà annoncé : c'est précisément *après la nuit rouge* que le personnage est arrivé.

Une telle relecture d'*Après la nuit rouge* révèle les limites du savoir des personnages et montre bien comment, pris dans leur temps, ils n'ont pas entièrement conscience de ce qu'ils engendrent et de ce qu'ils perpétuent, ou en d'autres mots, de tout ce qu'impliquent, en termes de conséquences et/ou d'intentions, leurs actions. Lou, en effet, ne sait pas que son désir de rupture est en fait (et paradoxalement) un « gène » (ANR, 55) hérité de son père; alors que ce dernier, certain d'être sans avenir, laissera de son passage à Rimouski non seulement la trace prévue – le jardin – mais également une preuve jugée impossible – un enfant. Comme la

fugue musicale consiste en une superposition de voix distinctes, c'est par le biais de deux récits indépendants qu'*Après la nuit rouge* raconte l'histoire de cette filiation, la fracture narrative devenant l'expression formelle de la rupture entre père et fille, de l'impossibilité, pour l'un comme pour l'autre, de reconnaître cette continuité. C'est qu'il faut pour la saisir une hauteur de vue que les acteurs de ce récit n'ont pas; trop occupés à *faire l'histoire*, ils sont nécessairement « pris » dans un ordre du temps où, certes, ils inscrivent leur devenir, mais qui a également pour effet de réduire leur vision, ou à tout le moins de l'orienter fortement.

En somme, usant d'un artifice propre au récit et qui consiste en une combinaison de perspectives temporelles multiples, *Après la nuit rouge* arrive à la fois à dire la vérité de ces expériences telle qu'elle est ressentie par les personnages et à donner sur celles-ci un tout autre point de vue, dont la lectrice peut se saisir pour ordonner autrement les temps mis en scène, substituant aux ruptures formelles et diégétiques qui séparent 1955 et 2002 une continuité filiale et causale. C'est dire la subtilité du discours sur la continuité et la rupture mis en scène dans le roman, où ces deux modes d'organisation du temps cohabitent sans que l'un n'apparaisse plus vrai que l'autre : ils semblent plutôt y être pensés comme les deux faces d'une même médaille, tout n'étant, à cet égard, qu'une question de perspective. Il y aurait donc quelque chose qui surpasse, dépasse le sens dont nous investissons passé, présent et futur, qui nous détermine, que nous produisons sans le savoir et qui existe à côté de notre expérience toujours subjective du monde. Ces histoires silencieuses et parallèles surviennent sans démentir la véracité de nos perceptions, équilibre subtil des ordres du temps finement mis en scène dans *Après la nuit rouge*.

CHAPITRE III

DÉDOUBLEMENTS ET VUES D'ENSEMBLE

FUGUEUSES DE SUZANNE JACOB

CHAPITRE III

DÉDOUBLEMENTS ET VUES D'ENSEMBLE

FUGUEUSES DE SUZANNE JACOB

Roman dont l'histoire s'attarde sur le destin des représentants de quatre générations d'une même lignée, *Fugueuses* problématise ce que Michel Biron identifie comme « un des grands thèmes contemporains⁵⁰ », c'est-à-dire la famille à l'échelle intime et confidentielle, par opposition à son existence et à sa remise en question en tant qu'institution aux normes forgées et suivies collectivement. Le critique explique qu'

en régime contemporain, chaque roman familial décrit un univers singulier et résolument privé dans lequel le lecteur entre comme un voyeur ou en espérant simplement reconnaître des éléments qui lui permettent de reconstruire sa propre histoire familiale. Loin de vouloir s'affranchir d'une structure trop rigide, l'individu contemporain cherche désespérément à rétablir les liens de sa généalogie, à se reconstruire un passé qui soit véritablement le sien et grâce auquel il puisse jeter sur sa vie présente une lumière qui lui fait cruellement défaut.⁵¹

Ce qui est décrit ici – la singularité et la dimension intime des univers dépeints, de même que la quête toute identitaire d'un être qui cherche à rétablir un lien brisé entre passé et présent – s'applique à *Fugueuses*, qu'on pense au parcours des personnages, à l'intrigue ou encore aux modalités narratives de ce roman presque entièrement raconté « de l'intérieur » par ses différents personnages. On retient également de la définition de Biron qu'elle met l'accent sur

⁵⁰ Michel Biron, « Famille, je vous... », *Voix et images*, vol. XXXI, no 2 (92), p. 153.

⁵¹ *Loc. cit.*

une sorte de crise du temps vécu par l'individu contemporain qui, pour aller de l'avant et donner un sens à sa propre histoire, doit d'abord « reconstruire » pour lui-même un passé dont le récit lui fait défaut. Cette problématique, qui confronte généalogie et historicité, ainsi que rupture et continuité, est bel et bien au cœur du roman de Suzanne Jacob. La force et la singularité de *Fugueuses* résident cependant dans le fait que ces questions y sont abordées non par un individu, mais bien par plusieurs, le roman visitant plusieurs branches de l'arbre généalogique d'une même famille.

Ce sont entre autres les modalités narratives particulières de *Fugueuses* qui permettent une telle mise en perspective. Polyphonique, le roman est divisé en huit chapitres racontés de l'intérieur, en l'espace de quelques jours, par plusieurs membres d'une même famille.⁵² Chacun se raconte et raconte ses propres histoires, qui comprennent à la fois les événements se déroulant au présent, qu'on peut situer à partir des dates données en titre de chapitre et qui vont de septembre à novembre 2002, et de nombreux retours dans le passé, aussi loin que celui de l'aïeule. Le roman multiplie donc les points de vue et les points de convergence, mais les histoires livrées, chacune assez dense et compliquée, se recourent pourtant et finissent par s'éclairer mutuellement.⁵³ C'est ainsi, par touches successives, que se construit à rebours l'histoire familiale, en même temps que les différents personnages vivent, chacun de leur côté,

⁵² C'est la voix de l'adolescente Nathe Saint-Arnaud (*Nathe, le 13 septembre* et *La dernière fugue*) qui ouvre et qui clôt le récit. Celle de sa mère Émilie intervient en deuxième lieu (*Borigine*, suivi plus loin par *Émilie, le 14 septembre*), puis Antoine Dumont, l'oncle de la première et le frère de la seconde prend ensuite le relais (*Antoine, le 13 septembre*). Il le passe à Alexa Saint-Arnaud, l'ainée de Nathe, (*Alexa, le 14 septembre*), ainsi qu'à sa mère Fabienne Dumont (*Fabienne, le 27 octobre*), et enfin à la vieille Blanche, l'aïeule de la lignée, l'arrière-grand-mère de Nathe et d'Alexa (*Blanche et Aanaq*). La succession des chapitres du roman suit cet ordre qui va des plus jeunes à la plus vieille et établit donc à rebours la filiation qui unit les personnages.

⁵³ Michel Biron, « Famille, je vous... », *Voix et images*, vol. XXXI, no 2 (92), p. 154.

un moment de crise révélateur, et qui met en cause tant leur identité que leur appartenance à cette lignée, troublée par la rupture. Dans la rencontre de ces deux mouvements, où ils apparaissent tantôt comme enfants, tantôt comme parents ou même grands-parents et arrière-grands-parents, on voit les personnages de *Fugueuses* aux prises avec « l'impasse » propre à leur généalogie. Celle-ci implique la transmission, de génération en génération, d'un héritage négatif, qu'on décèle dans la répétition d'un même type d'événements hautement traumatiques et, à la suite de ceux-ci, d'une chaîne de réactions comprenant la honte, la peur, le secret, le silence ainsi que l'oubli; le tout menaçant le processus de construction de soi des individus et les menant à de profondes ruptures, avec eux-mêmes, leurs parents, leurs enfants et leur passé. Les membres de cette famille cherchent tous, lorsqu'ils atteignent l'âge adulte, à se défaire de l'appartenance généalogique dont ils ont hérité à leur naissance, mais, et c'est là le drame, ils garantissent ce faisant la reproduction, chez leurs descendants, de ce qu'ils ont cherché à fuir. L'histoire familiale, dans *Fugueuses*, est donc une continuité néfaste et souterraine du passé qui n'a de cesse d'orienter un présent qui ne sait ni le reconnaître ni, de ce fait, l'arrêter. Mais le roman est habité par deux mouvements, et il en va aussi du projet narratif de *Fugueuses* de sanctionner négativement la poursuite d'un tel héritage, puis de montrer le rétablissement des faits et le rapprochement des êtres qui permettra aux histoires de chacun d'être vécues autrement que dans la souffrance et en fonction de ce qui doit être évité, tenu secret ou oublié. Alors que le roman met en scène ce qui peut empêcher l'individu

de devenir le sujet de l'histoire dont il est le produit⁵⁴, il donne aussi à lire un chemin en sens inverse, qui passe notamment par le rétablissement d'une filiation positive.

Afin de saisir l'incarnation de cette pensée du temps et des impasses généalogiques dans *Fugueuses*, je concentrerai surtout mon analyse sur la lignée féminine de la famille, compte tenu de la place qu'elle occupe dans la narration, beaucoup plus importante que celle de la lignée masculine.⁵⁵ En explorant ce que les destinées de Blanche, Fabienne, Émilie et Nathe – mais aussi, par moments, de Stéphanie et Alexa – ont en commun, je pourrai tirer les grandes lignes et les aléas de l'histoire familiale, afin « de comprendre le poids de [celle-ci] sur les destinées individuelles⁵⁶ » et le type d'expérience du temps qu'elle suppose. Je veux, en dernier lieu, m'attarder aux possibilités de réconciliation avec leur origine et avec l'histoire familiale offertes aux personnages, pour voir ce qu'elles rendent possible et quel autre ordre du temps s'y profile – et en quoi la présence de cette forme de résolution enrichit, en regard de la thématique familiale, le discours sur le temps déjà à l'œuvre dans le roman.

⁵⁴ Vincent de Gaujelac émet cette hypothèse qui dit que « l'individu est le produit d'une histoire dont il cherche à devenir le sujet » et qui me permet de penser les liens entre ordre du temps, généalogie et construction de soi, en examinant quels rapports entre passé, présent et futur rendent spécifiquement possible l'histoire du sujet. Vincent De Gaujelac, « L'impératif généalogique », *Enfances, Familles, Générations*, no 7, p. 2.

⁵⁵ Des hommes, seul Antoine narre un chapitre, et y fait davantage allusion à ses sœurs qu'à lui-même. Comme le titre l'indique d'emblée, les femmes et leur destinée sont les objets premiers du projet narratif de *Fugueuses*, leur contrepartie masculine faisant surtout figure de « personnages-ombres » (Aleksandra M. Grzybowska, *La fugueuse et ses avatars dans l'oeuvre romanesque de Suzanne Jacob*, Katowice, Presses universitaires de Silésie, 2009, p. 193.). Pour plus de détails, on peut se référer à l'analyse de la lignée masculine en termes de synchronicité transgénérationnelle que réalise Aleksandra Grzybowska.

⁵⁶ Vincent De Gaujelac, « L'impératif généalogique », *Enfances, Familles, Générations*, no 7, p. 5.

3.1 L'impasse généalogique

Selon Vincent de Gaujelac, lorsque rien ne vient troubler « l'ordre généalogique », celui-ci

inscrit chaque individu dans une lignée, c'est-à-dire dans une descendance organisée et structurée au sein de laquelle il va occuper des places successives qui lui sont assignées à l'avance, d'abord comme enfant, puis comme parent, puis comme grand-parent, mais aussi comme homme ou comme femme, et comme porteur d'un nom et d'un ou plusieurs prénoms. Cette assignation lui permet de se singulariser sans se perdre dans l'illusion de s'être engendré lui-même. Elle lui permet de s'affirmer comme un élément dans un ensemble qui lui préexiste, maillon d'une histoire qui a commencé avant lui et qui se transmet à travers lui et les siens [...].⁵⁷

Cadre structurant situé au cœur des questions de réception et de transmission, l'ordre généalogique est central dans la construction de l'identité, dont il fixe certains éléments constitutifs. D'une part, il s'attarde à définir clairement « qui est qui » (qui est père ou mère de qui, qui est fille ou fils de qui) et distribue en cela des places à chacun. D'autre part, il impose l'attribution d'un nom et d'un prénom. Le nom de famille « fixe des appartenances⁵⁸ » et inscrit l'individu dans une descendance. Le prénom, quant à lui, rappelle que l'être possède « une existence propre⁵⁹ », qu'il est une combinaison *unique* d'éléments génétiques. Entre ces deux pôles contradictoires – l'appartenance à une lignée et l'affirmation d'une singularité –, un mouvement dialectique est à l'œuvre, car « on ne peut intégrer qu'en différenciant. On ne peut s'insérer qu'en se distinguant.⁶⁰ » C'est dans la résolution de ces contradictions que le sujet apparaît ou, pour le dire autrement, que l'individu devient le sujet de l'histoire dont il est le produit.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 4.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 2.

⁵⁹ *Loc. cit.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 5.

L'impasse généalogique survient lorsqu'un individu ne peut supporter l'appartenance à sa lignée, non plus qu'il n'accepte de transmettre l'héritage de celle-ci. C'est que la famille peut faire défaut, causer de la souffrance, inhiber et contraindre; être en somme un fardeau dont il faut se décharger, parfois pour assurer sa survie. Des contradictions, des conflits et des secrets de toutes natures (affectifs, sexuels, sociaux, etc.) peuvent traverser une histoire familiale; lorsqu'ils ne sont pas réglés, chaque descendant de la lignée en hérite, en est affecté et risque d'en répéter le scénario. Il y a impasse généalogique lorsque, devant la souffrance causée par une telle forme d'héritage négatif, l'individu n'arrive pas à trouver de position médiane (qui lui permettrait de rejeter une part de son identité et d'en assumer une autre) et qu'il tombe plutôt dans « le double piège du rejet total ou de l'acceptation inconditionnelle [...] coincé entre des exigences conflictuelles antagonistes et qu'une nécessité impérieuse l'oblige à [...] respecter.⁶¹ » C'est, affirme enfin Vincent De Gaujelac, par un travail sur l'arbre généalogique qu'on peut arriver à comprendre l'impasse généalogique, en repérant notamment la répétition, à travers les générations, de symptômes, de maladies, de conflits et de ruptures.

La vue d'ensemble que procure le roman *Fugueuses* sur la lignée familiale qu'il met en scène permet ce genre de travail. D'emblée, on remarque que le roman est truffé de répétitions, des plus modestes (par exemple, l'utilisation par deux personnages qui ne se connaissent pas ou ne se parlent plus des mêmes expressions ou façons de faire) aux plus importantes, qui concernent quant à elles les parcours des personnages principaux (Blanche, Fabienne, Émilie et Nathe). Ceux-ci sont fort semblables : ils sont modifiés par l'apparition de

⁶¹ *Ibid.*, p. 7.

figures féminines équivalentes, à la fois dangereuses et salvatrices – Catherine Piano, Carole Monty, Marie Musse et Edna Thiffault – et ponctués d'événements similaires – violence, viol, pédophilie –, suscitant de fois en fois une même chaîne de réactions – mensonge, secret, insensibilité, peur, incapacité d'agir et rupture. Ces répétitions de l'histoire attestent de la transmission, depuis Blanche jusqu'à Nathe en passant par Fabienne et Émilie, d'une forme négative d'héritage, « étrange force de l'inconscient familial qui se manifeste dans ces mystérieuses coïncidences transgénérationnelles.⁶² » Pour parler comme Aleksandra Grzybowska, on peut dire qu'il y a dans *Fugueuses* une « synchronicité transgénérationnelle », associée aux thématiques sexuelles et familiales :

Dans le dernier roman de Jacob, la thématique sexuelle est bien présente [...]. [E]lle est cette force morbide et sous-jacente qui pousse à reproduire névrotiquement un événement douloureux comme s'il était programmé à être transmis d'une génération à l'autre. Le sexuel s'associe dans ce roman à l'abus, à la sexualité qui transgresse [...], qui altère la famille en la rendant encore plus fragile et qui se trouve à l'origine d'insolubles litiges parentaux. C'est pourquoi nous voulons encore une fois reparler de la notion de synchronicité [...] qui y réapparaît dans la dimension transgénérationnelle.

Nous comprenons par synchronicité transgénérationnelle la transmission de l'histoire d'un abus sexuel qui se répercute d'une génération à l'autre aussi bien que la présence du tortionnaire sexuel et de la victime des sévices, l'un des actants jouant sa séquence sur la scène familiale ou tous les deux à tour de rôle.⁶³

Ce qui conduit à l'impasse généalogique dans cette lignée est la répétition d'un même type d'événements douloureux lié à la sexualité, que les enfants vivent en tant que victimes puis, plus tard, lorsqu'ils sont devenus à leur tour parents, rejouent en tant que bourreaux. À chaque génération, les membres féminins de cette famille subissent, alors qu'ils sont encore jeunes, un traumatisme lié au viol, à la violence ou à la pédophilie. En raison de leur âge au

⁶² Aleksandra M. Grzybowska, *La fugueuse et ses avatars dans l'oeuvre romanesque de Suzanne Jacob*, Katowice, Presses universitaires de Silésie, 2009, p. 149.

⁶³ *Ibid.*, p. 192.

moment du récit, qui les éloigne (Blanche, Fabienne, Émilie) ou les rapproche (Nathe) des événements, chacune vit et raconte ce qui est survenu selon des modalités particulières. Au terme du roman, la lectrice, plus ou moins informée selon le personnage, sait néanmoins qu'en plus d'être mariée en toute connaissance de cause à un pédophile, Blanche a entretenu une relation homosexuelle avec une femme. À 13 ans, sa fille Fabienne a été victime d'abus sexuel, puis s'est elle-même mariée avec un homme tortionnaire accusé de pédophilie. Cet homme est le père d'Émilie, Stéphanie et Antoine, qui ont tous les trois subi ses sévices. Stéphanie, liée à Carole Monty, se prostitue; Émilie, pour se sauver de cet écueil, épouse un homme qui sera lui aussi soupçonné de pédophilie et qui la trompera. Sa fille Nathe, qui a 13 ans au moment du récit, est la victime du couple de pédophiles que forment Catherine et François Piano, qui tour à tour abusent d'elle; sa sœur Alexa, dont le parcours est légèrement différent de celui des autres mais informe quand même sur ce qui a lieu dans cette famille, devient quant à elle l'amante de François Piano, qui entretient aussi une relation avec la mère des jeunes filles dont il abuse.

De ces différents événements, hautement problématiques et générateurs de souffrance, résultent de la honte, de la peur, de nombreux secrets, de même que, plus tard, une volonté de faire table rase de l'enfance et de masquer l'origine, quitte à se dédoubler en s'inventant une autre identité. Quelle que soit cependant la mise à distance opérée par les sujets, l'événement traumatique et l'histoire familiale continuent à structurer fortement leurs existences et à constituer les objets premiers du legs transmis à leurs descendants. Ce scénario d'impasse généalogique implique une grande part de continuité malgré les ruptures auxquelles il conduit,

et un ordre du temps équivalent en termes de relations entre passé et présent, où le premier, bien qu'occulté, oriente et configure le second, rendant possible l'écriture d'une histoire répétitive, où l'avenir est prévisible.

3.1.1 Secret et oubli

Le maintien de l'héritage négatif et la répétition des traumatismes dans la famille de Blanche et ses descendantes sont au premier chef le résultat d'une culture tacite du mensonge, du secret et du non-dit que toutes possèdent et transmettent. Vers le milieu du récit survient une scène qui démontre et introduit bien l'étendue, la source et les mécanismes de cette culture. Alors qu'Émilie Dumont et son frère Antoine sont ensemble au restaurant, le personnage de Carole Monty, liée à leur passé commun, fait une apparition aussi soudaine qu'inattendue. Émilie apprend alors que « la Monty » est, depuis des années, « captive d'un mensonge » (F, 202) : volontairement, on ne lui a pas révélé que Stéphanie Dumont est morte; elle la croit donc toujours vivante. Devant la réaction d'Émilie, qui est sur le point de « libérer » Carole du mensonge entretenu comme une vengeance depuis des années, Antoine pose sa main sur celle de sa sœur et, « comme s'il pressentait [s]a défection » (F, 201) l'interpelle : « "Milie ?" » (F, 201). Cette dernière reconnaît dans la demande de son frère un appel au silence et une forme de tyrannie commune à ses ascendants :

La texture de cette douceur qui muselle appartient à Stéphanie, "Milie", je reconnais et je ne peux pas en douter, Antoine m'exhorte de me taire. Au-delà de Stéphanie et d'Antoine aujourd'hui, cette douceur tyrannique appartient aussi à notre mère Fabienne et à la vieille Blanche sans doute, si on remonte. (F, 201)

Un regard global jeté sur *Fugueuses* permet de constater qu'il y a en effet au sein de cette famille la transmission d'une véritable omerta, basée sur le principe bien simple voulant que « ce qui n'existe pas n'a pas de nom. » (F, 280) Il suffit selon cette théorie de ne pas mettre en langage ce qui ne doit pas exister⁶⁴ – d'étouffer les histoires, de pulvériser les mots⁶⁵ – et d'intimer ceux ou celles qui voudraient parler à se taire, à « apprendre le mutisme absolu » (F, 274). Ou encore à inventer (une version soutenable, une fiction⁶⁶), puis à croire ce qu'on choisit de raconter, pour combler les trous et les manques. Ces façons de faire, rendues possibles grâce à la « capacité fictionnelle de la langue⁶⁷ », sont utilisées par tous et comptent de nombreuses occurrences dans le roman, où on en lit l'aveu comme on en constate le résultat. Néanmoins, une image récurrente dans le discours des personnages résume très bien le procédé et ses effets : celle de « l'invisible sans preuve qu'aucun instrument ne peut mesurer » (F, 52). Cette expression désigne l'événement traumatique survenu dans le passé et si bien tu qu'il n'y a autour de lui et pour l'évoquer ni image ni mot disponibles. On voudrait que rien n'en subsiste, mais il en reste à la fois la trace existentielle⁶⁸ et l'impossibilité, lorsqu'en naîtra le désir, de la comprendre. Incidemment, pour combler les manques, il faut inventer, se saisir

⁶⁴ En preuve supplémentaire, on constate que l'inverse est aussi vrai pour les personnages : « Elle désirait seulement s'entendre prononcer à l'extérieur d'elle-même, bien tranquillement, des mots définitifs qui rendraient les choses définitives du fait qu'elles seraient prononcées à l'extérieur. » (F, 171)

⁶⁵ Alexa, pour qui cette loi du silence est problématique, affirme : « J'aime les histoires [...]. C'est ce qui manque dans cette maison. Ici, il n'y a que des histoires étouffées » (F, 148); elle se sert pourtant plus loin de cette même tactique : « Dès qu'ils avaient été prononcés, dès qu'ils avaient frappé les tympans d'Alexa, ces mots avaient été pulvérisés. Alexa n'y avait plus jamais repensé. » (F, 167)

⁶⁶ Car comme le rappelle Suzanne Jacob, « les individus se maintiennent dans leur forme propre grâce à des récits d'eux-mêmes qui leur servent de convention de réalité. » Suzanne Jacob, *La bulle d'encre*, Montréal, Boréal, 1997, p. 35.

⁶⁷ Suzanne Jacob, *Histoires de s'entendre*, Montréal, Boréal, 2008, p. 16.

⁶⁸ Je pense ici aux conséquences identitaires, émotionnelles et comportementales qu'induit tout événement traumatique – le viol, par exemple, comme c'est le cas dans *Fugueuses*. J'y reviendrai, car ces traces témoignent d'une forme de permanence du passé dans le présent.

d'une version de la réalité et s'y tenir – différentes versions des faits coexistant dès lors, avec tous les risques que cela comporte. Dans le passage suivant, Blanche résume (et conseille) cette stratégie purement narrative à sa petite-fille Stéphanie Dumont :

Qu'est-il arrivé à ta mère ? Tu voudrais qu'il y ait des faits sur lesquels t'appuyer. Je vais te décevoir, mon pauvre petit, en te disant qu'il n'arrive le plus souvent que de l'invisible dont on voit trop bien les signes, de l'éclosion des roses à leur ravage inéluctable, mais qu'on ne peut jamais prendre à la gorge pour lui demander des comptes. [...] Ma chérie, ne te laisse pas arrêter. Bien que ta mémoire t'en refuse l'accès, toutes les réponses sont déjà données. Tu vas me détester, je le pressens, mais je vais ajouter que c'est à toi d'inventer ce qui manque. Il est vain, inutile et nocif d'attendre quand nous avons hérité du don d'invention. (F, 233-234)

Le personnage à qui s'adresse ce discours restera jusqu'à sa mort en rupture à la fois avec la vérité sur ce qui a réellement eu lieu dans le passé (la lectrice sait qu'il s'agit du viol que Fabienne a subi au début de l'adolescence) et avec sa mère qu'elle cherche à connaître pour se comprendre. Ces secrets et ces mensonges ont donc une incidence sur les relations parents-enfants : qu'une distance physique les sépare ou non, les membres de cette famille connaissent dans les faits peu de choses les uns des autres. Nathe, la première, dira : « C'est clair que ma mère ne sait plus qui je suis. [...] Ma mère ne sait rien de moi [...]. » (F, 18) Alexa, pour prendre un autre exemple, est un personnage qui cherchera à rétablir le dialogue avec certains de ses ascendants, mais elle doit néanmoins avouer une méconnaissance totale de ses parents, notamment de son père :

Elle ne le connaissait pas, ce Thomas Saint-Arnaud. Elle ne savait plus pourquoi il était davantage son père que n'importe lequel des autres hommes [...]. Elle tentait de dresser un bilan de ce qu'elle savait de lui. Elle découvrit qu'elle n'aurait même pas pu écrire sa notice nécrologique. Elle venait donc de passer seize ans de sa vie avec un pur étranger. (F, 175-176)

Émilie y va d'une même révélation et dit à sa mère : « Je ne sais pas qui tu es [...]. Je ne sais pas ce que tu penses. Tu me traverses sans cesse l'esprit sans que je puisse te connaître. Il faut que

ça s'arrête. » (F, 214) En général, dès l'enfance, cette dissension règne entre les enfants et leurs parents. Elle s'explique par le fait que ces derniers ne se *laissent pas* connaître, qu'ils ne divulguent ni leur passé, ni ce qui se joue vraiment pour eux au présent. Blanche, par exemple, agit encore ainsi avec Fabienne lorsqu'elles se retrouvent après plusieurs années de séparation physique : « Les jours qui suivirent, Blanche devint inaccessible. [...] elle était polie, aimable même avec Fabienne, mais elle ne permettait aucun accès. » (F, 267)

Ces dissensions sont au départ le fruit de la volonté de ceux qui les créent. Néanmoins, comme le souligne un peu Émilie en exprimant le désir que « ça s'arrête », elles ne sont pas sans conséquences, ne se font pas sans souffrance. Prouvant à la fois une méconnaissance et un besoin de savoir, insinuant la rupture et en creux sa douleur, une « question mourante » (F, 210) revient dans le récit de tous les personnages. Secrètement, à tour de rôle, ils formulent cet appel sans obtenir de réponse : « Maman ? » (F, 130, 183, 209-210, 267, 281). Le récit révèle ici avec insistance que maintenir de si fortes ruptures et couper l'accès au savoir contenu dans le passé laissent les personnages en manque de réponses quant à leur présent et leur identité. Toute filiation rompue, c'est en effet avec une partie d'eux-mêmes que les personnages sont en rupture : c'est que le « processus d'identification », « au fondement de la construction de l'identité⁶⁹ », est court-circuité et il devient impossible pour eux de « "produire de l'autre à partir du même", selon l'expression heureuse de Pierre Legendre.⁷⁰ » Privés de la compréhension des déterminations passées, ils échappent en somme la vérité sur leur propre

⁶⁹ Vincent de Gaujelac, *Op. cit.*, p. 4.

⁷⁰ *Loc. cit.*

histoire, créant de surcroît une brèche dans le processus qui devrait leur permettre d'avoir une destinée qui leur serait propre.

L'exemple le plus littéral de cela, qui prend une grande place dans l'intrigue, est l'ignorance de Nathe au sujet de sa véritable origine. L'adolescente se croit la fille d'Émilie, mais elle est en fait née de l'union adultère de Thomas Saint-Arnaud et Stéphanie Dumont, morte d'un cancer fulgurant peu après l'accouchement de l'enfant, qu'elle donne en adoption à sa sœur. Émilie révèle clairement la chose au sein d'un de ses monologues intérieurs : « La fille de Stéphanie Dumont, c'est Nathe Saint-Arnaud. Pauvre Nathe, pauvre Nathe qui ne sait rien, qui ne sait pas. Ni Thomas ni moi n'avons encore jamais trouvé le courage de lui dire la vérité sur sa naissance. » (F, 101) Chez l'adolescente, cette ignorance cause une « hantise [...] d'être *reconnue* dans la rue par une personne d'une vie antérieure » (F, 25 – je souligne), manière d'évoquer le fait qu'il y a quelque chose de caché chez elle; tant qu'il ne lui est pas révélé, ce secret fait aussi de Nathe « la cellule dormante de son propre destin » (F, 15) et de sa vie, quelque chose qui « ne fait qu'hésiter à commencer » (F, 15). L'histoire de la jeune fille, qui occupe une place centrale dans le roman et sur laquelle je reviendrai, montre bien comment les secrets de famille, « tout en étant censés protéger ses membres de la honte, du désespoir ou du déshonneur, produisent en fin de compte l'effet inverse. Loin d'épargner les descendants, ils semblent les marquer profondément, au point de structurer leur existence.⁷¹ » En somme, un passé qu'elle ne connaît pas, mais qui est bien le sien, agit dans le présent de Nathe et oriente

⁷¹ *Ibid.*, p. 7.

son histoire, qui pour l'instant prend une direction déjà expérimentée par ses ascendantes, la privant ainsi d'une destinée individuelle, produit de sa singularité.

Comme le souligne judicieusement Maude Labelle dans son mémoire consacré à l'hyperréalisme jacobien, c'est notamment grâce à son architecture narrative, caractérisée par de nombreuses variations modales et vocales, que le roman parvient à mettre en scène et à problématiser les aléas de la communication dans cette famille :

la structure fragmentaire et polyphonique [du roman] accueille très bien le secret, le mensonge et elle permet d'aborder l'histoire sous l'angle de l'aveuglement et de l'impossibilité de savoir. Les personnages savent qu'ils n'ont pas accès à toute l'histoire et que la totalité ou la vérité leur échappera toujours.⁷²

En plus de ce que la lectrice peut déduire, à de très nombreuses reprises dans le récit, un personnage laisse deviner, souligne ou révèle, en tentant de la combler, l'ignorance d'un autre à propos de ses origines, de l'histoire familiale ou d'événements survenus dans le passé. Par exemple, on apprend dans les récits d'Émilie et d'Antoine que Carole Monty change complètement la vie des trois enfants Dumont lorsqu'elle y fait son apparition. Leur propre mère, rencontrant la femme bien des années plus tard, révèle à ce sujet une ignorance qui manifeste bien le fossé qui la sépare de ses enfants : « Première nouvelle que Stéphanie ait jamais eu une amie du nom de Carole Monty » (F, 224). Le concept de « vérité », au sein de cette famille, est relatif à ce qu'il importe de taire, comme en témoigne cette réponse adressée par Nathe à son père qui lui demande des comptes, où elle cache, justement, tout ce qui

⁷² Maude Labelle, *Une esthétique hyperréaliste en littérature ? Narrativité picturale et langage visuel dans l'oeuvre romanesque de Suzanne Jacob (1991-2005)*, Mémoire, Université de Montréal, f. 98.

compte : « Je lui raconte l'exacte vérité, non pas que j'aie vomi, non pas que je sois chamboulée [...], non pas que je sois désespérée [...]. » (F, 24)

Dans le même ordre d'idées, on peut voir certaines histoires « courir » dans *Fugueuses*, arrivant à leur destinataire toujours un peu transformées. Cette expression évocatrice est tirée du récit d'Alexa, qui affirme : « J'aime les histoires qui courent à travers le monde et qui arrivent jusqu'à moi chiffonnées et déformées. [...] Les histoires, il faut les laisser courir » (F, 148).⁷³ L'histoire qui « court » dans le roman au sujet de Thomas Saint-Arnaud illustre bien ce procédé et ses implications. Elle apparaît d'abord dans le récit d'Émilie, qui raconte comment, lors d'un barbecue, une voisine lui apprend que son mari fréquente régulièrement une mineure. La chose est ensuite évoquée dans le récit d'Alexa, qui la tient de François Piano et la répète à sa sœur Nathe. Thomas lui-même avoue enfin et exclusivement à Alexa que cette mineure qu'il rencontre souvent n'est pas sa maîtresse, mais sa propre fille, née d'une relation adultère depuis longtemps terminée. Ainsi plus le récit avance, plus les faits se transforment, tout autant que le savoir des personnages sur Thomas, qui conserve pour un temps le statut de pédophile. Ce cas de figure révèle aussi l'effet que ces paroles partielles, mal informées ou carrément mensongères ont sur l'ordre généalogique et la manière dont elles contribuent à y introduire des impasses, parce qu'elles remettent en question la place et l'identité des uns et des autres. Pour aller plus loin encore, on peut ajouter que Thomas révèle son secret à Alexa lors d'un souper dans un restaurant où sa troisième fille travaille. Elle leur sert le repas, chose

⁷³ À ce sujet, elle ne manquera pas de se contredire au nom de cette fameuse culture du secret, qu'elle entretient lorsque le besoin s'en faire sentir, par exemple lorsqu'elle apprend que sa mère entretient comme elle une relation avec François Piano.

dont il informe Alexa seulement en dernier lieu. Progressivement, celle qui n'était aux yeux d'Alexa qu'une serveuse à peine digne de mention devient une demi-sœur jalouée, le degré de savoir du personnage qui observe informant le statut, au sein du récit, de celle qui est regardée. Au cours du même souper, Thomas fera également cette révélation à Alexa : « Ta mère est une enfant [...]. Si tu ne t'en es jamais aperçue, c'est simplement parce que ça te serait intolérable » (F, 179). De fait, ces quelques mots ouvrent un « gouffre » (F, 183) en Alexa. Elle comprend alors une chose fondamentale, qui vaut comme une sorte de description de ce dont la structure éclatée de *Fugueuses* permet l'incarnation et qu'elle met au jour : « Le monde tel que je le mets au monde [...] n'est pas toujours exactement conforme au monde tel qu'il est mis au monde par les autres. Exemple : ma mère telle que je la mets au monde n'est pas toujours exactement conforme à ma mère telle qu'elle se met au monde jour après jour. » (F, 181) Ce phénomène, qui implique une soudaine confusion et un changement quant à l'identité et à la place d'un sujet, est ce qui arrive à Nathe alors qu'on la voit passer d'enfant disparue à fille d'Émilie puis de Stéphanie, selon qu'elle se raconte ou qu'elle apparaît dans les récits des autres. C'est enfin là exactement ce qui est mis en abyme à travers la biographie de la princesse Théodora, dont Fabienne fait la lecture à Blanche et qui est résumée ainsi : « Théodora est la fille d'un gardien des ours de Constantinople, mais plus l'histoire avançait, plus Théodora devenait la fille de sa mère qui l'avait initiée à la danse. [...] Elle avait connu un grand destin. » (F, 258) Empruntant un peu à « la logique de la biographie, qui construit une vie en fonction du destin qu'elle s'applique à révéler⁷⁴ », la vérité sur les êtres, les événements et le passé est

⁷⁴ Elisabeth Nardout-Lafarge, « Le rendez-vous des fictions », *Voix et images*, vol. 37, no 2 (110), p. 57.

malléable et changeante, au gré de qui la raconte, de ses motivations et de son destinataire. Cette façon de ne pas dire, de ne pas tout dire, ou de dire autrement influence la capacité des personnages à se poser en tant que sujet et en tant qu'« agent d'historicité familiale⁷⁵ ». Dans un tel contexte, l'histoire reçue des autres change et n'est pas fiable, et un soupçon plane continuellement sur l'identité des êtres. Le double processus de différenciation et d'identification à la base de la construction de soi en est largement compromis, tout comme la possibilité même de rompre, en tout ou en partie, avec l'héritage négatif, difficilement reconnaissable parce que le plus souvent innommé ou occulté.

Pour bien comprendre l'expérience du temps qui se joue dans les stratégies adoptées par les victimes, et le mode de relation entre passé et présent qu'elles révèlent, il faut en outre souligner qu'en plus du secret, du non-dit et de l'invention, les membres de cette famille cultivent l'oubli, qui s'apparente dans le roman à une pure volonté de ne pas se souvenir, de ne plus savoir – d'être « une autre mémoire » (*F*, 171) selon l'expression même de Nathe. L'exercice de l'oubli se présente chez les personnages de *Fugueuses* sous un jour fort radical et performatif, comme le montre ce passage :

Écoute-moi bien, Nathe, dit Alexa, tu vas arrêter de délirer dans tous les sens. Cesse de tripoter tes draps et écoute-moi. Les oreilles, ça se verrouille à volonté, quoi qu'on en dise. C'est plus important d'apprendre à verrouiller ses oreilles qu'à apprendre à se taire. Tu n'as pas entendu la phrase, tout simplement. (*F*, 278)

Ou bien on n'entend pas, ou bien on ne voit pas, mais, dans tous les cas, il s'agit de faire comme si l'objet de cette puissante volonté d'oublier n'avait au départ jamais existé. Telle est

⁷⁵ Vincent De Gaujelac, *Op. cit.*, p. 9.

la stratégie adoptée par Nathe et Alexa, qui dans une certaine mesure en est une de survie. Leur mère Émilie a adopté la même posture devant certains événements traumatiques survenus dans sa jeunesse. Dans le train qui la mène supposément vers la clinique de Borigine, elle le réalise pour la première fois :

Je ne me souviens pas de l'instant où j'ai compris que mes yeux voyaient. Mais je me souviens de l'instant où mes yeux ont cessé de voir, où mes yeux sont retournés dans la matière aveugle parce que ce qu'ils devaient voir leur causait une douleur insoutenable. Je m'en souviens pour la première fois ce soir, dans le train de Montréal. [...] Et je me souviens. Papa frappe Antoine, Antoine qui gît sur le sol, dans le garage. [...] Je vois que mon père va tuer mon frère. Je le vois, ça, qu'il va le tuer. Et puis, je ne vois plus rien. Jamais. Ça n'a jamais existé jusqu'à ce soir, et même ce soir, dans ce train, ça n'existe pas, ça n'a pas de témoin. (F, 98)

Selon les propos du personnage, la rupture aurait été efficace – « ça n'a jamais existé jusqu'à ce soir » dit-elle –, mais Émilie, sous le coup de la crise existentielle et identitaire qu'elle subit au moment du récit, se souvient néanmoins. Le passé oublié n'était pas réellement passé, et ressurgit des profondeurs du personnage sans qu'elle n'ait de contrôle sur la situation ou sur les mécanismes qui initient ces séances de cinéma intérieures : « Émilie se débattit contre le jaillissement des images Monty, mais la pellicule de la bobine où elle pouvait voir Carole Monty essuyer le rouge sur les lèvres de Stéphanie s'était bel et bien engagée dans le projecteur. » (F, 82) Émilie assiste à la représentation de ce passé comme s'il n'était pas le sien, issu d'une mémoire étrangère et appartenant à un *moi* révolu. Le passage informe sur le statut du passé au sein du présent d'Émilie : avant qu'elle n'accepte de le ramener à sa conscience, les événements d'hier n'existent pas comme passé; devenus extérieurs au personnage, ils ne peuvent être appréhendés comme tels. Ils sont donc, jusqu'au moment de ces soubresauts de la mémoire, toujours présents. Ce type de représentations survient chez plusieurs personnages

du roman. Pour Émilie comme pour Fabienne, Blanche ou même Antoine et Nathe, « le projecteur [se déclenche] et lance la projection de scènes dont on voudrait à n'importe quel prix être débarrassé à tout jamais » (F, 82). On en a la démonstration à plusieurs reprises dans *Fugueuses* : au-delà de ce qui est souhaité et même mis en acte par les personnages, rien ne peut empêcher certains événements de « prendre racine ». C'est Nathe qui l'exprime ainsi :

Si je pouvais retourner en arrière, je changerais les événements qui ont eu lieu. Si je pouvais les jeter dans le miroir, je les y jetterais. Si j'avais pu les filmer avec le caméscope d'Alexa, les événements n'auraient pas pris racine en moi, ils auraient pris racine dans le caméscope que je jetterais du haut du pont dans le fleuve aujourd'hui. (F, 52)

Nathe veut *jeter* les événements traumatiques, mais ils se sont *enracinés* en elle : ce vocabulaire contrasté témoigne à la fois d'une volonté d'oublier et de l'impossibilité d'y parvenir totalement. S'il en est ainsi, c'est que, comme l'observe l'adolescente, « l'oubli est une sorte d'armoire et pas du tout le néant, puisque les choses en ressortent » (F, 180). Fabienne utilise une autre métaphore et remarque, après sa propre séance de cinéma intérieure, que « les films [du passé] sont intacts dans les congélateurs de l'oubli » (F, 235). À ce sujet, Suzanne Jacob va encore plus loin dans l'essai *Histoires de s'entendre*, où elle écrit que l'oubli est une *illusion* :

Cette illusion que nous appelons l'oubli est fondamentale. [...] Elle nous persuade que notre *petite histoire* est désormais obsolète, « sans rapport », qu'elle est définitivement inactive, neutralisée, débranchée : « le passé est derrière ». Le début du monde change de chronologie. L'histoire du monde commence désormais avec celle du groupe auquel on désire adhérer, auquel on adhère, auquel on désire apporter une réponse.⁷⁶

Selon cette conception, l'oubli n'est pas une perte ou une absence du souvenir, mais sa présence enfouie; ce n'est pas l'envers de la mémoire, mais sa transformation en un « territoire occupé⁷⁷ ». L'oubli est dit fondamental car il permet « d'emprunter les passages qui mènent

⁷⁶ Suzanne Jacob, *Histoires de s'entendre*, Montréal, Boréal, 2008, p. 70.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 76.

d'un âge à l'autre⁷⁸ », c'est-à-dire qui conduisent d'un temps à un autre lorsque cela est nécessaire. Ainsi pensé et appliqué, l'oubli est ce qui, au sein de l'histoire du sujet qui le met en œuvre (et donc qui se berne), vient circonscrire le passé; c'est aussi ce qui le projette dans un nouveau présent. Comme l'indique le titre du roman, on parle ici de personnages fugueurs. Le choix de l'oubli peut donc être perçu comme une forme de fuite vers l'avant, s'établissant sur la base d'une rupture forte, qui marque la fin d'un monde et le début d'un autre, mais qui ne fait pas totalement disparaître ce qui est laissé derrière. Les fugueuses du roman se voudraient sans attaches passées, elles tentent de se libérer du drame originel. Néanmoins, par la suite, elles ne font pas pour autant l'expérience d'un *présent-présent*, qui serait exempt de l'influence et des exigences du passé, mais bien celle d'un *passé-présent*, où elles subissent une forme de contact permanent avec le passé, avec ce qu'elles cachent ou taisent et qui est toujours prêt à ressurgir, en dépit de la rupture. Cette part de continuité s'explique également par le fait que céder à l'illusion, qu'il s'agisse de (se) taire, d'oublier, d'inventer et/ou de croire, exige un travail continu d'assiduité (à ce monde et à ce temps nouveaux) et de maintien (de l'oubli tout comme de la rupture qu'il induit ou nécessite). De plus, « par fidélité au pacte du silence, il convient d'*entretenir* la dénégation. Mais la négation de l'histoire empêche de se dégager du poids qu'elle engendre.⁷⁹ » Le silence, le secret et l'oubli engagent donc les personnages dans une constante proximité avec leurs objets. Ces derniers continuent à structurer entièrement leur histoire personnelle et, par extension, l'histoire familiale qu'ils véhiculent. En effet, il ne faut pas oublier non plus que ce mode de relation entre passé et présent, où le premier

⁷⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁹ Vincent De Gaujelac, *Op. cit.*, p. 8. (Je souligne.)

structure le second malgré la volonté de chacun, est expérimenté à répétition et se maintient de génération en génération.

3.1.2 Ruptures, dédoublements et destin

Les personnages féminins de *Fugueuses* entretiennent un rapport au temps qui, en surface, met de l'avant la rupture comme mode de relation entre passé et présent, alors que se révèle, en profondeur, la permanence de ce même passé. Bien que la chose puisse sembler paradoxale, c'est de façon *continue* que cette famille est marquée par des ruptures entre ses membres, comme si elles équivalaient à des marques de filiation, et venaient d'emblée contredire la volonté de chacun. Cette configuration particulière s'incarne en premier lieu dans la précarité des liens parents-enfants. Après avoir vu une partie de leur passé frappée par l'oubli ou le secret, les enfants, lorsqu'ils deviennent des adultes, remettent en question leur appartenance à la lignée dont ils sont issus, allant jusqu'à rompre tous les liens qu'ils pourraient entretenir avec les générations précédentes. Les moyens empruntés sont concrets, voire draconiens. Par exemple, geste hautement symbolique, chacune change de nom de famille, choisissant dès lors de ne plus exister comme « filles de » et comme les enfants qu'elles ont été. De même, parents et enfants mettent entre eux des centaines de kilomètres et ne se voient plus. Ainsi, George et Blanche sont séparés de leur fille Fabienne dès qu'elle prend le nom de son mari Xavier Dumont. Blanche l'explique ainsi dans une lettre à sa petite-fille Stéphanie :

Vers l'âge de treize ans, elle [...] nous est devenue inaccessible pour toujours. Quand elle a rencontré ton père, quand elle l'a suivi à Aiguebelle, quand elle vous a eus, toi, Émilie et Antoine, nous avons cru que les choses allaient s'arranger, mais nous nous trompions. Ta mère n'a plus souhaité nous voir, ni moi ni son père. (F, 233)

Fabienne s'établit en effet à Aiguebelle, en Abitibi, et ses parents s'exilent ensuite à Vancouver sans revoir leur enfant et encore moins leurs petits-enfants pendant de nombreuses années.⁸⁰

De la même façon, les enfants du couple Dumont, Stéphanie, Émilie et Antoine, quittent tour à tour la maison familiale d'Aiguebelle pour ne jamais y revenir. Fabienne raconte : « Dès qu'ils ont eu atteint l'âge de dix-huit ans, on ne les a plus revus ici. On ne les a revus qu'à Montréal. Jamais chez eux. [...] Ils ne pouvaient plus nous sentir, ni moi, leur mère, ni Xavier, leur père. » (F, 209-210) Émilie quant à elle choisit d'être *adoptée* – son expression est surprenante, considérant qu'elle parle de son mari – par Thomas Saint-Arnaud. Émilie n'a jamais présenté ses filles Alexa et Nathe à leurs grands-parents, ce dont ces derniers avouent ne pas s'être plaints. Ajoutons que, fait inusité mais évocateur, c'est par le biais de la rubrique nécrologique du journal et avec indifférence que Fabienne Dumont apprend le décès de sa fille Stéphanie : « Quand Stéphanie est morte, je n'ai rien ressenti. Du tout. » (F, 218). Enfin, si Nathe et Alexa habitent encore chez leurs parents au moment du récit, on assistera à la désertion progressive de leur mère Émilie, longtemps malade puis partie en séjour à la clinique de Borigine, d'où, aux yeux de Nathe, elle ne revient pas vraiment : « Ma mère est partie à Borigine. La femme qui est revenue à la maison n'est pas ma mère. » (F, 281) Nathe n'a que treize ans au moment du récit et ne s'est donc pas encore enfuie de la maison. Toutefois, elle

⁸⁰ Jusqu'aux événements qui se déroulent au présent du récit, à l'automne 2002.

fait des rêves où elle devient « une enfant disparue à adopter. Nathe se sent prête à être adoptée. » (F, 46)

Encore une fois, l'analyse de Vincent de Gaujelac nous informe sur ce qui se produit. Il y a ici

une impasse généalogique qui se traduit par une situation paradoxale du type : « Je ne veux pas être ce que je suis ». Le sujet est comme habité par des parties de lui-même, produit d'identifications inconscientes qui le relient à ses ascendants, mais qu'il rejette parce qu'elles sont attachées à des sentiments négatifs ou à des situations détestables.⁸¹

Comme on le constate de plusieurs façons dans le récit, les personnages de *Fugueuses* tombent dans le piège du rejet total de l'identité et du passé traumatique associés à leur appartenance familiale. Or, ces ruptures les mènent à « une expérience douloureuse de non-coïncidence de soi à soi⁸² » aux implications nombreuses, en termes tant de transmission que de capacités d'agir et, encore une fois, de se forger une destinée individuelle.

On remarque d'abord que Blanche, Fabienne, Émilie et Nathe sont toutes les quatre en proie au dédoublement identitaire, qui est une non-coïncidence entre ce qui se joue au dedans et ce qui se manifeste au dehors. C'est que le traumatisme laisse dans son sillage des êtres d'une violence extrême, qu'elles s'appliquent sans relâche à faire taire. Nathe s'affirme « monstre sanguinaire d'une violence démesurée » (F, 41); Émilie avoue « qu'il y avait une profondeur d'elle-même qui n'est que sauvagerie, guerre et barbarie » (F, 77-78); et c'est dans le même ordre d'idées que Fabienne affirme « il y a toujours eu en moi une violence inouïe qui aurait pu tuer si on ne m'avait pas paralysée. » (F, 232) En pensée, elles profèrent des insultes,

⁸¹ Vincent De Gaujelac, *Op. cit.*, p. 7.

⁸² François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 64.

frappent et tuent, mais ne passent jamais à l'acte dans la réalité.⁸³ Elles exercent pour ce faire ce que Blanche a appelé le « drame de la haute surveillance », qui consiste à surveiller et à se surveiller en permanence, « comme si un crime, une monstruosité, une variété de tare risquait de se dépêtrer [...] était susceptible de les trahir, de les dénoncer, à chaque instant. » (F, 265)

Les victimes se forment dans les faits un être extérieur dont l'insensibilité et la passivité n'ont rien à voir avec la violence et la souffrance qui agitent leur être intérieur. Fabienne dit avoir un cœur glacé et « ne fai[t] que commencer à entrevoir que des sentiments [la] traversent » (F, 217). Émilie, de son côté, révèle n'avoir jamais eu beaucoup d'états d'âme, inquiétude, angoisse et larmes étant cachées derrière les colonnes de chiffres pour cette experte-comptable, qui devient, au fil du récit, de plus en plus étrangère à elle-même et à ses actes : « Ma pensée, se disait Émilie, est devenue une pensée extérieure à mes actes. Ma pensée s'est éloignée toujours davantage de mes actes au fur et à mesure que grandissait la surveillance de mes actes, si bien que mes actes me sont apparus de plus en plus étrangers. » (F, 72) Enfin, on voit plus d'une fois Nathe travailler à épaissir la « croûte d'impassibilité » qui l'éloigne du monde extérieur : « Je connais ma tendance à céder à la panique et je travaille à épaissir la croûte d'impassibilité qui me protège. À force d'exercices, cette croûte, encore mince et fragile, deviendra aussi coriace qu'une noix de coco. » (F, 15)

⁸³ Au moment où s'ouvre le récit, Nathe confie néanmoins qu'elle vient tout juste de tenter d'empoisonner ses agresseurs. Cet acte, que la jeune fille regrette et qui la plonge dans un état de détresse, préfigure ce qui adviendra pour elle avant la fin du récit, où on la voit poser les gestes qui lui permettront de briser le cycle de violence familiale, mais témoigne aussi de sa filiation avec sa mère biologique, qui déjà prévoyait que « Nathe exécuterait la vengeance, Nathe trouverait qui tuer pour que l'univers redevenue vivable. » (F, 130)

C'est dans le discours de Nathe que se révèle le mieux le lien entre cette apparente insensibilité et le traumatisme subi :

Moi, Nathe, je suis devenue insensible à Nathe le soir où je suis restée à dormir chez les Piano [...]. Et elle, Catherine, [...] elle a pris mon visage entre ses mains et elle l'a rapproché du sien, elle a ouvert mes lèvres pour goûter, [...] et elle a guidé ma main sur elle pour que je fasse glisser ma main sur elle, dans son cou, sur son visage, et sur elle. [...] C'est là, c'est à cet instant-là que l'insensibilité m'a engourdie, m'a figée et séchée sur place, et que j'ai laissé Catherine me goûter comme si j'étais morte [...]. Alors aujourd'hui, je hurle que non ! Non ! Je ne suis pas insensible, c'est faux. Je suis seulement prise dans ce piège qui s'est refermé sur moi sans que je parvienne à me débattre. Je sais, je suis fautive, mais il était déjà trop tard, je ne pouvais rien contre cette folie, c'était comme si je l'avais déjà rencontrée dans une autre vie, mais que je n'avais pas su la reconnaître à temps. (F, 52-53-54)

D'une part, le monologue de Nathe révèle l'ampleur du désastre psychique qu'elle subit et la mise en place de l'insensibilité comme réponse de survie à celui-ci. D'autre part, l'évocation d'une rencontre dans une autre vie peut s'entendre comme le rappel que ce qui survient là s'inscrit dans un cycle de violence subie par plusieurs femmes de sa lignée et qu'elles n'ont pas encore su stopper. Enfin, c'est à cause de l'omerta qui traverse sa généalogie que Nathe ne peut comprendre ce qui lui arrive, ne sait pas « reconnaître » la menace : « Chaque fois qu'un secret est à l'œuvre quant aux origines, ou lorsque des soupçons pèsent sur le comportement de l'un des parents, les descendants sont aux prises avec des conflits qui les taraudent sans qu'ils en comprennent la source.⁸⁴ » Ce sont les parents qui ordonnent aux enfants de se taire; à cela, il faut ajouter que l'insensibilité de ces mères se manifeste également devant la violence subie par leurs enfants. C'est ainsi que, de victimes, elles passent à bourreaux, puisqu'elles n'agissent ni pour aider ni pour protéger, initiant ce que Suzanne Jacob nomme le jeu sans fin de « cette atroce chaise musicale à deux chaises⁸⁵ », qui ne laisse « jamais le choix qu'entre deux

⁸⁴ Vincent De Gaujelac, « L'impératif généalogique », *Enfances, Familles, Générations*, no 7, p. 7

⁸⁵ Suzanne Jacob, *Écrire: comment pourquoi*, Notre-Dame-de-Grâce, Éditions Trois-Pistoles, 2002, p. 52.

places, celle du bourreau ou celle de la victime, tour à tour.⁸⁶ » C'est dans le discours de Fabienne qu'on saisit le mieux ce phénomène :

« [...] Aide-moi à sortir du carcan qui m'empêche de t'aider. Aide-moi à comprendre pourquoi je n'ai jamais rien pu faire pour aucun enfant détenu, pour aucun enfant captif, pour personne, jamais, ni pour mes propres enfants. » Pour aucun enfant, jamais. Comme si chaque enfant me renvoyait à l'enfant que j'ai été moi-même, prise dans l'horrible rigidité d'un cœur glacé, l'horrible rigidité qui s'empare à jamais du corps, de l'âme et des pensées.
(F, 239-240)

Ce carcan, c'est l'histoire familiale, c'est l'héritage négatif qui contraint Fabienne à répéter ce que sa mère a fait avant elle, assurant du coup sa répétition chez sa fille. En effet, Émilie n'agit pas⁸⁷ pour aider sa fille Nathe aux prises avec les abus de Catherine et François Piano; pire encore, elle entretient elle-même une liaison avec ce dernier. De plus, elle n'arrive pas à révéler à Nathe la vérité sur son origine, ce qui a de grandes conséquences sur l'identité et la destinée de l'adolescente. Pour donner un autre exemple plus global, les secrets et la distance que placent entre eux les membres de cette famille n'empêchent pas les femmes de se lier, à chaque génération, à des hommes pédophiles ou soupçonnés de l'être; ils assurent surtout l'ignorance des uns et des autres par rapport à la répétition de cette situation et, de là, sa reproduction. On remarque encore une fois que le refus de l'ordre généalogique et les ruptures qui le soutiennent n'empêchent en rien la transmission continue de l'héritage familial et de ses impasses; bien au contraire, elles la favorisent. Dans une entrevue accordée au journal *Le Soleil* au sujet du *Fugueuses*, Suzanne Jacob résume ce qui, à cet égard, est mis en scène dans le roman :

⁸⁶ *Loc. cit.*

⁸⁷ Elle accepte même que Nathe passe l'été aux Éboulements avec les Piano; c'est là que François abusera d'elle pour la première fois et que son identité se scindera pour créer l'être extérieur qui lui permet de fuir la peur et la honte qu'elle ressent.

La transmission ne se fait jamais en ligne droite. Souvent, on veut transmettre à nos enfants autre chose que ce que nous ont transmis nos parents. Mais ce qu'on transmet nous échappe un peu. Par exemple, *dans certaines familles, il y a des secrets absolus qui n'empêchent pas nécessairement que la même scène se rejoue de génération en génération.*⁸⁸

Il en va ainsi pour Blanche, Fabienne et Émilie : la transmission d'un héritage néfaste n'est pas leur but. Néanmoins, c'est précisément ce qu'elles mettent en œuvre – oubli, secret, mensonges, inventions, ruptures, dédoublements – pour éloigner le traumatisme qui permet au legs d'avoir lieu, aux événements de se reproduire et à l'histoire familiale de se répéter.

Les identités factices que ces femmes endossent sont en outre à la source de certaines crises, qui permettent de les cerner autrement et de comprendre encore davantage ce qu'elles impliquent. Dès l'incipit de *Fugueuses*, narré par Nathe, on apprend que, depuis un an, Émilie est malade, victime d'une série d'évanouissements et d'une sorte de désertion de son corps et de ses actes habituels : « Un an après son premier évanouissement, ma mère ne sait plus comment elle s'appelle, elle ne sait plus rien de nous, elle a pris congé des colonnes de chiffres, elle a passé l'année à errer entre l'écran de télé et sa chambre, à jouer toute seule au scrabble et au boogle et à rêver qu'elle s'inscrivait à un cours de yoga. » (F, 14) Ce qu'Émilie explique de son côté est que, étant parvenue à « l'immense découverte que la réalité était une affaire d'assiduité » (F, 75)⁸⁹, elle a progressivement arrêté de croire au monde de Carouges et son identité de Saint-Arnaud, ce que confirme son discours :

ça fonctionnait exactement comme la foi. [...] c'était de la même manière qu'elle avait cru au monde d'Aigubelle quand elle était enfant, qu'elle avait ensuite cessé d'y croire, qu'elle

⁸⁸ Rémy Charest, « Le corps familial », *Le Soleil* (Québec), Dimanche 28 août, p. C1, 2005. (Je souligne.)

⁸⁹ Ou encore, traduisant bien le fait que cette posture identitaire n'est pas tant un choix qu'un héritage, Émilie dira qu'il s'agit « de se laisser lentement happer par cette spirale descendante où la réalité devient clairement le cinéma qu'on n'a pas décidé mais auquel on a fini par consentir. » (F, 74)

avait cru à la danse et qu'elle avait cessé d'y croire, qu'elle avait cru à sa vie à Carouges et qu'elle était en train de cesser d'y croire. (F, 74-75)

Plus encore, elle dit vouloir se débarrasser d'elle-même : « C'est de ce gros moi-même qui se bute [...] qu'Émilie Saint-Arnaud – encore ce gros moi-même – veut se débarrasser. Elle ne veut plus se connaître. » (F, 71) La solution trouvée par Émilie – une fugue – est extrêmement révélatrice quant à la source de son trouble : dans un premier temps, elle ment à sa famille et affirme qu'elle part faire un séjour à la clinique de *Borigine*. Émilie se rend en vérité à Montréal pour retrouver son amant, François Piano, qui ne viendra pas. Le personnage décide alors de se rendre sur les lieux de son enfance et d'aller à la rencontre de ses parents et de sa grand-mère. La toponymie inventée par Suzanne Jacob, *Borigine*, dans laquelle on entend le mot *origine*, ne ment pas : c'est bien là, à l'origine, qu'Émilie va finalement voir si elle y est. Cette forme de chemin en sens inverse laisse entendre que c'est son identité originelle qu'elle a perdue en cours de route, jusqu'à devenir étrangère à sa propre vie.

Comme sa fille Émilie, Fabienne possède cette « identité d'immigrante » (F, 73). Non seulement elle ne voudrait plus être qui elle est, mais ce désir s'accompagne d'une autre forme de réalisation. Le personnage, pour le dire simplement, ne *sait pas* qui elle est : « Oh, tout mon être se tendait dans l'attente d'un écho. Qu'est-ce que j'ai dit ? Tout mon être ? Je ne sais pas de quoi il s'agit. » (F, 222) Le nom *Dumont* est déjà la marque d'une identité empruntée, celle qu'elle adopte et qui signale la fin de son appartenance à sa famille. Or, cette identité factice se vit dans la négation du passé, dont le poids demeure. Le malaise culmine à la suite du retour du souvenir du traumatisme vécu, après que « le film d'une immense colère qui s'était déchaînée au pensionnat [se soit] rembobiné dans [sa] tête. » (F, 234) La femme entame alors

une « migration [...] où déjà [elle] n'était plus Fabienne Dumont, mais une femme anonyme [...]. La migration, c'était de parvenir à [s]on propre anonymat. » (F, 236) Elle s'invente d'ailleurs un nouveau nom et fabule sur ce que, sous l'égide de celui-ci, elle pourrait être et faire : « Je refusais qu'ils me tutoient ou qu'ils m'appellent Fabienne. Je continuais à penser que j'aurais aimé m'appeler Marie Musse. Alors, j'aurais autorisé les étudiants à m'appeler Marie. » (F, 237) Fabienne, qui, comme sa fille, ne veut plus être ce qu'elle est, passe ainsi par une sorte de processus de reconstruction de soi, qu'on ne la verra cependant pas mettre en acte (elle reste avec Xavier Dumont et n'accomplit aucune fugue), comme si le récit disait qu'il était trop tard pour elle.

Enfin, on peut redescendre la lignée et observer que, conformément au déroulement de l'histoire familiale et aux types d'impasses qu'elle induit, Nathe formule déjà le souhait, à la suite d'une année de sévices, de ne plus exister comme Nathe Sainte-Arnaud. Ce désir ne s'apparente pourtant pas à celui de ne plus être en vie, comme elle le précise : « Qu'il n'y ait plus de Nathe Saint-Arnaud sur la planète, c'était tout ce qu'elle avait voulu. Ce n'était pas sorcier. Mais elle ne voulait pas mourir non plus. » (F, 274) C'est bel et bien l'appartenance à sa famille que Nathe rejette. Elle n'a pas encore pris un autre nom, mais s'est néanmoins créée un « être extérieur à elle à qui il était impossible de parler puisqu'il était extérieur et puisqu'il n'avait ni yeux, ni oreilles, ni sexe » (F, 64), vers qui elle s'échappe pour se soustraire à la panique et à la peur dont elle affirme qu'elles déferlent en elle à tout moment. Nathe dit devoir « épouser le mouvement de la peur dont [...] la cause plonge ses racines dans l'invisible sans preuve qu'aucun instrument ne peut mesurer » (F, 52), révélant une fois de plus les liens

inextricables entre la peur suscitée par le viol et le destin des victimes. « Épouser le mouvement de la peur », en effet, c'est accomplir le dédoublement identitaire et, plus largement, tout le scénario d'impasse généalogique. On trouve dans le discours de Stéphanie, objet des remémorations de sa sœur Émilie, une explication claire de ce qui se joue ici :

Si tu ne peux te séparer de la peur qui veut déferler à tout propos en toi, tu ne deviendras jamais quelqu'un, tu resteras l'embryon que tu n'as pas cessé d'être [...]. Tu ne seras toujours que de la matière inerte, de la matière aveugle que la peur déplacera à son gré dans la direction qu'elle choisira. Tu ne pourras jamais rien commencer que tu pourras terminer et signer de ton nom, tu seras une Z.O. à tout jamais, zone occupée par la peur. (F, 94)

La solution, selon Stéphanie, consiste à affronter cette peur et elle choisit pour ce faire d'offrir son corps pour de l'argent avant qu'il ne lui soit volé de toute façon. Stéphanie meurt très jeune d'un cancer fulgurant, et son destin tragique semble symboliser la faillite de la méthode qu'elle choisit. En outre, Stéphanie, lorsqu'elle s'affranchit de la peur, divise le monde en deux clans (celui « des Z.O., Z.O. pour “zone occupée”, [...] et celui des Z.L., Z.L. pour “zone libre” » [F, 93]) et accomplit ce faisant une grande rupture, qui la coupe de sa famille. Ici comme ailleurs dans le roman, la rupture n'est pas libératrice lorsqu'elle éloigne les êtres; la rupture, dans *Fugueuses*, enferme celles qui l'opèrent dans la répétition et, contrairement à ce qu'elle suppose, fait du passé un poids lourd et inconnu qui donne sa forme au présent.

Nathe, Émilie, Fabienne et probablement en son temps la vieille Blanche mènent toutes de ces façons une double vie, manière d'être tout en n'y étant pas qui se voudrait une réponse inédite à la souffrance subie, mais qui n'a finalement rien de nouveau et n'assure en fait que son maintien à travers les générations. Vers la fin du récit, Nathe chante une chanson dont les paroles disent essentiellement *Un jour j'aurai une tente, je la planterai dans le Sahara.*

Cette comptine est « celle que Fabienne avait apprise à Émilie, leur mère, et Émilie, à Alexa et à Nathe » (F, 284), à qui elle inspire cette réflexion : « Voilà ce que c'est qu'une double vie, [...] on roule dans la forêt, dans la nuit, dans le froid, et on plante sa tente dans le Sahara de sa tête. » (F, 284) Le passage permet de mettre une image sur le mode d'être relayé par ces femmes et confirme que, chez elles, la propension à dissocier systématiquement les actes des pensées, l'intérieur de l'extérieur, est bel et bien une affaire de famille, qui, plus largement, participe de cet ordre du temps caractérisé par l'expérience d'un *passé-présent*, où l'histoire agit sur les personnages davantage qu'eux n'agissent sur elle.

Si, comme en témoigne avec force ce qui arrive à Émilie et à Fabienne, l'identité que les victimes endossent est ultimement vécue comme factice, c'est parce qu'elle n'est qu'une réaction face à l'impasse généalogique, vaste stratégie d'évitement du potentiel souffrant que leur vérité intérieure possède – et peut-être aussi expression d'une volonté (caduque) de ne pas transmettre. C'est de cette façon que la capacité d'habiter un *présent-présent* est en quelque sorte dérobée à ces femmes : leur subjectivité, leur agentivité, ou en d'autres mots leurs façons d'aborder et de concevoir le monde sont entièrement orientées par ce qui est survenu dans leur enfance, objet de honte et de peur, qui est plus largement le fait de leur généalogie. Ces histoires passées, qu'on parle de celles de leur enfance ou de leur famille, n'ont de cesse d'agir en elles, qui n'agissent plus sans surveiller leurs actes, devenues étrangères à leur « moi profond » (F, 82) et au destin inédit auquel il aurait pu mener. En ce sens, ce qu'impliquent les répétitions de l'histoire, la transmission de l'héritage négatif et la permanence du passé dans le présent est donc aussi un futur tracé d'avance, produit de ces « forces adverses qui voulaient

empêcher les êtres d’accomplir leur destin. » (F, 92 – je souligne) Alors même qu’ils tentent d’affirmer leur singularité en rejetant leur appartenance familiale, les personnages de *Fugueuses* reproduisent et empruntent le scénario induit par l’impasse généalogique de leur lignée, tout juste comme s’il y avait au sein de celle-ci une malédiction qui « suspend chacun en lui-même » (F, 99). Empêcher, suspendre : ce vocabulaire connoté, qui est celui de Stéphanie Dumont, dit bien que le futur, non seulement tracé d’avance, est aussi dérobé et interdit aux personnages, qui n’arrivent ni à *être* ni à *devenir* libres des « déterminations produites par la seule chaîne de l’engendrement⁹⁰ ».

Dès ses débuts mais surtout dans son mouvement final, à travers le personnage d’Alexa et par les événements qui le concluent, le roman propose des pistes de solution à l’impasse qu’il met en scène : on verra donc à présent que c’est de savoir appréhender le passé dans sa dimension passée, en acceptant de reconnaître ses appartenances et d’écouter les histoires, qui doit permettre d’agir sur le présent et au présent, d’embrasser un destin singulier et d’interrompre le cycle de souffrance.

3.2 Chanter le retour

Le défi qui se pose à tous les membres de cette lignée où peur, violence et insensibilité se donnent en héritage, sera d’en arriver à s’inventer un destin qui soit non pas une vaste stratégie d’évitement identitaire, mais bien le fait d’un être maître de son pouvoir d’inventer le

⁹⁰ Henry Duméry et Nicole Sindzingre, « Personne », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne], < <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/personne/> >, page consultée le 15 janvier 2012.

monde et de s'inventer soi-même, dans la continuité et la conscience des histoires qui l'ont précédé. Cette posture, qui est déjà celle d'Alexa, deviendra également, avant la fin du récit, celle de sa sœur Nathe. Mais il faudra pour cela qu'elle reçoive la vérité sur ses origines : c'est ce qui lui permettra de combler la distance de soi à soi creusée à la suite des abus dont elle a été victime, de vaincre la peur qui l'empêche d'agir et de cesser d'être, en regard de son destin, une « cellule dormante ». C'est au dernier chapitre du roman – et fort rapidement – que tout cela se produit. Intitulé *La dernière fugue*, il raconte dans un premier temps l'échappée des deux sœurs Saint-Arnaud vers Aiguebelle, où elles doivent aller rencontrer, pour la première fois, leurs grands-parents et leur arrière-grand-mère ; puis, dans un second temps, la fugue de Blanche et d'Aanaq (sa compagne de chambre d'hôpital) vers la forêt où elles ont choisi de mourir. Tout ce que le roman a mis en place culmine alors, et c'est avec cette dernière fugue qu'aboutit une part du projet narratif de *Fugueuses*, dont j'aurais envie de dire qu'il est, à l'instar de celui de *L'Odyssée* et pour emprunter les mots de François Hartog, de « chanter le retour »⁹¹ : le retour à l'origine, par le voyage à Aiguebelle, celui d'Émilie dans un premier temps, celui de Blanche qui y meurt dans la nature, mais surtout celui de Nathe, qu'elle fait en compagnie de sa sœur Alexa et qui la remet « sur les rails de son destin. » (F, 299)

3.2.1 « La dernière fugue » ou le retour à l'origine

Bien qu'elle reçoive elle aussi différentes portions de l'héritage de sa famille, Alexa n'est pas victime d'un abus sexuel, et possède une posture entièrement différente de celle des autres

⁹¹ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 57.

femmes de sa lignée. Pour elle, « tout est présent, tout est dense, les contours sont nets » (F, 149), elle « ne connaît pas la panique » et « a reçu sa mission dès sa naissance » (F, 15). Alexa répète qu'elle aime entendre et produire des histoires, même celles de mensonges et de trahison, possède une capacité d'agir presque inégalée par les autres personnages du roman et habite ainsi le présent d'une façon telle qu'on lit bien que celui-ci n'est pas entièrement structuré par l'héritage familial négatif. Elle en semble même préservée, et cela est particulièrement bien illustré par le fait qu'elle s'est créé un faux souvenir de sa naissance, où elle se voit « noyée dans des pleurs inconsolables » (F, 82), situation tout à fait contraire à la réalité d'une venue au monde douce et lumineuse comme l'a rapportée sa mère. Elle utilise donc à son profit la stratégie suggérée par son arrière-grand-mère et qui consiste à inventer une fiction de la réalité lorsque cette dernière ne convient pas. Ce qui est une tare chez certaines femmes de sa famille est chez elle une force, car elle lui permet de demeurer « sur les rails de son destin » (F, 299). En tout cela, la jeune fille ne ressemble ni à sa mère Émilie ni à sa sœur Nathe, ni à sa grand-mère Fabienne : elle remplace la peur du viol en faisant le choix conscient de se lier au prédateur, François Piano⁹², et fait des requêtes répétées pour que lui soient révélés les tenants et aboutissants de l'histoire familiale. Alexa exige néanmoins d'elle-même d'être, à tout moment, créatrice du monde et de sa propre existence, tout en ayant conscience qu'elle poursuit toujours un peu par là une forme de préhistoire, commencée bien avant elle :

Le temps ne lui avait pas été compté comme une quantité. Le compte à rebours, ce n'était bon que pour le décollage des fusées, pas pour la vie des gens. À personne, se dit-elle, le

⁹² Posture dont on pourrait dire qu'elle lui vient de sa tante Stéphanie, qu'elle ne connaît pas mais qui, comme elle, avait choisi de faire face à la peur du viol en offrant son corps pour de l'argent.

temps n'a été donné comme une somme à dépenser. Le temps est créé par chacun et la mort est l'arrêt de cette capacité de créer le temps. [...] Alexa chercha d'où pouvait bien lui venir une telle pensée qui lui paraissait avoir traversé des milliers d'autres pensées avant de l'attendre, elle, ce jour-là, à cette heure-là, sur la rive nord du fleuve Saint-Laurent. Elle pensa à la vieille Blanche. Elle irait la voir à Aiguebelle avant qu'elle ne meure. (F, 168)

Ce passage illustre le succès d'Alexa à trouver une position médiane entre singularité (que traduit sa capacité créatrice) et appartenance (confirmée par l'issue de sa réflexion), mais introduit aussi l'intention qui en résulte (connaître son ascendante) et qui est déterminante pour la suite du récit. C'est en effet Alexa qui convainc Nathe, paralysée par la peur, de faire le voyage vers Aiguebelle avec elle. Nathe l'annonçait dès le premier chapitre : « c'est elle [Alexa] qui empêche ma croûte d'impassibilité de s'épaissir » (F, 35).

Lorsque s'ouvre le dernier chapitre du roman, Alexa et Nathe sont deux figures complètement opposées quant à leur capacité d'agir et leur posture face aux événements. La première formule le plan qui doit leur permettre de se rendre jusqu'en Abitibi et, bien qu'elle n'ait pas de permis de conduire, prend le volant de la voiture et les mène jusque-là, ce qui en dit long sur son courage et sa force d'exécution. Nathe, qui narre le chapitre, n'a au départ de cesse de se dire bousculée par les événements et paralysée par la peur, un peu prémonitoire, que quelque chose d'important ne survienne :

« [...] — J'aurais trop, trop peur », avait répondu Nathe qui cherchait à échapper à la peur qui la hantait de plus en plus fort. N'importe quelle idée qui sortait de l'horaire et du programme de l'école la terrorisait. Tout finissait par lui faire trop peur. L'univers entier était sous l'emprise de cellules dormantes qui pouvaient se réveiller et la faire sauter sans avertissement. (F, 273)

En chemin, dans la voiture, Nathe se couche en chien de fusil et attend « la catastrophe » (F, 279); plus tard, « son angoisse mont[e] d'un cran » (F, 281). Les réflexions de Nathe à ce stade montrent bien qu'elle n'arrive plus à agir et se conforme plutôt aux souhaits et aux ordres des

autres : « Mais elle ne pouvait plus faire marche arrière, et dans quelle galère s'était-elle laissée embarquer ? Toujours elle se laissait embarquer, elle n'arrivait jamais à arrêter les événements de produire des conséquences. » (F, 281) Cette posture est conforme à celle où doit la mener l'impasse généalogique et est également une des conséquences du secret qui plane sur ses origines. La confusion identitaire de Nathe, de même que son incapacité d'imposer ses volontés sur le monde, se rappellent à la lectrice avec insistance dans la première moitié du chapitre, rendant encore plus évident le renversement qu'on voit apparaître chez elle à partir du moment où elle apprend qui est sa mère. C'est cette vérité qui est donnée à la jeune fille lors de son passage à Aiguebelle, où, à trois reprises et dès le premier regard posé sur elle, elle se fera « reconnaître » : « J'ai donc obéi, je suis donc sortie de la voiture et je me suis fait reconnaître. Résultat des courses, ma grand-mère s'est évanouie. [...] Donc, l'Halloween, c'était moi avant mon temps, et comme je l'avais prédit, ça a mal tourné » (F, 286). La formulation « je me suis fait reconnaître » n'est pas laissée au hasard : elle sert à dénoter ce qui se joue pour le personnage, c'est-à-dire la révélation progressive, faite à elle mais aussi à celles qui l'entourent, de sa véritable identité. Le parcours de Nathe à cet égard rappelle celui d'Ulysse, qui se fera reconnaître chez Alcinoos. Il doit cependant prononcer lui-même : « Je suis Ulysse, fils de Laërte » pour être reconnu, alors que, dans le cas de Nathe, les personnages de Blanche et de Christine Musse joueront ce rôle. La première devine l'identité de son arrière-petite-fille après qu'Alexa lui ait appris la mort de Stéphanie : « Nathe, a conclu Blanche, est donc la fille de Stéphanie. » (F, 295) ; la seconde, qui a été sage-femme lors de la naissance du personnage, l'interpelle comme la fille de Stéphanie, la replaçant au passage au sein de l'ordre

généalogique qui est le sien : « Nathe, l'arrière-petite-fille de Blanche, la petite-fille de Fabienne, la fille de Stéphanie » (F, 297). Poursuivant le rapprochement entre le roman de Jacob et le récit d'Homère, on peut lier Blanche au devin Tirésias quant au rôle qu'elle joue auprès de Nathe à la toute fin du récit. François Hartog décrit ainsi la fonction du devin :

Seul le devin possède le savoir du présent, du passé et du futur : tel [...] Tirésias, le devin aveugle, qu'Ulysse doit aller consulter chez Hadès pour qu'il lui indique la route du retour vers Ithaque et lui annonce ses tribulations jusqu'à ce que la mort vienne le prendre. C'est donc le devin qu'on consulte, c'est à lui qu'on s'en remet.⁹³

Dans un des passages les plus enflammés du roman, Blanche tient à Nathe un discours qui cadre étonnamment bien avec cette description, en ce qu'il convoque à la fois le passé et l'avenir de Nathe, et lui indique ce qu'elle doit faire :

Dans ses lettres, Stéphanie s'était engagée sur son âme à me secourir à mes dernières heures. L'âme ne meurt pas. Tu es sa fille. Tu dois tenir sa promesse. [...] Ta mère détestait la peur. Tu viendras nous chercher demain. Va, va te préparer, réfléchis bien. Si tu nous laisses tomber, si tu trahis le serment de Stéphanie, de ta mère, Stéphanie, je te prédis que tu seras à jamais écartée de ton destin. (F, 298)

Assumer l'origine signifierait donc vaincre la peur; et accepter l'héritage, qui prend ici la forme d'un serment à honorer, aurait le pouvoir de rapprocher le personnage de son destin : c'est le renversement exact du scénario d'impasse généalogique qui est proposé à Nathe, et il passe par l'action, la révélation et l'acceptation de l'appartenance familiale. À la suite de ce discours, la jeune fille, cellule dormante de son propre destin, explose : la connaissance de la vérité sur ses origines provoque un changement radical chez elle. Le personnage, soudainement, n'a plus peur, entre dans l'action et élabore, très rapidement, le plan qui lui permettra d'amener Blanche vers le lieu où elle veut mourir. « C'était à mon tour d'avoir un plan et il se dessinait avec une netteté de plus en plus grande dans mon esprit. » (F, 301-302) La transformation du

⁹³ *Ibid.*, p. 56.

personnage se traduit par une transformation équivalente des modalités de son discours intérieur. Le récit est livré en narration simultanée, il ne représente plus une sorte de médiation entre les actes et la pensée du personnage et ne trébuche plus constamment sur la question du passé ou de ce qui s'est passé. Le passage suivant permet de bien saisir les modifications narratives et diégétiques qui s'opèrent chez le personnage :

C'est à partir de maintenant que les événements vont avoir lieu. Vont se produire. Le vent nous cingle la figure pour nous prévenir que c'est maintenant. [...] C'est égal. Pour l'instant, je n'ai plus peur. [...] Je ne comprends pas pourquoi mon cœur se déchire, mais je comprends pourquoi je dois répéter trois fois, se déchire, se déchire, se déchire. Les événements sont commencés. Ce sont nos propres cheveux qui nous fouettent et qui nous pincement le front pour nous réveiller. [...] Il est trois heures moins quart de l'après-midi. [...] Je retire à Blanche son bonnet, ses bottes et je lui dis : « Blanche, c'est moi, Stéphanie, j'ai tenu ma promesse. » (F, 310)

Nathe n'a plus peur, parvient à faire coïncider sa pensée et ses actes et doit répéter les mots pour se convaincre du réalisme de ce qui survient. En outre, c'est aussi le regard des autres sur elle qui se transforme : « Alexa me regardait comme si elle ne m'avait jamais vue, comme si ce n'était pas moi qui étais née, comme si j'étais le frère qu'elle n'avait pas eu, qui pouvait faire face au camp adverse avec sa ruse et son mutisme. » (F, 319) Encore une fois, ce que vit Nathe rejoint « le problème auquel se trouve confronté Ulysse [...] : se reconnaître comme identique et différent. C'était moi, c'est moi ; j'étais, je suis Ulysse.⁹⁴ » Se reconnaître comme identique et différent : ce devoir rappelle évidemment le mouvement dialectique qu'impose l'ordre généalogique à l'individu, qui doit réussir à le résoudre pour parvenir à être et à agir. Ainsi, la fin du roman place Nathe en mesure de parvenir à la position médiane souhaitée. Dans un double mouvement, le personnage vainc le trouble causé par cette révélation en mettant de l'avant l'importance d'agir sur celle de tergiverser entre deux prénoms : « J'ai dit à Musse que

⁹⁴ *Ibid.*, p. 67.

c'était sans importance, le prénom de ma mère, l'urgence, c'était de trouver le moyen d'aider Blanche qui avait décidé de fuguer avec Aanaq. » (F, 301) Que le mot soit sans importance n'empêche pas que l'héritage soit central. C'est dans l'action que Nathe se fait et se reconnaît fille de Stéphanie. Devant la fougue et l'attitude de la jeune fille, Christine Musse conclut : « Tu sais quoi ? Tu es bien la fille de Stéphanie Dumont. » (F, 303) Et le personnage, en répondant « De qui tu voudras, je serai la fille » (F, 303), rappelle qu'elle devient aussi, à travers ces actions, elle-même.

Enfin, il faut ajouter que le plan que Nathe élabore pour permettre la fugue de Blanche les mène dans le chalet d'Antoine Dumont, où Alexa, Fabienne et Xavier viennent les retrouver. Avant la fin du roman et grâce à l'audace de Nathe et d'Alexa (puisque sans elle le voyage à Aiguebelle n'aurait pas eu lieu), toutes les générations de la famille sont réunies. Comme le note Aleksandra Grzybowska à la fin de son étude sur la synchronicité transgénérationnelle dans le roman, « le cercle se referme » :

Ainsi, au lieu de la rupture habituelle qui désunissait à long terme les générations, le lecteur participe à la réconciliation de la plus vieille femme de la famille avec celle qui est la plus jeune. Nous observons la rencontre transgénérationnelle de l'aïeule maternelle qui aimait une femme avec la victime d'une autre lesbienne qui révèle symboliquement les deux mystères du secret familial : l'histoire de l'amour homosexuel et les souffrances des victimes de l'abus.⁹⁵

Tout n'est pas parfaitement résolu, et certaines dissensions demeurent. Néanmoins, cette issue montre bien que *Fugueuses* a aussi comme projet de dire l'importance de l'ordre généalogique et de la connaissance de ceux et celles qui nous précèdent. Le roman propose ultimement un ordre du temps à l'opposé de celui qui traverse au départ l'histoire de cette famille en crise. Au

⁹⁵ Aleksandra M. Grzybowska, *La fugueuse et ses avatars dans l'oeuvre romanesque de Suzanne Jacob*, Katowice, Presses universitaires de Silésie, 2009, p. 197.

sein de ce nouvel ordre, le futur s'ouvre à la liberté du sujet qui sait reconnaître le passé, qui reçoit, transmet et, ce faisant, arrive à faire l'expérience du présent. Comme l'affirme Suzanne Jacob dans l'essai *Histoires de s'entendre* : « Chaque individu, puis chaque groupe d'individus, ne peut survivre sans les fictions qui le constituent, qui lui permettent d'entreprendre de génération en génération ses versions du monde et de les transmettre.⁹⁶ » L'auteure affirme en somme qu'il faut pouvoir (re)connaître le passé, toujours là quoi qu'on y fasse, pour évaluer son poids, savoir comment et en quoi l'histoire est, ou non, agissante, peut-être pour engager « le combat contre la force qui nous anéantirait si nous ne combattions pas⁹⁷ », sûrement pour se connaître soi-même et ouvrir son avenir.

Cette lecture généalogique de *Fugueuses* a permis de saisir la nature, les modalités de transmission ainsi que les conséquences de l'héritage négatif qui a cours entre les personnages féminins du roman. La répétition de certains éléments, situations et événements dans les histoires de ces femmes est ce qui permet en premier lieu de reconnaître l'existence d'une forme particulièrement tordue et inconsciente de transmission. Pour se sortir de l'impasse généalogique dans laquelle leur histoire familiale les place, les personnages cherchent à taire et à oublier le passé, pour arriver à renaître autrement qu'il les a faits. Malgré tout ce qu'elles mettent en œuvre, il n'a en fait de cesse de se manifester, d'orienter entièrement le présent et la destinée de celles qui l'ont connu. *Fugueuses* pose ainsi la question de la place du passé dans

⁹⁶ Suzanne Jacob, *Histoires de s'entendre*, Montréal, Boréal, 2008, p. 16.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 78

le présent, mais également de la filiation avec ce passé, de ce qui, au présent, ne serait pas ou n'aurait pas été sans lui – bref, de ce qu'il a engendré, de ce dont il est l'origine. La réponse apportée prend la forme d'une sorte de mise en garde contre le secret, l'oubli et la rupture, qu'on lit à travers les troubles identitaires et les destins tracés d'avance des personnages. Plus encore, par une exploration des aléas de la transmission, le roman arrive à montrer la présence indéniable, malgré les ruptures, d'une certaine forme de permanence du passé, ainsi que la hauteur de son influence sur le présent, et enfin des écueils associés à sa négation, qui n'est pas libératrice. Elle condamne plutôt le sujet et ses descendants à faire l'expérience de l'impasse généalogique, qui les pousse à entretenir de nombreux secrets sur eux-mêmes et sur les autres, et à ne plus vouloir être ce qu'ils sont. Dans un paradoxe étonnant mais tout à fait sensé, le roman montre que c'est pourtant en faisant les *bonnes* ruptures qu'on peut arriver à être soi, non celles qui voudraient séparer les êtres, parents et enfants, mais celles qui permettent de stopper le cycle de répétition d'un héritage négatif. *Fugueuses* est donc habité par une pensée du temps située entre rupture et continuité, qui voudrait montrer qu'il y a, dans les deux cas, moyen de bien et de mal faire les choses; que la connaissance des origines et de l'histoire passée est nécessaire à la construction de soi et que leur ignorance et/ou leur négation sont dangereuses; mais aussi qu'il faut rompre avec ce qui assure le maintien de la souffrance et des destins tracés d'avance.

Il me semble qu'il n'y a pas de mots plus judicieux, pour résumer cette pensée du temps, de même que ses liens avec l'historicité québécoise, que ceux que Nicolas Xanthos

utilise au terme de son article *Fiction du contemporain. D'une structure énigmatique et de sa pensée du temps*, dont le corpus comprend notamment le roman de Suzanne Jacob :

Les fictions du contemporain semblent ainsi procéder d'une pensée du temps analogue à celle qui permet à la société québécoise de se penser, tout en inventant à ce scénario une fin tragique. Elles disent ce mensonge qu'est l'oubli délibéré des origines, qu'est la création d'une rupture désireuse d'ignorer les continuités qui travaillent le présent jusqu'à le constituer en le fissurant. Elles se font leçons d'historicité, disant le malaise profond sur lequel s'érige le présent tel qu'il veut être vu. Et, en un ultime retournement des usages de la fiction, elles se font peut-être aussi invitation pressante mais silencieuse à se reconnaître dans ce qu'on a voulu effacer sans y parvenir.⁹⁸

Fugueuses propose une solution pour éviter les fins tragiques, qui suggère précisément de gagner la capacité de vivre avec tous les éléments dont nous sommes faits, même si certains d'entre eux sont de prime abord synonymes de souffrance. Celle-ci s'incarne de façon particulièrement marquante à la fin du récit, alors que toutes les générations de la famille sont pour la première fois réunies. Néanmoins, le roman se termine sur une note ambiguë. Nathe a vaincu la peur et a assumé ses origines en honorant la promesse de sa mère. Mais quel sera exactement son destin, dans une famille qui a de tout temps sanctionné ce genre de façons d'agir ? Sa mère, Stéphanie, une grande rebelle, meurt d'un cancer fulgurant, ce qui est une fin tragique en soi et laisse songeur. L'excipit du roman laisse le même genre d'impression. On y voit Nathe, accompagnée de son grand-père Xavier Dumont, l'une des pires figures de bourreau du roman, qui sanctionne négativement ses agissements et menace même de la dénoncer à la police. Puis, peut-être comme pour affirmer, en dernier lieu, que les uns ne sont pas prêts à recevoir et à accepter l'exercice du courage des autres, le récit se referme en même

⁹⁸ Nicolas Xanthos, « Fiction du contemporain. D'une structure énigmatique et de sa pensée du temps », dans Marie-Christine Weidmann Koop (dir.), *Le Québec à l'aube du nouveau millénaire. Entre tradition et modernité*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2008, p. 333.

temps que le bras de Xavier sur Nathe, dont les derniers mots, un peu tragiques eux aussi, laissent incertain : « On aurait cru, vu de l'extérieur, que j'étais en état d'arrestation. » (*F*, 321)

CONCLUSION

ENTRE RUPTURE ET CONTINUITÉ

L'objectif général de ce mémoire était de retracer l'inscription proprement littéraire de régimes d'historicité. Je souhaitais plus spécifiquement explorer à travers cette question mélangeant ordre du temps et littérature l'état de conscience actuel de la société québécoise par rapport à un moment important de son histoire : le passage de la Grande noirceur à la Révolution tranquille. J'ai choisi de composer mon corpus de trois romans publiés au cours des années 2000 : *Une belle éducation*, de France Théoret et *Après la nuit rouge* de Christiane Frenette, qui partagent tous deux le chronotope du Québec des années 1950, et *Fugueuses*, de Suzanne Jacob, qui se déroule au présent mais remonte le temps à travers l'histoire d'une lignée familiale. L'abstraction à faire, pour arriver à mes fins et respecter la nature de mon principal outil, le régime d'historicité, qui commande de ne pas se pencher sur les événements en eux-mêmes mais sur la façon de les percevoir, devait me mener à l'étude et à l'analyse des phénomènes de rupture et de continuité dans les textes. C'est ainsi que j'ai pu explorer comment ces trois romans fort différents pensent le temps et transmettent quelque chose de la perception *actuelle* des ruptures d'hier. J'ai pour ce faire interprété en termes de régimes d'historicité les expériences du temps et les parcours narratifs des personnages, les structures

temporelles des récits ainsi que les discours sur le passé, le présent et l'avenir transmis dans leur diégèse ; j'ai cherché en somme à révéler par mes analyses quels modes d'organisation du temps rendaient ces histoires possibles.

Par le biais de la voix intérieure d'une jeune narratrice à la fois lucide et soumise aux préceptes des institutions qui l'entourent (l'école, la famille, l'Église), *Une belle éducation* fait d'abord la mise en scène d'un présent répétitif à force d'immobilité, permanent parce que refermant sur lui-même toute possibilité d'avenir. Cet ordre du temps qui organise le récit et la vie des personnages est associé dans le roman aux années de Grande noirceur. Or il ne passe pas avec les années, mais perdure alors même qu'on se serait attendu à la mise en scène d'une société et d'une culture fortement transformées, soudainement *modernes* parce qu'entrées dans les années 1960. Il n'en est rien, et la permanence de ce temps est réaffirmée à maintes reprises. Dans cet univers fait pour durer, le personnage principal du roman inventera pour lui-même et pour se doter d'un avenir ouvert, différent des noirs augures d'hier, un rapport au temps et des modalités de conscience de soi inédits. C'est là que se situe la Révolution, dans le roman : à l'échelle d'un seul être, qui apprend à se forger une mémoire pour savoir se reconnaître, dans l'avenir, autre que ce qu'elle aura été. Il y a donc bel et bien, dans *Une belle éducation*, rupture et continuité, et cette co-présence est en elle-même un appel à la mémoire, une transmission adressée aux femmes d'aujourd'hui et au temps présent.

Composé de deux récits racontés en alternance et dont seule la lectrice peut faire une seule et même histoire, *Après la nuit rouge* met au jour la difficulté de discerner, entre rupture

et continuité, les enjeux et la nature de l'un et de l'autre. La rupture y prend la forme de la fugue : celle des deux personnages principaux, êtres fracturés, qui opèrent, volontairement ou par la force des choses, une *tabula rasa* sur leur passé. Sans mémoire et sans attaches, sans descendance et refusant toute filiation, Thomas et Lou cherchent le présent plein et serein, sans plus, sans histoire pour le complexifier davantage ni promesse d'avenir pour l'hypothéquer. Ces personnages ont un même parcours narratif et un rapport au temps semblable : tout les rapproche, mais ils ne savent rien l'un de l'autre. Ce que la lectrice sait par contre est qu'ils sont en vérité père et fille, pris dans leur temps, incapables de faire l'expérience de la continuité qu'ils ont engendrée (pour l'un) et qui les habite (pour l'autre) pourtant. C'est par le biais d'un changement de point de vue (celui, privilégié, de la lectrice) sur les histoires mises en scène qu'est introduit dans *Après la nuit rouge* un second ordre du temps, basé sur la continuité entre passé et présent. Ce qui est rupture aux yeux des personnages ne peut être perçu par eux autrement, pas plus qu'ils ne sont en mesure d'expliquer ce qu'ils sont. Or lorsque, sur leur situation, on gagne une hauteur de vue – improbable en réalité et qui relève du pouvoir de la fiction d'ordonner la contingence et le temps –, l'héritage se révèle et une histoire de continuité s'écrit. Habilement orchestré, à l'image de la forme de composition musicale qu'est aussi la fugue, le roman de Frenette ne condamne pas les personnages bien qu'il contredise leur expérience, mais suggère néanmoins qu'il peut y avoir au sujet du passé, du présent et de l'avenir davantage de modes de relation que ceux dont nous voulons ou pouvons avoir conscience. Que le présent du roman se vive comme un temps tributaire du passé, mais incapable de reconnaître l'ampleur et la nature de

cet héritage pourrait bien être, enfin, un miroir tendu à la société québécoise contemporaine pour qu'elle reconnaisse son propre rapport au temps.

Dans ses essais comme dans ses œuvres, et plus particulièrement dans *Fugueuses*, Suzanne Jacob se fait écrivaine de ce qui ne se dit pas et exhorte à ne plus (se) taire, notamment au sujet de ce qu'il y avait avant nous et de ceux qui nous précèdent. L'auteure est formelle : « Personne ne peut survivre sans l'histoire qu'il reçoit à sa naissance et qui se développe en lui, qu'il crée et qui le crée.⁹⁹ » Cet appel à reconnaître ce qui du passé nous a fait, qui est aussi un ordre du temps, se présente dans le roman comme solution de rechange à des modalités de conscience de soi qui mènent à l'impasse et empêchent le devenir. Déceler la pensée du temps construite par *Fugueuses*, comprendre ce que le roman dit des phénomènes de rupture et de continuité a nécessité d'explorer de front des thématiques pour lesquelles les autres textes du corpus avaient mis la table : celles de l'héritage, de la transmission et de la filiation. Le récit polyphonique et dense de Jacob donne la parole à différents membres d'une même famille, chez qui on découvre un scénario d'impasse généalogique liée à la transmission continue, de génération en génération, d'un legs néfaste. À la source de profondes dissensions, celui-ci contraint les êtres à exercer l'oubli, voire à changer d'identité, les empêchant d'inventer pour eux-mêmes un futur qui leur serait propre. Un passé refoulé, oublié, tu, dont on tente de s'éloigner par de profondes ruptures, envahit et oriente sourdement le présent et l'avenir. Il les hypothèque au point d'assurer que se reproduisent sans cesse ses aspects négatifs : malgré la rupture, le passé ne passe pas et sa continuité même devient la source de

⁹⁹ Suzanne Jacob, *Histoires de s'entendre*, Montréal, Boréal, 2008, p. 139.

ruptures. Circulaire et répétitive, l'histoire tourne à vide, elle coupe les êtres de leur origine et de leur destin. Comment changer la donne et remplacer cet ordre du temps ? Par la réunion des générations, par la communication, la vérité et l'accès à la mémoire, forme de continuité qui doit permettre de rompre avec l'héritage négatif. Ainsi *Fugueuses* réfléchit certes sur la famille, mais aussi sur les liens inextricables entre le temps, la mémoire, l'histoire et l'identité. Pour se connaître réellement soi et avoir un destin singulier, dit le roman à travers le parcours de ses personnages, il faut (re)connaître ceux, celles et ce qui nous ont construits et qui étaient là avant ; on doit posséder et transmettre le passé. Le dernier roman à l'étude ne comptait aucune représentation claire de la Grande noirceur ou de la Révolution tranquille. Mais à la fois nuancée et engagée, sa pensée du temps rejoint parfaitement celle des récits de Théoret et Frenette, proposant un autre niveau de conscience, un juste chemin entre rupture et continuité.

Comme le suggérait mon hypothèse de départ, il semble donc bien que nous serions, au Québec, aux prises avec un passé qui ne passe pas ; mais aussi en train d'expérimenter, après des années d'amnésie volontaire, le présent comme lieu possible de ressaisie de ce passé – et non comme époque présentiste. C'est là que mes trois analyses ont situé les textes, révélant par le fait même un discours extrêmement nuancé sur les phénomènes de rupture et de continuité, disant que l'une ne va pas sans l'autre, et qu'il y a entre les deux toute une gamme de déclinaisons, une série de possibilités demeurant occultes pour qui a les a radicalisés, pour qui cherche à les opposer systématiquement. Des trois textes à l'étude se

dégage ainsi ce même désir d'un présent qui reconnaît en lui-même l'héritage du passé et qui est, au même moment, assez conscient pour choisir de le transmettre ou non, en tout ou en partie. C'est un présent qui n'a pas peur de se souvenir de la noirceur ou des difficultés d'hier et qui en juge même la mémoire nécessaire, pour qu'elles ne perdurent pas sans qu'on puisse les nommer, pour que ne s'en reproduisent pas les souffrances – bref pour qu'elles restent passées et n'entravent pas l'avenir. Par là, les textes revoient notre façon de penser le passé et notre filiation avec celui-ci : là où le régime d'historicité qui perdure depuis la Révolution tranquille voulait l'oubli et la rupture sans permanence possible, ils révèlent et rappellent l'impossibilité d'une telle position, disant ce qui subsiste malgré les fractures et définissant par le fait même l'importance de la mémoire. Par ce nouveau régime d'historicité qu'ils mettent en scène, ils libèrent le présent d'une mémoire amnésique, ils permettent de mieux comprendre le Québec d'aujourd'hui – ou du moins de le comprendre différemment –, et, en le délestant de la honte du passé, l'envisagent ouvert à l'avenir. En résumé, aux ruptures complètes et radicales entre passé, présent et futur, ils substituent un équilibre entre les temps, rendant ainsi possible la définition de soi et la poursuite de l'histoire.

BIBLIOGRAPHIE

ANDRÉ, Jacques et al. (2010), *Les récits du temps*, Paris, Presses universitaires de France, 144 p.

AUDET, René et Andrée MERCIER (dir.), (2004), *La narrativité contemporaine au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 313 p.

BARBANCE, Maryse (1998), « Suzanne Jacob : de parole et de liberté », *Nuit blanche*, no 72, p. 4-8.

BELSEY, Catherine (1985), *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*, London, Routledge, 288 p.

BERGERON, Carlos (2009), « La polyphonie intérieure », *Lettres québécoises*, no 133, p. 50.

BIBEAU, Gilles (1995), « Tropismes québécois : je me souviens dans l'oubli », *Anthropologie et société*, vol. 19, no 3, p. 151-198.

BIRON, Michel (2006), « Famille, je vous... », *Voix et images*, vol. XXXI, no 2 (92), p. 153-158.

_____ (2010), « Le conflit des fictions chez Suzanne Jacob », *University of Toronto Quarterly*, vol. 79, no 4, p. 1131-1139.

BIRON, Michel et al. (2007), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 689 p.

BOUCHARD, Gérard (2005), « L'imaginaire de la Grande Noirceur et de la Révolution tranquille: fictions identitaires et jeux de mémoire au Québec », *Recherches sociographiques*, vol. XLVI, no 3, p. 411-436.

BOURQUE, Gilles (1993), « Société traditionnelle, société politique et sociologie québécoise, 1945-1980 », *Cahiers de recherche sociologique*, no 20, p. 45-83.

_____ (2007), « Histoire, nation québécoise et démocratie », dans MEUNIER, E.-Martin et Joseph Yvon THÉRIAULT (dir.), *Les impasses de la mémoire: histoire, filiation, nation, religion*, Québec, Fides, p. 181-211.

CHAREST, Rémy (2005), « Le corps familial », *Le Soleil* (Québec), Dimanche 28 août, p. C1.

DE GAUJELAC, Vincent (2007), « L'impératif généalogique », *Enfances, Familles, Générations*, no 7, p. 1-10.

DESPATIE, Stéphane (2005), *Fugueuses: l'art de la fugue*, [En ligne], < <http://voir.ca/livres/2005/08/24/fugueuses-lart-de-la-fugue/> >, page consultée le 15 janvier 2012.

DOLLIMORE, Jonathan (2004), *Radical Tragedy: Religion, Ideology, and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*, Durham, Duke University Press, 416 p.

DUMÉRY, Henry et Nicole SINDZINGRE, « Personne », *Encyclopédie Universalis*, [En ligne], < <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/personne/> >, page consultée le 15 janvier 2012.

DUPRÉ, Louise (1989), *Stratégies du vertige: trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 265 p.

DUPRÉ, Louise et al. (dir.), (2002), *Sexuation, espace, écriture: la littérature québécoise en transformation*, Québec, Nota Bene, 487 p.

DUROCHER, René (dir.), (1971), *Le retard du Québec et l'infériorité des Canadiens français*, Trois-Rivières, Boréal, 127 p.

FRENETTE, Christiane (2006), *Après la nuit rouge*, Montréal, Boréal, 168 p. (coll. « Compact »).

- GAUVIN, Lise et Gaston MIRON (1998), *Écrivains contemporains du Québec: anthologie*, Montréal, L'Hexagone, 595 p.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil, 285 p. (coll. « Poétique »).
- _____ (1984), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 128 p. (coll. « Poétique »).
- GREENBLATT, Stephen (2005), *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 332 p.
- GRZYBOWSKA, Aleksandra M. (2009), *La fugueuse et ses avatars dans l'oeuvre romanesque de Suzanne Jacob*, Katowice, Presses universitaires de Silésie, 272 p.
- GUIDÉE, Raphaëlle (2007), *L'Éternel retour de la modernité*, [En ligne], < <http://www.fabula.org/revue/document2816.php> >, page consultée le 1er septembre 2009.
- HAMEL, Jean-François (2006), *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, 234 p.
- HARTOG, François (1995), « Temps et histoire. Comment écrire l'histoire de France ? », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 50, no 6, p. 1219-1236.
- _____ (2003), *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 272 p. (coll. « La librairie du XXIe siècle »).
- _____ (2005), « Time and Heritage », *Museum international*, vol. 57, no 3, p. 7-18.
- HOMÈRE (1965), *L'Odyssée*, Paris, Flammarion, 380 p.
- JACOB, Suzanne (1997), *La bulle d'encre*, Montréal, Boréal, 128 p. (coll. « Compact »).
- _____ (2002), *Écrire : comment pourquoi*, Notre-Dame-de-Grâce, Éditions Trois-Pistoles, 97 p.

_____ (2005), *Fugueuses*, Montréal, Boréal, 328 p.

_____ (2008), *Histoires de s'entendre*, Montréal, Boréal, 148 p.

JONGY, Béatrice et Annette KEILHAUER (dir.), (2009), *Transmission/héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 292 p. (coll. « Littératures »).

JOSEPH, Sandrina (anim.), (2006), *Rencontre avec France Théoret: Une belle éducation*, Webradio, Montréal, Radio Spirale, 61:38, [En ligne], < <http://radiospirale.org/capsule/une-belle-%C3%A9ducation-rencontre-avec-france-th%C3%A9oret> >, page consultée le 1 septembre 2010.

_____ (2008), « En bref. Question et réponse », *Spirale*, no 221, p. 36.

LABELLE, Maude (2009), *Une esthétique hyperréaliste en littérature ? Narrativité picturale et langage visuel dans l'oeuvre romanesque de Suzanne Jacob (1991-2005)*, Mémoire, Université de Montréal, 123 p.

LACOUR, Philippe (2004), « Figures temporelles », *EspacesTemps.net*, [En ligne], < <http://test.espacestemp.net/articles/figures-temporelles/> >, page consultée le 1er septembre 2009.

Le Nouveau Petit Robert de la langue française (2007), « Fugue », Paris, Dictionnaire Le Robert, p. 1111.

LÉTOURNEAU, Jocelyn (1992), « Le "Québec moderne". Un chapitre du grand récit collectif des Québécois », *Revue française de science politique*, vol. 42, no 5, p. 765-785.

LOUIS, Annick, « Régimes d'historicité : entretien avec François Hartog », *Vox-poetica: lettres et sciences humaines*, [En ligne], < <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intHartog.html> >, page consultée le 1er septembre 2009.

MACINTYRE, Alasdair (1997), *Après la vertu*, Paris, Presses universitaires de France, 282 p.

- MAGNAN, Lucie-Marie et Christian MORIN (1997), *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*, Montréal, Nuit blanche, 219 p.
- MALLET, Joan et al. (2009), « Avant-propos : "Qu'est-ce qu'un héritage?" », dans CAMILLERI, Sylvain et Cédric CHANDELIER (dir.), *Qu'est-ce qu'un héritage?*, Bucarest, Zeta Books, p. 9-15.
- MATHIEU, Jacques (dir.), (1995), *La mémoire dans la culture*, Québec, Presses de l'Université Laval, 344 p.
- MEUNIER, E.-Martin et Joseph Yvon THÉRIAULT (dir.), (2007), *Les impasses de la mémoire : histoire, filiation, nation, religion*, Québec, Fides, 390 p.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (2012), « Le rendez-vous des fictions », *Voix et images*, vol. 37, no 2 (110), p. 53-66.
- PARSONS, Michael (2010), « Remémorer son histoire », dans ANDRÉ, Jacques et al. (dir.), *Les récits du temps*, Paris, Presses universitaires de France, p. 144 p.
- PIERRE-PETIT, « Fugue », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne], <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/fugue/>>, page consultée le 15 janvier 2012.
- PORÉE, Jérôme (2002), « L'épreuve du temps. Souffrance et maintien de la personne », *Sociétés*, vol. 76, no 2, p. 17-32.
- RICOEUR, Paul (1983), *Temps et récit I : L'intrigue et récit historique*, Paris, Seuil, 404 p. (coll. « Points essais »).
- _____ (1985), *Temps et récit II : La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 300 p. (coll. « Points essais »).
- ROUILLARD, Jacques (2003), « Conjuguer le passé au présent », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 57, no 1, p. 71-78.
- SAINT-MARTIN, Lori (1999), *Le nom de la mère*, Québec, Nota Bene, 325 p.

- SAINT-MARTIN, Lori (1997), « Éloge de la lenteur », *Voix et Images*, vol. 22, no 2 (65), p. 385-389.
- TANGUAY, Daniel (2007), « Le "moment mémoire" à l'heure du présentisme contemporain », dans MEUNIER, E.-Martin et Joseph Yvon THÉRIAULT (dir.), *Les impasses de la mémoire: histoire, filiation, nation et religion*, Montréal, Fides, p. 15-25.
- THÉORET, France (1993), *Journal pour mémoire*, Montréal, L'Hexagone, 256 p.
- THÉORET, France (1996), *Laurence*, Montréal, Les Herbes rouges, 313 p.
- _____ (2006), *Une belle éducation*, Montréal, Boréal, 147 p.
- THÉORET, France (2009), *Écrits au noir*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 168 p.
- THÉRIAULT, Joseph-Yvon (2002), *Critique de l'américanité. Mémoire et démocratie au Québec.*, Montréal, Québec Amérique, 373 p.
- TURMEL, André (1995), « Mémoire et traces de l'enfance », dans LANGLOIS, Simon et Yves MARTIN (dir.), *L'horizon de la culture. Hommage à Fernand Dumont*, Québec, Presses de l'Université Laval et Institut québécois de recherche sur la culture, p. 253-269.
- VERDUYN, Christl (1996), « "Être est une activité de fiction." L'écriture de Suzanne Jacob », *Voix et images*, vol. 21, no 2, p. 234-242.
- XANTHOS, Nicolas (2008), « Fiction du contemporain. D'une structure énigmatique et de sa pensée du temps », dans WEIDMANN KOOP, Marie-Christine (dir.), *Le Québec à l'aube du nouveau millénaire. Entre tradition et modernité*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 325-334.
- _____ (2011), « Sentinelles de l'oubli et reflets furtifs. Permanence, rupture et régimes d'historicité dans Dora Bruder », *Orbis Litterarum*, vol. 66, no 3, p. 215-237.