



Colloque international « Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990 »

17-20 juin 2015, Paris-Sorbonne

Informations sur l'événement :

<http://www.crilcq.org/actualites/item/colloque-que-devient-la-litterature-quebecoise-formes-et-enjeux-des-pratiques-narratives-depuis-1990/>

L'ensemble des textes diffusés
peut être consulté à l'adresse :

<http://www.crilcq.org/publications/que-devient-la-litterature-quebecoise/>

Ce texte est celui d'une communication présentée lors du colloque international *Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990*, tenu à l'Université de Paris-Sorbonne les 17, 18, 19 et 20 juin 2015.

Afin de le rendre disponible à la communauté des chercheurs dans les meilleurs délais, nous le mettons en ligne *tel qu'il nous a été soumis par l'auteur*, sans véritable travail d'édition. Une version ultérieure, revue, augmentée et soumise à l'évaluation par les pairs, sera éventuellement publiée dans un collectif à paraître sous notre direction, aux Éditions Nota bene.

Robert Dion et Andrée Mercier

Pour citer ce document :

Robert Dion et Andrée Mercier, « La littérature québécoise du présent est-elle une insondable nébuleuse ? », texte de la communication présentée dans le cadre du colloque international « Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990 », Université de Paris-Sorbonne, 17 au 20 juin 2015, http://www.crilcq.org/fileadmin/CRILCQ/Colloques/Que_devient_litt_quebecoise/Dion_Mercier.pdf

CRILCQ

CENTRE DE RECHERCHE INTERUNIVERSITAIRE
SUR LA LITTÉRATURE ET LA CULTURE QUÉBÉCOISES

La littérature québécoise du présent est-elle une insondable nébuleuse ?

Robert Dion, Université du Québec à Montréal
Andrée Mercier, Université Laval

En général associée au début de la décennie 1980, l'émergence du contemporain en tant que configuration esthétique, au Québec, est liée le plus souvent à la fin d'une soi-disant cohérence qu'auraient assurée les projets moderne et néo-nationaliste portés par la littérature de la Révolution tranquille. Ainsi, dès l'an 1980 et l'échec du référendum sur la souveraineté, quelque chose se serait défait de la belle entreprise littéraire collective qui avait marqué les années 1960 et 1970. La multiplication des pôles de référence, la focalisation sur le sujet individuel et l'éclatement des formes auraient signé la fin d'une certaine unanimité, engageant la littérature dans des voies multiples, voire inconciliables, la soumettant aux pressions de divers groupes d'écrivains et de critiques attachés tantôt à une tradition littéraire québécoise désormais affirmée, tantôt aux valeurs plus cosmopolites introduites par l'écriture migrante¹, tantôt aux thèses féministes, et ainsi de suite.

Or, depuis 1990, même ces fragiles balises – qui tendaient à cartographier un espace littéraire caractérisé par l'intimisme, l'hybridité (formelle et identitaire) et le postnationalisme – semblent avoir cédé, et le métadiscours, de quelque instance qu'il émane, ne cesse de réitérer son incapacité à circonscrire courants et mouvances, à classer et à hiérarchiser, à tracer un portrait clair et intelligible d'une production foisonnante. Il faut dire que le champ institutionnel et éditorial québécois a connu bien des chambardements avec entre autres la création de plusieurs nouvelles maisons d'édition – Alto, Hélio trope, la Peuplade, Marchand de feuilles, le Quartanier, Mémoire d'encrier, etc. – consacrées principalement aux pratiques narratives développées par une nouvelle génération d'écrivains – Nicolas Dickner, Éric Dupont, Catherine Mavrikakis, Éric Plamondon, Dominique Fortier, Perrine Leblanc, etc. L'impuissance à envisager en surplomb la littérature narrative du présent a bien sûr à voir avec la prudence et le manque de recul ; mais elle paraît également tenir à une sorte de pétition de principe selon laquelle il ne saurait plus y avoir de *lieu commun* de la pratique littéraire au Québec, plus d'espace d'échange où les diverses œuvres puissent être *commensurables*.

En ouverture d'un colloque comme le nôtre, il importe d'interroger plus avant cet aveu d'impuissance. Viviane Asselin s'y est employée avec minutie dans un article métacritique intitulé « Fuites. Prosopopée de la recherche sur le roman québécois contemporain » (2009) où elle déplorait le caractère insatisfaisant des rares « exercice[s] de configuration » (2009 : 21) du corpus narratif québécois d'aujourd'hui, tout particulièrement en regard des efforts suivis des Dominique Viart, Bruno Blanckeman et autres Marc Dambre à l'endroit du corpus français actuel. À l'opposé des panoramas courageux proposés par ces derniers, les contributions des critiques québécois, dès lors qu'il s'agit du contemporain, exprimeraient selon Asselin un « malaise » (27),

¹ Sur la tension entre tradition québécoise et écriture migrante, voir *L'Arpenteur et le Navigateur* de Monique LaRue (1996).

demeureraient parcellaires et pusillanimes, ressortiraient à un « pluralisme mou » (Nepveu, cité par Asselin, 27) très en deçà du « pluralisme fort » déployé par les intellectuels français (28). Bien étayé par une lecture attentive des principaux travaux menés au Québec sur la littérature « qui se fait », ce jugement aboutit toutefois, nous semble-t-il, à des conclusions trop sévères, qui reviennent à affirmer que l'inaptitude à affronter le présent littéraire immédiat et à le prendre à bras-le-corps procéderait d'une prédilection inavouée pour une période antérieure de la production romanesque², ce qui serait à l'origine de l'« indifférence présente » de la critique et de « son regret des années 1960 et 1970, alors que se dessinait un mouvement consensuel » (28).

Sans doute ne faut-il pas conclure de l'absence d'une *pulsion panoramique* au sein de la critique québécoise à un désintérêt coupable vis-à-vis de toute saisie globale du corpus narratif contemporain. L'entreprise française de quadrillage et de ratissage de la littérature du présent pourrait bien en effet apparaître comme l'exception plutôt que la règle, comme le résultat d'une conjoncture institutionnelle particulière qui, jusqu'à récemment, excluait la culture vivante des cursus universitaires ; il y aurait là une dynamique militante, sinon subversive, qui n'aurait pas sa place au Québec ni, plus largement, en Amérique du Nord. Par ailleurs, si rien ne se compare, pour la littérature québécoise, aux entreprises de Lakis Proguidis (2001), de Bruno Blanckeman (2002), de Marc Dambre (2002) ou encore de Dominique Viart et Bruno Vercier (2005) – nous reprenons à dessein certains ouvrages cités par Asselin, qui figurent du reste parmi les travaux les plus fréquemment convoqués sur ces questions –, cela ne veut pas dire qu'on ait renoncé à conceptualiser les changements récents de la littérature nationale. La portion de l'*Histoire de la littérature québécoise* (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2007) consacrée à la littérature contemporaine, même si elle peut sembler réduite à l'aune de l'ensemble de l'ouvrage et, surtout, de la production pléthorique de la période de l'après-référendum, n'en indique pas moins certaines transformations majeures sous la forme de cinq « décentrement » par rapport à la nation, à l'histoire, à la France, à la religion catholique et à la littérature elle-même (2007 : 535). Il y aurait bien d'autres exemples à produire de telles tentatives de compréhension du foisonnement actuel et de ses grands axes organisateurs ; nous ne doutons pas qu'il en sera fait mention dans les communications que nous entendrons au fil des prochains jours. Nous nous limiterons pour notre part, dans cette conférence introductive, à l'un des paradigmes qui ont dominé la scène critique québécoise au cours de la décennie 1990, celui de l'*hétérogène*, avant de proposer, dans une perspective peut-être plus prospective, de réfléchir à la notion de *porosité*. Cette dernière nous retiendra essentiellement dans la mesure où elle permet de revenir à l'idée d'hétérogénéité (et aux pratiques narratives qu'elle a servi à caractériser) non pour la réfuter, mais pour l'interroger à partir d'un corpus de romans très récents davantage sensibles à la perméabilité et à l'interinfluence des formes et des discours qu'à leur éclatement. Il s'agira de voir quels usages et quels enjeux la comparaison de l'hétérogène et de la porosité parvient à faire émerger, dans l'optique d'une appréhension riche et substantielle des pratiques narratives des deux dernières décennies.

² D'où « une démarche fondée uniquement sur l'antériorité », selon Asselin (2009 : 43).

L'hétérogène

Si les manifestations d'hétérogénéité en littérature se font sentir fortement dès la décennie 1980, c'est avec l'ouvrage de Sherry Simon, Pierre L'Hérault, Robert Schwartzwald et Alexis Nouss publié à l'orée de la décennie suivante, en 1991, *Fictions de l'identitaire au Québec*, que le concept d'hétérogène entre en force sur le marché de la critique. Plus particulièrement, la longue section rédigée par L'Hérault, « Pour une cartographie de l'hétérogène : dérives identitaires des années 1980 » (1991 : 53-114), va imposer cette lecture d'une littérature postpréférendaire comme foncièrement travaillée par l'hétérogénéité, en plus de teinter la réception des œuvres qui marqueront par la suite les années 1990. Cela dit, L'Hérault, on le verra, n'est pas le premier, au Québec, à proposer la notion ; il n'est pas davantage celui qui en donne la version la plus englobante et, partant, la plus susceptible de fédérer la plus grande diversité d'œuvres. En fait, ainsi que le souligne d'emblée le titre de sa contribution, l'hétérogène est, pour L'Hérault, étroitement relié à la question de l'identité : « je propos[e], écrit-il, que la littérature québécoise s'articule désormais sur la tension de l'identitaire et de l'hétérogène » (56), l'identitaire étant semble-t-il cette chose monolithique, homogène, que la conjoncture cosmopolite et multiculturelle viendrait fissurer ; et il poursuit :

Elle [la littérature québécoise] ne peut plus être pensée comme complétude, mais comme ouverture, la diversité n'y étant plus perçue comme une menace, mais comme le signe du réel inévitablement multiple. Espace transfrontalier de la liberté et du désir, elle ne se construit plus seulement à partir d'un centre fixe, mais se laisse travailler par sa périphérie, sa marge, son étrangeté, devenant le lieu d'échange et de circulation des imaginaires. (L'Hérault, 1991 : 56)

L'esthétique est ici conditionnée par une forte dimension socio-identitaire, ce qui la distingue des autres variantes d'un postmodernisme littéraire occidental plus exclusivement chevillé aux questions de la représentation, des registres artistiques, de la fragmentation, de la métafiction, etc. Ce n'est pas que l'hétérogène tel que l'envisage L'Hérault soit imperméable aux expériences menées par les Thomas Pynchon, John Barth ou Donald Barthelme, tant s'en faut. Mais il s'engouffre tout particulièrement dans les brèches qu'a ouvertes la faillite d'un certain néo-nationalisme élaboré pendant la Révolution tranquille, faisant fond sur les désillusions engendrées par l'effondrement du rêve collectif d'une nation indépendante, laïque et francophone. L'échec du référendum laisse en effet apercevoir, sur les ruines du beau projet unanimiste porté par les intellectuels et les écrivains, les dissensions idéologiques et politiques ; sur le champ de bataille déserté après l'affrontement, cet échec dégage un espace où peuvent dorénavant apparaître plus clairement d'autres luttes, celle des femmes notamment, et d'autres enjeux, comme celui de l'intégration des cultures immigrées ou migrantes. L'ancrage patent de la nouvelle littérature des années 1980 dans la situation socioculturelle concrète est sans doute ce qui permet à L'Hérault d'écrire dans un autre article consacré à l'hétérogène : « Comment prendre réellement acte de l'hétérogénéité identitaire, culturelle et littéraire qui s'impose comme une donnée incontournable de la réalité québécoise de manière explicite depuis les années 1980 ? » (1993 : 241 ; nous soulignons). L'hétérogène se manifeste donc comme une émanation directe du réel, comme la conséquence d'une « pluralité culturelle » (241) que la littérature ne peut pas ne pas prendre en écharpe.

Peu de temps avant L'Hérault, Walter Moser et Régine Robin avaient proposé une « Réflexion critique sur l'hétérogène » (1989)³ qui, si elle n'a pas eu un retentissement comparable à « Pour une cartographie de l'hétérogène », prenait les choses plus en amont⁴ et d'un point de vue d'abord théorique. Si les deux auteurs, à l'instar de L'Hérault, fondaient leurs remarques sur la situation historico-culturelle – en l'occurrence, le passage du modernisme au postmodernisme –, ils ne se bornaient ni au Québec (bien au contraire) ni à la question identitaire. Envisagé de manière très large, l'hétérogène constitue pour Moser et Robin le produit d'une période de crise historique :

La conjoncture nouvelle a opéré un décentrement des pratiques d'écriture et de langage, des pratiques formelles, à la faveur de divers phénomènes : l'entrée dans les circuits de la lecture d'une masse formée à l'écoute des médias, à l'image, au changement rapide de sujet ; l'hétérogène sous tous ses aspects : l'écriture féminine [...], les écritures minoritaires, « ethniques », comme on dit ; l'hybridité culturelle inscrite dans la fiction, le métissage, toutes les formes de ce que Scarpetta appelle « l'Impureté » ; les polysémies et polyphonies de toutes sortes ; l'interdiscursivité et l'intertextualité généralisées. Tout a été transformé, bouleversé, dans le réemploi, le mime parodique, le déplacement, la répétition. (Moser et Robin, 1989 : 159)

L'identitaire n'apparaît guère dans cette description du contexte postmoderne, sinon en filigrane ; et ce sont bien plutôt des éléments civilisationnels globaux (communication tous azimuts, vitesse, hybridation, etc.) qui suscitent et soutiennent l'expression de l'hétérogène, posé ici comme éminemment positif. Celui-ci, en effet, s'incarne dans une esthétique certes plurielle, mais reconnaissable et subsumable dans ce pluralisme même, et qui est valorisée en ce qu'elle correspond à l'époque, en ce qu'elle est pleinement contemporaine, en phase avec le présent ; car ce qui la menace, c'est précisément le « retour à de l'un, à de la retotalisation, à de la reterritorialisation » (Moser et Robin, 1989 : 159-160), retour funeste susceptible de se concrétiser dans le triple péril que représentent l'écriture du best-seller, l'engagement de l'écrivain envers sa collectivité (le « porte-parole ») et le messianisme linguistique. On reconnaîtra sans peine, dans les deux derniers dangers mentionnés, certaines caractéristiques de la littérature de la Révolution tranquille – ce qui signale la posture résolument « post- » des deux chercheurs.

C'est aussi à l'enseigne du postmoderne que Janet Paterson – dernier cas auquel nous nous arrêterons brièvement – aborde la question de l'hétérogène. Dans *Moments postmodernes dans le roman québécois* (1993), elle se rallie d'emblée à la vision de Jean-François Lyotard :

Dans le présent ouvrage, j'utilise le concept de postmodernisme en m'inspirant surtout des propos de Lyotard parce que ceux-ci décrivent de la façon la plus probante, à mon avis, le phénomène postmoderne tel qu'il se révèle dans le roman québécois. En effet, comme nous le verrons plus loin, les notions lyotardiennes d'incrédulité à l'égard des métarécits, de crise de légitimation et d'hétérogénéité se manifestent avec puissance et insistance dans certains romans postmodernes québécois. (Paterson, 1993 : 16)

³ Cet article clôt un dossier de la revue *Études littéraires* préparé par Moser et Robin et qui a justement pour thème et pour titre *Dire l'hétérogène*. Il constitue un retour sur les articles publiés dans le dossier.

⁴ Kafka figurant pour Robin, par exemple, un paragon d'hétéronomie, aussi bien culturelle et psychique que politique et littéraire. Voir son article dans le dossier d'*Études littéraires* (1989).

Les « moments postmodernes » du roman québécois, d'Hubert Aquin à Nicole Brossard, sont ainsi associés à des phénomènes beaucoup plus larges, à une posture philosophique qui informe des pratiques esthétiques au sein desquelles l'hétérogénéité des formes, des registres, des strates culturelles (populaire/savant) est à la fois célébrée et encouragée, aussi bien comme stratégie de composition des œuvres que comme prise de position contre l'homogène, le pur, les *diktats* modernes issus des avant-gardes historiques qu'a théorisés Adorno⁵. L'hétérogène, ici, n'est pas, comme chez L'Hérault, en tension avec l'identitaire, ni comme chez Moser et Robin en rupture avec une hégémonie culturelle suspecte qui privilégierait l'un, la totalité et l'inscription dans le territoire national ; il représente plutôt *un* élément de l'arsenal des procédés par lesquels l'écrivain, qu'il ait écrit dans les années 1960 ou bien après⁶, se défait des contraintes du moderne, s'accommode du délitement des idéologies, prend acte de la déshierarchisation des discours et s'adonne à la contestation ludique et sans complexe des normes littéraires.

La porosité

Cet effort de théorisation dont a été l'objet l'hétérogène est beaucoup moins manifeste du côté de la porosité. La notion se voit rarement accorder un rôle de premier plan – par exemple, très peu d'études en font état dans leur titre –, ce qui ne l'empêche pas d'apparaître régulièrement au fil d'un article de réception critique ou d'une analyse littéraire savante pour caractériser une œuvre ou une pratique. Nicoletta Dolce, dans un livre récent intitulé *la Porosité au monde. L'écriture de l'intime chez Louise Warren et Paul Chamberland* (2012), l'utilise pour désigner « l'élan vers une dimension historique universelle » (2012 : 28) qui peut animer le sujet poétique, et dans le but de revoir une conception de l'intime trop souvent ramenée à l'emmurement dans une condition existentielle⁷. La porosité désigne une ouverture et plus exactement un « échange affinitaire » avec le monde qui caractériserait l'intimisme contemporain. Dans un mémoire de maîtrise en recherche-crédation déposé à l'Université du Québec à Chicoutimi, Anik Martel (2012) fait de la porosité le fondement d'une approche analytique des écritures actuelles au théâtre (qu'il s'agisse de celles de Daniel Danis, de Larry Tremblay ou d'Olivier Choinière), mais aussi le principe d'une saisie épistémologique de son propre parcours de création. La « compénétration » s'opère ici à un autre niveau que celui qu'a étudié Nicoletta Dolce et prend la forme de « passages ouverts » entre les genres et les disciplines ; danse, performance, arts visuels, théâtre, son et littérature (2012 : 53) se trouvent ainsi engagés dans une écriture de la synesthésie⁸. Dans un article consacré à la diffusion musicale radiophonique au Québec,

⁵ Entre autres dans sa *Théorie esthétique* ([1970] 2011).

⁶ Nous nous abstenons d'évoquer les questions de périodisation qui viennent avec les notions de « postmodernité » et d'« hétérogène » : c'est un trop long débat, et peu pertinent ici. Disons seulement que pour L'Hérault l'hétérogène domine la décennie 1980 et se perpétue dans la suivante, alors que pour Moser et Robin il se répand dès le début du XX^e siècle ; pour Paterson enfin, s'il s'épanouit surtout dans les années 1980 au Québec, il se manifeste aussi plus tôt, chez Aquin par exemple, preuve que la notion est fluctuante, élastique, de nombreuses œuvres du XX^e siècle étant susceptibles de comporter des « moments postmodernes », des pages de postmodernité.

⁷ Du côté de la littérature française, Béatrice Bonhomme recourt à la notion de porosité dans un sens très proche de celui de Dolce pour désigner le travail de « délocalisation constante » du moi, la « puissance de déplacement » (2007 : 351) capable d'effacer les frontières nettes entre espace intérieur et espace extérieur qu'elle observe dans les textes poétiques d'Henri Meschonnic (Bonhomme, 2007) ou encore de Rimbaud (Bonhomme, 2005).

⁸ L'article d'Anne-Marie Guilmaine paru dans *Spirale : arts, lettres, sciences humaines* et intitulé « État de porosité » utilise la notion de porosité en creux pour décrire le travail de créateurs qui « pignent dans le langage dansé autant que performatif, théâtral, plastique et même circassien » (2012 : 36) et dont les œuvres témoignent d'une « théâtralité souterraine » (36). La

Marie-Thérèse Lefebvre voit également dans la porosité un enjeu et même une stratégie médiatique, actifs toutefois dès la période de l'entre-deux-guerres. Comme elle le constate, la radio privée a fini par dissoudre le clivage entre les genres musicaux et par créer « une porosité entre le savant et le populaire » (2012 : 72) en proposant « des émissions au contenu varié » ou en manipulant les arrangements orchestraux du répertoire classique ; en serait issu « un genre radiophonique typique qui formait une sorte de zone grise où il devenait difficile, voire impossible pour le critique, de distinguer le noble du trivial » (79-80)⁹. Cette porosité sera toutefois appelée à « dispara[ître] progressivement du champ radiophonique après la Seconde Guerre, alors qu'émergent des auditoires de plus en plus fragmentés » (80).

Si ces quelques travaux montrent que la porosité n'est pas exclusivement réservée aux productions contemporaines ni à la littérature, ils ont en commun d'avoir été réalisés après 2010 et de traduire ainsi un intérêt récent pour les phénomènes de perméabilité et d'interinfluence. Comme le signale Micheline Cambron dans l'introduction d'un dossier de la revue *Globe*¹⁰, la pratique scientifique de l'interdisciplinarité « s'appuie sur le postulat de l'enchevêtrement des pratiques et des discours qui y sont attachés » (2012 : 16). Ce postulat fait de la porosité un principe épistémologique apte à saisir « l'indiscipline de la culture », c'est-à-dire à répondre aux défis d'une histoire de la vie culturelle encore en élaboration sur le plan méthodologique. Qu'en est-il pour autant de la porosité du côté des œuvres et des esthétiques littéraires contemporaines ? À défaut d'être totalement inédite, vient-elle malgré tout signaler l'émergence d'un nouveau paradigme susceptible d'éclairer à rebours les périodes antérieures ? Dans quelle mesure les pratiques narratives récentes y trouveraient-elles un principe structurant ? Par ailleurs, comment se manifeste-t-elle et, surtout, quel rapport entretient-elle avec les formes et les enjeux liés à l'hétérogénéité ? Quelques exemples tirés du corpus romanesque nous aideront à poursuivre la réflexion.

L'art du plum-pudding et de la mayonnaise

À première vue, les romans qui nous semblent relever de la porosité ne se distinguent pas toujours fortement des œuvres emblématiques de l'hétérogène telles que *la Québécoise* de Régine Robin ([1983] 1993) ou *le Désert mauve* de Nicole Brossard (1987). *Du bon usage des étoiles* de Dominique Fortier ([2008] 2013), *Mayonnaise* d'Éric Plamondon ([2012] 2013), *la Constellation du lynx* de Louis Hamelin (2010) ou *Pourquoi Bologne* d'Alain Farah (2013) – pour n'en nommer que quelques-uns – ont tous un aspect hétéroclite et éclaté, souvent perceptible dès qu'on en feuillette les pages. Dans le roman de Dominique Fortier, par exemple, la narration composite alterne entre des extraits de journaux personnels et des récits pris en charge par une narration omnisciente qui ne joue cependant pas le rôle de structure enchâssante. Différentes trames narratives sont ainsi juxtaposées : le récit de l'expédition dans les eaux arctiques de deux navires anglais placés sous le commandement de sir John Franklin se déploie en parallèle de ceux de l'épouse du commandant, lady Jane Franklin, et de sa nièce Sophia qui, pendant les trois années de cette expédition désastreuse amorcée en 1845, mèneront leur vie faite d'activités mondaines, de séjours à

porosité se retrouverait aussi dans la recherche de juxtaposition d'états créant une « zone d'indiscernabilité » (37) qui emprunte au mouvement des tropismes de Nathalie Sarraute.

⁹ Cela n'aurait toutefois pas empêché les critiques musicaux de continuer à utiliser et à défendre des catégories étanches (telle l'opposition moderne/classique) précise Lefebvre.

¹⁰ C'est ce dossier, intitulé « L'Indiscipline de la culture », qui accueille notamment l'article de Marie-Thérèse Lefebvre.

l'étranger et, les années passant, de tentatives pour convaincre l'Amirauté d'envoyer des secours. S'intercale une série de documents, de formes et de contenus extrêmement variés présentés tels des fac-similés, ce qui accentue leur altérité au sein du livre : entrée d'un dictionnaire étymologique, psaumes bibliques, partition musicale, pièce de théâtre, poème, illustrations d'une constellation ou d'un instrument de mesure, équation, graphique, notes manuscrites, menu d'un repas de Noël, recette, paroles d'une complainte populaire et notices d'un herbier. La quatrième de couverture donne d'ailleurs du roman un portrait échevelé en le présentant comme « un patchwork qui mêle avec bonheur le roman au journal, l'histoire, la poésie, le théâtre, le récit d'aventures, le traité scientifique et la recette d'un plum-pudding réussi »¹¹.

Les 113 parties numérotées et titrées de *Mayonnaise* ont, quant à elles, l'allure de vignettes en raison de leur brièveté et de leur autonomie, car si elles permettent de reconstituer des morceaux de la vie de l'écrivain américain Richard Brautigan et du narrateur Gabriel Rivages, les fils narratifs restent ténus et soumis à bien des ellipses et à un grand désordre temporel. Certains chapitres échappent même au mode narratif puisqu'ils présentent des listes d'énoncés, des procédures extraites d'un manuel judiciaire, des poèmes aux esthétiques contrastées, des maximes ou des anecdotes à caractère encyclopédique sur l'origine d'un mot ou d'une machine – chapitres qui viennent accentuer d'autant le caractère décousu du récit, écartelé lui-même entre plusieurs modes de narration différents. D'ailleurs, les deux épigraphes qui précèdent le premier chapitre offrent d'emblée un très fort contraste : l'incipit du *Mythe de Sisyphe* de Camus sur le suicide, considéré comme le seul problème philosophique vraiment sérieux, se trouve cité juste avant des paroles attribuées à Johnny Weissmuller junior, fils de l'ancien nageur olympique ayant joué Tarzan à l'écran, et qui s'exclame à propos de son père : « Ce n'était pas un acteur. C'était une star ! ». On conviendra que les propos et les registres des épigraphes sont pour le moins opposés¹².

Les exemples pourraient être multipliés : le lecteur de *la Constellation du lynx* a sûrement en mémoire le caractère foisonnant de ce gros roman fragmenté qui croise les points de vue et offre une résistance habile à une reconstitution linéaire des événements de la crise d'Octobre 1970 ; quant au lecteur de *Pourquoi Bologne*, il a probablement en tête la figure du dédoublement et celle du télescopage, qui empruntent largement au montage cinématographique, et peut-être aussi la multiplicité des références intertextuelles, autant de procédés qui ne dépareraient pas la poétique postmoderne décrite par Janet Paterson et son hétérogénéité constitutive.

Du bon usage des étoiles n'est pourtant pas entièrement réductible à la tension qui anime les romans de l'hétérogène. La quatrième de couverture citée précédemment l'associe d'ailleurs à « un patchwork qui mêle avec bonheur » plusieurs genres littéraires, insistant moins sur la rupture et la « pulsion de déchirement », déterminantes pour Paterson¹³, que sur les coutures qui tiennent ensemble les morceaux. La « recette du plum-pudding réussi », mentionnée en quatrième et fournie dans le roman, se montre d'ailleurs emblématique de la porosité car, si elle compte une longue liste d'ingrédients divers, elle repose sur un

¹¹ La quatrième de couverture revue pour l'édition du roman dans la collection « Coda » atténuera ce caractère composite.

¹² Il faut néanmoins préciser que Johnny Weissmuller est le sujet principal du récit précédent de la trilogie *1984* de Plamondon, *Hongrie-Hollywood Express* (2011), et que le suicide est au cœur de *Mayonnaise*, Richard Brautigan s'étant donné la mort d'une balle de .44 Magnum.

¹³ Paterson considère en effet que « la rupture instaure un nouvel ordre du discours » dans le roman postmoderne ; « elle instaure l'ordre de la pluralité, de la fragmentation, de l'ouverture ; elle instaure, en bref, l'ordre de l'hétérogène » (20).

savant mélange des saveurs et des parfums. La préparation du dessert donne lieu, vers la fin du récit, à une description attentive des différentes étapes d'incorporation ou de macération, puis, au moment de servir le plat flambé, au détail des arômes qui cohabitent et se rencontrent : « la boule de feu dégageait des effluves de vanille, de girofle et d'orange auxquels se mêlait, discrète mais entêtante, comme le souvenir de l'odeur du suif » ([2008] 2013 : 269). À l'image du plum-pudding, la rencontre des genres littéraires à laquelle donne lieu le roman de Fortier ne les dissout pas tout à fait ; elle conduit à un mélange narratif singulier où le mouvement, propre au récit de voyage et à l'univers masculin, s'entremêle à l'immobilité du roman de mœurs et de l'univers féminin, jusqu'à se contaminer : les hommes se retrouvent finalement prisonniers des glaces et condamnés à occuper leur quotidien, pendant que les femmes multiplient les déplacements et les activités, compilent les lettres, cartes géographiques, plans et croquis destinés au récit de l'expédition.

Mayonnaise n'est pas en reste en matière d'image culinaire et de porosité. En effet, la mayonnaise exprime la fascination du narrateur à la fois pour Brautigan, qui termine par ce mot son livre fameux *la Pêche à la truite en Amérique*, et pour l'aliment lui-même dont la réussite repose sur un « moment magique » (Plamondon, [2012] 2013 : 16) : « Parfois elle prend, parfois elle ne prend pas. [...] On ne sait pas pourquoi. C'est là toute la beauté de l'émulsion. Comment mélanger deux substances qui ne se mélangent pas ? » (16), se demande le narrateur au début du récit. Or, le récit use précisément de Brautigan et de Gabriel Rivages à la façon d'une mayonnaise, réussissant à « mélanger deux substances qui ne se mélangent pas », c'est-à-dire deux hommes d'époques, de langues, de cultures différentes, dont les vies finissent pourtant par se ressembler étrangement : leurs parents se séparent après sept ans de vie commune, les deux aiment la pêche depuis leur enfance, ils découvrent que leur père « officiel » n'est finalement pas leur père biologique, bref la vie de Brautigan semble contaminer celle de Gabriel Rivages. Par ailleurs, le livre *Mayonnaise* est à la manière de Brautigan : il en pastiche l'esthétique hétéroclite et il en révèle les clés de lecture comme pour mieux retourner à lui-même. La porosité sert donc de principe à ce livre d'hommage à l'endroit de l'écrivain américain, mais aussi plus largement à la trilogie de Plamondon, fondée sur la rencontre du savant et du populaire, du baroque et du minimalisme, du réel et de la fiction.

Bien d'autres exemples surgissent à l'esprit. Limitons-nous à signaler *la Fiancée américaine* d'Éric Dupont (2012) qui, sous ses allures assumées de best-seller, table aussi sur la rencontre du savant et du populaire, alors que le conte, la légende et la saga familiale y croisent l'opéra et les renvois intertextuels subtils à certains classiques de la littérature mondiale et québécoise (mentionnons *Cent ans de solitude* de Gabriel Garcia Marquez¹⁴ et *les Plouffe* de Roger Lemelin¹⁵). Les frontières entre réel et fiction se dissolvent de même dans *la Constellation du lynx*. Le réalisme magique s'immisce dans le roman historique pour dénoncer la fiction du discours historique officiel sur Octobre 1970 et simultanément illustrer les capacités d'investigation de la fiction.

¹⁴ Le roman de Dupont, comme celui de Garcia Marquez, présente l'histoire d'une famille sur une durée de cent ans, comporte une touche de réalisme magique, joue sur la répétition d'un nom au fil des générations (le prénom « Madeleine »), met en scène une matriarche (« Madeleine la mère ») présente durant ces 100 années, suggère une relation incestueuse, etc.

¹⁵ La figure contrastée des frères (l'un sportif et l'autre intellectuel) rappelle clairement Napoléon et Ovide Plouffe.

Au terme de ce parcours surtout prospectif, il importe de rappeler que la porosité ne constitue pas pour nous la fin de l'hétérogène. À la différence toutefois du contexte qui a vu naître les principaux travaux sur la question, l'hétérogénéité fait désormais partie du paysage esthétique et critique. La pluralité des voix, des points de vue et des genres au sein des récits, la fragmentation des trames narratives et des personnages, le désordre et les ellipses temporels, le foisonnement intertextuel sont des pratiques connues dont la légitimité est acquise et sur lesquelles le présent colloque reviendra certainement pour en approfondir les manifestations et les enjeux. Il faut reconnaître, par ailleurs, que la porosité n'est pas absente des réflexions sur l'hétérogène et la postmodernité au Québec. L'Hérault la voyait comme une métaphore à l'œuvre dans *la Québécoise* : « S'il est vrai, écrivait-il, que l'identitaire est *d'abord* pensé comme un corps opaque, il est également, mais *ensuite*, vrai qu'il est imaginé comme un corps poreux » (67). Paterson constatait de même, en conclusion de son livre, que « de plus en plus, on remarque dans la littérature et la théorie postmodernes l'errance d'un système à l'autre, c'est-à-dire une interpénétration qui [...] peut parfois rendre malaisée la distinction traditionnelle entre théorie et littérature » (125) ; de cette interpénétration, elle donnait entre autres pour exemples *la Vie en prose* de Yolande Villemaire et *le Semestre* de Gérard Bessette. Il reste que la porosité relève davantage du désir que de la réalité dans *la Québécoise* et que le roman témoigne, suivant L'Hérault, de « l'impossibilité de mêler les imaginaires et les mémoires » (68)¹⁶. L'effort de contestation des notions d'unité, d'homogénéité, d'autorité et de totalisation qui mobilise les romans de l'hétérogène opère plutôt par le contraste et la rupture que par l'interpénétration, somme toute peu effective.

La porosité dans les pratiques narratives des deux dernières décennies nous semble donc occuper une place plus nette au sein des œuvres et ne plus opérer essentiellement sur fond de crise ou d'opposition. Elle incarne un acquis et peut-être un constat de la multiplicité et de la dissolution des frontières. Comme le remarquait un lecteur de *Mayonnaise* sur un site de critique amateur, le roman évoque Wikipédia et « rencontre les exigences du lecteur formé par le zapping et les réseaux sociaux »¹⁷. La culture Internet est aussi très présente dans *Pourquoi Bologne* qui s'ouvre sur une allusion directe au jeu vidéo japonais *Zero Wing*, devenu un « même internet », c'est-à-dire un phénomène parodique propagé par le web. C'est dire que de nouvelles conjonctures – le web en étant une parmi d'autres – informent les pratiques de l'hétérogène. La notion de porosité nous paraît donc apte à désigner ce processus, souvent subtil, d'échange, de circulation et de pénétration qui donne sens autrement à la pluralité et manifeste sans doute de nouvelles préoccupations du roman québécois contemporain.

¹⁶ L'Hérault cite Robin, plus exactement *le Roman mémoriel* (1989a : 132). Le soulignement est toutefois de L'Hérault.

¹⁷ Il s'agit de la critique de PAP42, datée de mai 2012 sur le site *Pause lecture*. En ligne : <http://www.pauselecture.net/livre-mayonnaise-12535.php> [site consulté le 4 juin 2015].

Références bibliographiques

- ADORNO, Theodor W. ([1970] 2011) : *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck (coll. « Collection d'esthétique »).
- ASSELIN, Viviane (2009) : « Fuites. Prosopopée de la recherche sur le roman québécois contemporain », dans René AUDET (dir.), *Enjeux du contemporain*, Québec, Éditions Nota bene (coll. « Contemporanéités »), 21-47.
- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (2007) : *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.
- BLANCKEMAN, Bruno (2002) : *les Fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur (coll. « Critique »).
- BONHOMME, Béatrice (2005) : « Rimbaud : la porosité comme modernité poétique », dans Giovanni DOTOLI et Carolina DIGLIO (dir.), *Rimbaud et la modernité. Actes du colloque de Naples, 6-7 décembre 2004*, Fasano/Paris, Schena/Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 91-102.
- _____ (2007) : « Mémoire et porosité dans l'œuvre poétique d'Henri Meschonnic », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 11, n° 3 (août), 351-360.
- BROSSARD, Nicole (1987) : *le Désert mauve*, Montréal, l'Hexagone.
- CAMBRON, Micheline (2012) : « Introduction. L'indiscipline de la culture : objets et méthode », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 15, n° 1-2, 13-21.
- DAMBRE, Marc (dir.) (2002) : « Vers une cartographie du roman contemporain », *Cahiers du CERACC*, n° 1 (mai). En ligne : <http://www.cahiers-ceracc.fr/introcahier1.html> [site consulté le 25 mai 2015].
- DOLCE, Nicoletta (2012) : *la Porosité au monde. L'écriture de l'intime chez Louise Warren et Paul Chamberland*
- DUPONT, Éric (2012) : *la Fiancée américaine*, Montréal, Éditions Marchand de feuilles.
- FARAH, Alain (2013) : *Pourquoi Bologne*, Montréal, le Quartanier (« Série QR »).
- FORTIER, Dominique ([2008] 2013) : *Du bon usage des étoiles*, Québec, Alto (coll. « Coda »).
- GUILMAINE, Anne-Marie (2012) : « État de porosité », *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, n° 242, 36-37.
- HAMELIN, Louis (2010) : *la Constellation du lynx*, Montréal, Boréal.
- LARUE, Monique (1996) : *l'Arpenteur et le Navigateur*, Montréal, Fides/CÉTUQ (coll. « les Grandes Conférences »).
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (2012) : « Porosité des pratiques. Étançhité du discours : réflexions sur l'analyse de la diffusion musicale radiophonique au Québec entre 1922 et 1939 », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 15, n° 1-2, 65-81.
- L'HÉRAULT, Pierre (1991) : « Pour une cartographie de l'hétérogène : dérives identitaires des années 1980 », dans Sherry SIMON, Pierre L'HÉRAULT, Robert SCHWARTZWALD et Alexis NOUSS, *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ (coll. « Études et Documents »), 53-114.
- _____ (1993) : « L'Espace transfrontalier de la recherche », dans François DUMONT et Louise MILOT (dir.), *Pour un bilan prospectif de la recherche en littérature québécoise*, Québec, Nuit blanche Éditeur (coll. « CRELIQ, série Séminaires »), 241-259.

- MARTEL, Anik (2012) : « J'écris : Porosité. (En)jeux des écritures actuelles dans le théâtre contemporain », mémoire de maîtrise en arts, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi.
- MOSER, Walter et Régine ROBIN (1989) : « Réflexion critique sur l'hétérogène », *Études littéraires*, vol. 22, n° 2 (automne), 155-161.
- PATERSON, Janet (1993) : *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
- PLAMONDON, Éric (2011) : *Hongrie-Hollywood Express*, Montréal, le Quartanier (« Série QR »).
- _____ ([2012] 2013) : *Mayonnaise*, Montréal, le Quartanier (« Série QR »).
- PROGUIDIS, Lakis (2001) : *De l'autre côté du brouillard. Essai sur le roman français contemporain*, Québec, Éditions Nota bene.
- ROBIN, Régine ([1983] 1993) : *la Québécoise*, Montréal, XYZ Éditeur (coll. « Typo »).
- _____ (1989) : « Kafka et l'hétérogène », *Études littéraires*, vol. 22, n° 2 (automne), 43-52.
- _____ (1989a) : *le Roman mémoriel*, Longueuil, le Préambule (coll. « l'Univers des discours »).
- VIART, Dominique et Bruno VERCIER (2005) : *la Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas (coll. « la Bibliothèque Bordas »).