

# Le roman québécois contemporain et sa double structure temporelle

by

Julien Defraeye

A thesis  
presented to the University of Waterloo  
in fulfillment of the  
thesis requirement for the degree of  
Master of Arts  
in  
French

Waterloo, Ontario, Canada, 2013

©Julien Defraeye 2013

## **AUTHOR'S DECLARATION**

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

## Résumé

L'étude ici proposée repose sur un corpus extrêmement récent, c'est-à-dire exclusivement composé d'œuvres du XXI<sup>ème</sup> siècle, allant de 2009 à 2011 pour la plus récente. Ces quatre œuvres font intégralement partie du corpus de la littérature québécoise.

*Dans La mémoire de Québec : les fossoyeurs* d'André Lamontagne, professeur en littérature française à l'Université de Colombie-Britannique, a été publié en 2010 aux éditions David. André Lamontagne nous dépeint l'histoire d'un journaliste établi à Vancouver qui profite d'un séjour à Québec pour se pencher sur le passé de sa voisine chinoise, Rachel, et de ce fait, sur les rituels mortuaires chinois. Avec plusieurs personnages en parallèle, André Lamontagne fait ressurgir le passé de Québec et des incendies qui ont marqué la ville et dont les peintures de Joseph Légaré au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle ont préservé la mémoire.

Jocelyne Saucier, dans *Il pleuvait des oiseaux*, publié aux éditions XYZ en 2011, nous ramène aux grands feux du nord de l'Ontario au début du XX<sup>ème</sup> siècle, le plus connu étant sans doute le grand feu de Matheson en 1916. Ici aussi, c'est à travers la peinture de feu Boychuck que nous redécouvrons le passé, grâce à la volonté d'une journaliste de gratter à la surface de ce pan méconnu de l'Histoire de l'Ontario. La journaliste découvrira bien assez tôt que le prix à payer sera l'exil hors de cette société, pour embrasser une temporalité passée.

Kim Thúy, dans *Ru*, roman que l'on pourrait presque croire autobiographique, revient sur l'histoire des *boat people* à travers Nguyen An Tinh, le personnage principal, et son arrivée fortuite au Canada francophone. En dernier lieu, *Guyana*, d'Élise Turcotte, a été publié aux éditions Leméac en 2011. *Guyana* se partage entre deux spatialités et deux temporalités parallèles, le présent à Montréal d'un côté, le massacre de Jonestown en 1978 de l'autre. Le

meurtre de Kimi, la coiffeuse d'Ana et de son fils, déclenche le début d'une quête effrénée de la vérité sur les raisons de sa mort.

Tous ces romans sont ainsi caractérisés par leur côté métahistorique, intégrant un pan de l'Histoire dans leur narration. C'est ainsi de l'histoire de l'Histoire que témoignent ces différents romans, ce qui suppose deux plans historiques qui s'entrelacent. On retrouve le massacre de Jonestown chez Élise Turcotte, le passé des rituels chinois chez André Lamontagne, les grands feux du début du XXème siècle chez Jocelyne Saucier et l'histoire des *boat people* chez Kim Thúy. Tous ces romans sont partagés entre le présent et un autre temps, qui appartient à l'Histoire, à une communauté. On oppose ici deux temporalités : la temporalité historique et celle de la fiction. Les différents niveaux de la diégèse semblent ainsi s'entrelacer, peut-être même jusqu'au point de ne faire qu'un. C'est là l'aboutissement de notre réflexion. Pourquoi l'auteur n'a-t-il pas choisi d'écrire deux romans? Ces deux temporalités sont-elles nécessaires l'une pour l'autre? Comment interagissent-elles dans ces romans métahistoriques? Peut-on trouver l'intersection même des deux temporalités?

## Remerciements

Je souhaite adresser mes remerciements les plus sincères au directeur de cette thèse, François Paré, pour avoir su me transmettre son goût pour la littérature québécoise. En tant que professeur et directeur, il m'a guidé, encouragé, parfois poussé à toujours me battre pour le « mot juste ». François, merci.

Un grand merci également à tous les professeurs du département, avec qui j'ai passé une année formidable. Notre petit département fait preuve d'une variété inespérée d'enseignements différents, qui font chaque jour un peu plus la richesse de cette petite « bulle » de savoirs. Un merci tout particulier à François Paré, Guy Poirier, Catherine Dubeau, et Loula Abd-Elrazak, dont j'ai suivi les cours avec grand intérêt. Merci encore à Catherine Dubeau pour l'organisation de ma soutenance, et à Kathleen St Laurent et Julie-Anne Desrochers, pour leur aide indispensable.

Merci enfin à ceux qui m'ont soutenu d'une manière ou d'une autre dans ce long cheminement, pour leurs conseils, leur soutien, où tout simplement le temps passé dans mon bureau à parler de tout et de rien. Merci à Ralph et Stéphane, deux amis comme on en fait plus, pour avoir été plus proches de moi que jamais dans les moments où j'ai douté. Finalement, un grand merci à mes parents, qui ne réalisent sûrement pas l'ampleur de ce que cette aventure représente pour moi, et merci à Elsa, parce qu'elle reste à mes côtés, quand tout le monde a jeté l'éponge depuis bien longtemps.

## Dédicace

*To-morrow we will run faster, stretch out our arms farther... .  
And one fine morning*

---

*So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past.*

Francis Scott Fitzgerald

*À mes parents.*

## Table des matières

AUTHOR'S DECLARATION .....	ii
Résumé .....	iii
Remerciements .....	v
Dédicace .....	vi
Table des matières .....	vii
1 Introduction .....	1
<b>1 Une double structure temporelle</b> .....	<b>7</b>
1.1 La perspective postmoderne et le roman métahistorique .....	8
1.2 La double structure temporelle .....	10
1.3 Un équilibre temporel fragile .....	20
<b>2 La mémoire et le débat historiographique</b> .....	<b>33</b>
2.1 La mémoire et l'oubli.....	34
2.2 Mémoire et fragmentation .....	47
2.3 Le débat historiographique .....	56
<b>3 Un kaléidoscope temporel</b> .....	<b>68</b>
3.1 Une autre relation au temps .....	69
3.2 L'intersection de deux temporalités .....	83
3.3 Une double temporalité: entre la vie et la mort .....	93
4 Conclusion.....	107
Bibliographie .....	110





## **INTRODUCTION**

« Chaque société a son temps propre et son histoire ; chacune s'inscrit dans une théorie de l'Histoire... toute culture se construit autour d'un sens du temps. »

Jacques Attali

Les récits du passé sont multiples, parce que les témoins de ce passé le sont tout autant. Aujourd'hui, ces différentes formes narratives sont pléthores : l'histoire traditionnelle, le témoignage, l'archive, la lettre, la métahistoire, pour n'en citer que quelques-uns. L'une de ces perspectives, la métahistoire, et ses modes d'expression, feront l'objet de cette étude de quatre romans québécois contemporains.

Il n'est pas toujours aisé de témoigner de l'Histoire de façon objective. Certains même diront que l'objectivité de toute narration, peu importe le lieu et le temps, ou l'école, se détache inévitablement de cette utopie. Mais indéniablement, la métahistoire, ou le roman métahistorique, nous embarque dans une réflexion sur un temps qui nous est autre, étranger, peut-être même altéré, un rien revisité par le travail d'écriture et la mémoire qui nous fait si souvent défaut, si elle ne nous joue pas des tours. Témoigner du passé dans le temps présent, c'est incontestablement créer un récit qui s'articule autour d'une temporalité double. S'en suit un questionnement plus profond, plus philosophique, sur la symbolique, volontaire ou non, de notre inaliénable soumission au temps. À travers un corpus de romans québécois contemporains, il est avant tout ici question de travailler sur notre relation au temps, plus particulièrement à la lecture que nous en proposent les personnages romanesques. Comment appréhender le passé, au présent ? Dans un premier temps, il s'agira de présenter le concept d'une double temporalité, basé sur un schéma rétrospectif du passé, dans un temps narratif au présent. Nous analyserons ensuite comment la mémoire jalonne les récits de bout en bout et de quelle manière se manifeste dans ces œuvres la problématique posée par le roman

métahistorique. Nous verrons ensuite comment le corpus propose éventuellement une réconciliation de ces deux temporalités, et envisage même peut-être une intersection de celles-ci.

Il convient maintenant de fournir un résumé des œuvres sélectionnées pour notre étude avant d'aborder l'étude de celles-ci. En premier lieu, Kim Thúy, avec *Ru*, apporte de la nouveauté dans le spectre de la littérature québécoise, avec sa plume vietnamienne. Témoin elle-même de la tragédie des *boat people* au Vietnam qu'elle nous raconte avec tact, elle a reçu le Prix du Gouverneur Général en 2010 et le grand prix littéraire Archambault en 2011. À la chute du régime du Sud Viêt-Nam en 1975, 143 000 réfugiés fuient le Vietnam avec l'aide des Américains, la plupart du temps vers les côtes chinoises. Jusqu'à la fin des années 1970, plusieurs milliers de Vietnamiens embarquent sur des bateaux de fortune dans l'espoir d'atteindre la Chine, dans des conditions déplorables, afin de se débarrasser du joug de l'oppression des socialistes progressistes du sud. De cette situation naît l'expression « *boat people* » (de « bateau » et « gens » en anglais). Des centaines de dissidents rejetant le nouveau régime fuient ainsi leur pays par voie de mer. Les chiffres officiels rapportent entre 200 000 et 250 000 victimes des garde-côtes, des pirates ou des noyades. Kim Thúy, dans *Ru*, dresse un portrait du passé de la diaspora vietnamienne, de sa fuite fortuite du Vietnam à son arrivée dans un ailleurs, le Canada, et cet épisode traumatique de la traversée en bateau, expérience qui a aujourd'hui forgé sa personnalité. Dans une interview à Valérie Dussailant-Fernandes, elle nous raconte : « On se sent tous très bénis d'avoir survécu, mais même plus que ça, d'avoir eu cette expérience-là. Je crois que si on n'avait pas vécu cette expérience, on ne serait pas les personnes que nous sommes aujourd'hui » (Thúy, 2012 : 165). Dans ce

roman que l'on pourrait croire autobiographique, Kim Thúy narre non seulement l'histoire personnelle de Nguyễn An Tĩnh, mais dresse également le paysage du trauma comme référent, dans son avant et son après. Les étapes de sa reconstruction personnelle seront de ce fait partagées entre deux temporalités et deux lieux, entre le Vietnam du passé, et le Québec présent.

Élise Turcotte, après avoir établi sa réputation sur la scène poétique québécoise, nous propose en 2011 un roman plus qu'atypique, décoré du Grand Prix du livre de Montréal en 2011. Elle nous y relate des événements effrayants, ceux du massacre de Jonestown de 1978, commémoré en 2008 par les média nord-américains (Reiterman, Tim et John Jacobs), ce qui a peut-être motivé l'écriture de ce roman. Au début des années 1970, lassé des problèmes raciaux aux États-Unis, Jim Jones, pasteur protestant de l'Indiana, décide de fuir avec sa communauté sectaire au Guyana en Amérique du Sud. Le samedi 18 novembre 1978, le pasteur autoproclamé de sa prétendue communauté agricole utopique vouée au culte de sa personne pousse la quasi-totalité des 900 membres du Temple du Peuple à ingérer une quantité létale d'un mélange de cyanure, de somnifères et de jus de raisin. Dans *Guyana*, cette trame historique est liée aux personnages de Kimi, une timide coiffeuse du quartier antillais de Montréal, et Ana et son fils Philippe, deux de ses clients. La mort de Kimi, avant même le début de la narration, nous replonge dans son passé et amène les deux protagonistes dans une quête de la vérité bien plus trouble qu'il n'y paraît. C'est ainsi deux spatialités et deux temporalités qui séparent la trame narrative dans ce roman métahistorique : le massacre de Jonestown au Guyana en 1978 et le quotidien d'Ana et Philippe à Montréal.

André Lamontagne, en 2010, nous propose son premier roman, après le succès de sa première œuvre de fiction, un recueil de nouvelles intitulé *Le tribunal parallèle*, livre finaliste au Prix des lecteurs de Radio-Canada en 2007 et au Prix Émile-Ollivier en 2008. Dans *Dans la mémoire de Québec : Les fossoyeurs*, il nous raconte la diaspora chinoise au Canada, marquée par une discrimination latente tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. Suite à la forte affluence de main d'œuvre asiatique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour les débuts du Canadien Pacifique (CP), la *head tax* fut créée afin de décourager l'immigration chinoise. Il s'agissait là d'une taxe de 50 dollars à son application en 1885, qui augmenta jusqu'à son maximum, 500 dollars, à partir de 1903 (Dyzenhaus : 7). S'en est suivie une acculturation incomplète, dont il est en partie question chez André Lamontagne. Celui-ci nous propose de revisiter les traditions mortuaires chinoises, à la croisée des genres, entre roman métahistorique et recherche scientifique. Le « je » narrateur de la double trame narrative impersonnelle de *Dans la mémoire de Québec : Les fossoyeurs* retourne à ses racines, de Vancouver à Québec, pour « exhumer » le passé du grand père de Rachel, sa voisine chinoise de Vancouver. Lamontagne base ainsi son roman sur une multitude de dualités, notamment spatio-temporelles, entre Vancouver et Québec, entre passé et présent. Le narrateur ne s'oppose pas uniquement à une culture et à des traditions qui lui sont autres, mais aussi à un temps et à une relation à celui-ci, à l'espace et à la mort qui le dépasse.

Jocelyne Saucier est une romancière québécoise, primée de plusieurs distinctions nationales au Canada. En 2011, son roman *Il pleuvait des oiseaux* reçoit le Prix des cinq continents de la francophonie et est finaliste au Grand Prix du livre de Montréal. *Il pleuvait des oiseaux*, publié aux éditions XYZ, nous ramène aux grands feux du Nord de l'Ontario au

début du XX<sup>e</sup> siècle, le plus connu étant sans doute celui de Matheson, en 1916. Une photographe part à la recherche de témoignages des derniers survivants de ces grands feux, pour figer le temps une dernière fois, avant qu'il ne soit trop tard. Comme chez Élise Turcotte, c'est encore le thème de la quête mystique dont il est question. Et comme parallèle, c'est une fois de plus la mort qui initie cette quête, après un dur cheminement vers un ailleurs, peut-être même vers une temporalité qui lui est autre :

« Tout l'après-midi, j'avais emprunté des routes spongieuses qui ne m'avaient menée qu'à des enchevêtrements de pistes de VTT, des chemins de halage forestier, et puis plus rien que des mares de glaise, des lits de sphaigne, des murs d'épinettes, de forteresses noires qui s'épaississaient de plus en plus. » (Saucier : 11)

La séparation se devine entre la civilisation et cette communauté de par la nature même, qui semble avoir volontairement choisi de les ostraciser. C'est à travers la mort de Boychuck, dont nous ne connaissons jamais le vrai nom, et sa peinture, que la photographe redécouvre les ravages des grands feux de l'Ontario, et les séquelles qu'ils ont laissées sur une communauté vieillissante, pour ne pas dire mourante.

## **CHAPITRE 1**

### *Une double structure temporelle*

## 1.1 La perspective postmoderne et le roman métahistorique

Ce corpus offre une conception du temps caractéristique du courant dans lequel il s'inscrit : le postmodernisme. En effet, nombreuses sont les thématiques qui placent ce corpus dans cette optique : « mise en question du discours, procès de l'Histoire, intertextualité, expression spécifiquement féminine, inscription du personnage écrivain » (Paterson : 43, 53, 69, 83, 95), entres autres.

Linda Hutcheon, dans sa préface à *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*, propose une définition du postmodernisme:

[t]he postmodern is, if it is anything, a problematizing force in our culture today: it raises questions about (or renders problematic) the common-sensical and the "natural." But it never offers answers that are anything provisional and contextually determined (and limited). (Hutcheon : xi)

Le côté problématique, problématisant même, est très explicite dans cette définition. Il est à la base de notre réflexion sur l'organisation de l'aspect temporel dans les quatre romans à l'étude. Aucune réponse ne nous est donnée ou même suggérée ici : le focus est mis sur la réflexion. Néanmoins, les quatre auteurs semblent chercher des réponses dans la seconde trame du passé.

Le postmodernisme, comme le suggère aussi le philosophe Jean-François Lyotard, désigne « un savoir hétérogène qui remet en question tant les grands discours philosophiques, historiques et scientifiques que les systèmes de pensée annexés aux notions de consensus ou de vérité logocentrique » (cité par Paterson : 1). Selon Paterson, le débat qui s'en est suivi sur la définition et le concept de postmodernisme chez Lyotard contribua à amener la notion de postmodernisme au Québec (Paterson : 2). Et c'est bien dans son aspect de remise en



question de l'histoire que la perspective postmoderne prend tout son sens dans notre corpus. Chacune des œuvres intègre une revisite d'un pan de l' « Histoire officielle » : l'histoire des *boat people* chez Kim Thúy, celle de la diaspora chinoise au Canada chez André Lamontagne, du massacre de Jonestown chez Élise Turcotte, des grands feux du Nord de l'Ontario chez Jocelyne Saucier.

Mais outre le postmodernisme, les quatre œuvres de notre corpus appartiennent également à la perspective métahistorique. En effet, le fait d'intégrer un pan de l'Histoire dans une fiction est la caractéristique principale qui regroupe ces œuvres sous une même esthétique. Et la métahistoire semble parfois agir en tant que réponse face au postmodernisme, du moins en ce qui concerne cette notion de « remise en question de l'Histoire ». Le roman métahistorique semble en effet renverser certaines présuppositions du roman postmoderne, notamment celle qui dirait qu'il n'y a pas de vérité. C'est effectivement une voie divergente qui est empruntée par le roman métahistorique, en essayant d'établir un semblant de vérité historique à travers le passé revisité.

Janet M. Paterson parle également de la mise en place du système d'autoreprésentation, au niveau de l'auteur, de l'œuvre, ou même du lecteur. La notion de discours est également remise en question, et par cela, la notion même de vérité, et de narrateur en tant qu'autorité textuelle, ce qui sera au cœur de notre second chapitre. L'écriture reste néanmoins matière à jouissance, même si l'auteur se fige dans son mutisme, derrière une déconstruction et une dépossession de la propriété du langage.

Enfin, André Lamontagne, tentant de définir une éthique postmoderne québécoise dans *Être ou ne pas être postmoderne au Québec* (Lamontagne : 1995), nous présente un

ultime concept utile pour notre analyse, qu'il nomme : « la représentation de la réalité quotidienne et linguistique de l'Autre » (Lamontagne, 1995 : 37), en essayant d'inclure la relation à l'Autre comme décisive dans cette perspective. La société postindustrielle semble ici imposer une nouvelle relation à l'Autre au Québec. La masse jusqu'à présent informée de la société semble prendre une dimension inédite, une altérité renouvelée. C'est ainsi tout un système de pensée qui est bouleversé suite à la prise de conscience de l'Autre. Deux forces se repoussent, mais aussi s'attirent : l'individu et le collectif, et de ce fait, dans notre corpus, l'histoire personnelle et l'histoire collective, l'**h**istoire et l'**H**istoire. Ces notions nous seront à nouveau utiles dans la deuxième partie de ce premier chapitre.

## 1.2 La double structure temporelle

Dans *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, Ansgar Nünning propose en 1995 une nouvelle esthétique du roman postmoderne. Dans cette thèse d'état, il se consacre aux romans où « des personnages se confrontent rétrospectivement au passé et réfléchissent sur la transmission ou le manque de transmission de celui-ci » (cité par Mertz-Baumgartner : 124). De son étude, il tire un double aspect caractéristique. Selon lui, si l'on part du postulat que toute fiction raconte une histoire, possède une diégèse, le type de roman qu'il qualifie de métahistorique intègre bien deux récits en un. D'un côté, une fiction, au présent, où un ou plusieurs protagonistes, quasi-anonymes, presque personnages types, se penchent sur un pan de l'Histoire, elle au passé. C'est bien dans cet effet de presque mise-en-abyme que réside le principe de la métahistoire : l'Histoire à l'intérieur de l'histoire, et une confrontation de deux temps. Linda Hutcheon, dans un article intitulé « Historiographic

Metafiction : Parody and the Intertextuality of History », propose une définition tout à fait pertinente de la notion de métafiction historiographique, terme qu'elle a par ailleurs créé :

The term *postmodernism*, when used in fiction, should, by analogy, best be reserved to describe fiction that is at once metafictional and historical in its echoes of the texts and contexts of the past. In order to distinguish this paradoxical beast from traditional historical fiction, I would like to label it "historiographic metafiction". (Hutcheon, 1989 : 3)

Selon elle, cette métafiction historiographique, qui est ici notre objet d'étude, est l'essence même du courant postmoderne. Il y est fait référence au passé, dans son intertextualité et sa contextualité à l'intérieur même de la trame narrative.

Ansgar Nünning propose un autre aspect qu'il me semble essentiel d'explicitier ici. Comme mentionné précédemment, du principe de métahistoire découle une intégration de l'Histoire, officielle, factuelle, dans une fiction. Le mot fiction prend son origine dans le latin *fictus*, qui désigne le fait de travailler, de façonner, de forger un objet, une matière, un texte. Une fiction est ainsi une invention fabuleuse, un récit de faits, que l'on qualifie, à défaut de mieux, de « fictive » ou « fictionnelle ». Les notions de vérité ou de véracité sont ainsi complètement antithétiques à la fiction. Fictionnaliser, c'est ainsi transformer quelque chose de réel en fiction, en inventant, en façonnant, en travaillant, en forgeant un texte de toutes pièces. Que devient alors la fictionnalisation de l'« Histoire officielle » ? La métahistoire est de ce fait problématique. Comment réconcilier deux aspects en apparence antonymiques ? C'est bien là le débat inhérent à l'historiographie. Pour le comprendre, il faut revenir à la notion même d'Histoire. En vue de clarifier la terminologie, nous opposerons, l'**H**istoire, officielle, factuelle, H majuscule, à l'**h**istoire, H minuscule, que nous apparenterons à la notion de fiction. L'Histoire s'attache à son côté factuel, à une objectivité irréprochable. Or

raconter l'Histoire, c'est bien opérer à des choix de mots, de tournures, présenter un fait plutôt qu'un autre, parfois même de façon partielle, consciemment ou inconsciemment. Faire de l'**H**istoire une **h**istoire semble alors une entreprise inatteignable, à moins d'adopter le point de vue d'historiens contemporains, désormais très conscients que toute Histoire n'est jamais qu'une histoire. Linda Hutcheon, en annexe à sa définition du terme de métahistoire historiographique, semble néanmoins saisir à la perfection cette dualité, cette tension problématique:

Historiographic metafiction works to situate itself within historical discourse without surrendering its autonomy as fiction. And it is a kind of seriously ironic parody that effects both aims: the intertexts of history and fiction take on a parallel (though not equal) status in the parodic reworking of the textual past of both the "world" and literature. (Hutcheon, 1989: 4)

Nous reviendrons à cette problématique dans le deuxième chapitre de cette thèse.

Ansgar Nünning nous invite néanmoins à embrasser une dualité temporelle évidente. La métafiction, telle qu'il la définit, se trouve tiraillée entre deux temporalités. Comme il l'indique : « Tout roman métahistorique se caractérise par un double niveau temporel, présent et passé » (cité par Mertz-Baumgartner : 124). Pour conclure sur cette dualité temporelle, Lucie-Marie Magnan et Christine Morin trouvent les mots justes :

Elle [l'utilisation du temps] se double, se dédouble, se multiplie. Au temps de la fiction se greffe le temps de la narration, dans le temps du récit s'enchâsse en plus le temps historique qui devient souvent l'écho de la quête même du sujet. À certains moments, temps de fiction et temps de narration se confondent, à d'autres, les repères historiques *hors* fiction entrent en résonance avec la trame narrative et en font surgir un sens nouveau. » (Magnan et Morin : 93)

À la lecture du corpus, cette double temporalité n'est que plus évidente : Dans *Guyana*, le présent renvoie à l'année 1978, *Les fossoyeurs* au XX<sup>e</sup> siècle, *Il pleuvait des oiseaux* à l'année 1916, *Ru* à la fin des années 1970.

Comme Ansgar Nünning oppose deux temporalités, liées à l’histoire et à l’Histoire, les postmodernistes opposent également l’individu et le collectif. Il semble immédiatement évident de rapprocher histoire et individu, et Histoire et collectif. Nous pouvons même aisément conclure qu’un des concepts englobe l’autre : René Audet et Andrée Mercier, dans leurs travaux sur la narrativité contemporaine québécoise, stipulent que le roman contemporain québécois opère « une réappropriation du temps chronologique pour le verser dans un temps intime nécessaire à la construction de l’identité et à la transmission de la mémoire » (René, Audet et Andrée Mercier : 121). Ainsi, c’est à travers la convergence d’histoires individuelles qu’émerge cette idée d’Histoire collective. Elle se sépare ici en un nombre infinitésimal de récits de vies, de témoignages, de preuves, qui mènent à un ensemble communautaire, collectif, d’une nation, d’une patrie, ou d’un groupe diasporique. Néanmoins, c’est à travers une trame narrative au présent, une histoire personnelle, que nous arrivons à revisiter le passé, à savoir l’Histoire collective. Nous opposerons ainsi ces deux aspects de la métahistoire entre métahistoire externe, pour l’Histoire collective, et métahistoire interne, pour le côté individuel.

Dans notre corpus, cette hiérarchie temporelle au niveau métahistorique ressort aisément à la lecture. Nous pouvons même imaginer séparer métahistoires interne et externe de la façon suivante :

	Métahistoire interne (présent)	Métahistoire externe (passé)
<i>Guyana</i> , Élise Turcotte	Kimi et Philippe, Montréal	Massacre de Jonestown, 18 Novembre 1978
<i>Ru</i> , Kim Thúy	Nguyễn An Tịnh, Granby	Vietnam, fin des années 1970

<i>Il pleuvait des oiseaux</i> , Jocelyne Saucier	La photographe, Nord de l'Ontario	Les grands feux, début du XX <sup>e</sup> siècle
<i>Les fossoyeurs</i> , André Lamontagne	Le narrateur/le pyromane, Québec	Diaspora chinoise au Canada, fin XIX <sup>e</sup> siècle

Cette double structure métahistorique, interne et externe, sépare ainsi deux temporalités, passée et présente.

Au regard des explications apportées par ce premier point terminologique, il semble relativement simple de saisir l'importance du bouleversement qu'il peut déclencher dans notre rapport au temps romanesque : un rapport double, beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. C'est non seulement notre rapport au temps personnel qui est en jeu ici, mais également notre rapport au temps d'une collectivité, un temps passé sur lequel nous n'avons pas d'emprise, mais au contraire que nous subissons.

Au regard des théories métahistoriques d'Ansgar Nünning, une question émerge de façon très naturelle. Le principe de double temporalité dans le roman métahistorique québécois contemporain semble une évidence, mais il est plus périlleux d'essayer de mettre le doigt sur son origine. En effet, si le passé et le présent coexistent relativement facilement dans l'esthétique romanesque contemporaine québécoise, le point de déclenchement de cette dualité paraît plus flou. Au final, la question que l'on peut se poser ici pourrait se formuler de la façon suivante : « Où la double temporalité métahistorique prend-elle sa source ? Pourquoi », comme le mentionnent René Audet et Andrée Mercier, « doit-on intégrer le temps de la fiction (métahistoire interne) dans un temps référent plus large (métahistoire externe) ? » (121)

Jacques Attali, dans l'étude du temps sur laquelle nous avons ouvert cette thèse, nous propose un projet analytique diachronique de notre relation au temps. Il nous ramène plusieurs millénaires dans le temps avec ce qu'il qualifie de « temps des Dieux » : « Évidemment, la première mesure du temps est celle du jour qui se lève et se couche » (Attali : 14). Dès alors, Attali, rapproche deux dieux mythologiques, « Kronos », dieu fondateur, et « Chronos », dieu du temps, par leur proximité phonétique. De ce fait, il base l'Antiquité comme culture liée au temps, peut-être même plus, subissant le temps. Plus tard, avec l'arrivée du christianisme, c'est l'Église qui contrôle le temps, par une ritualisation de l'année et de la semaine : les fêtes, les saints, la messe, les cloches et les clepsydras qui s'affichent en haut des clochers pour imposer un temps mortifère au peuple et à sa culture. Ce n'est pourtant pas cette conception du temps qui nous intéresse ici. Dans le roman métahistorique, le temps n'est pas « divin », ni « religieux », comme établi dans les sociétés antiques ou chrétiennes, mais bien historique, comme référent ultime. Dans les sociétés modernes, le besoin de la mesure du temps référent est omniprésent. Comme le dit l'adage : « le temps, c'est de l'argent », situation exemplifiée à l'extrême, de façon presque caricaturale, par des lieux comme Wall Street à New York, et sa temporalité à part, coincée entre les deux sons de cloches de la cérémonie d'ouverture et de fermeture.

De façon très abstraite, en dehors des clivages des normes romanesques, c'est de façon symbolique que cette double temporalité, et cet inévitable besoin de temps référent peut s'expliquer. Dans la continuité du principe établi par Jacques Attali, nous pouvons également revenir au lien entre histoire personnelle et Histoire collective. L'homme moderne, de par son histoire personnelle, est irrémédiablement lié à son Histoire collective.

Birgit Merz-Baumgartner reprend cette même thématique : « Dans les « narrations historiques » contemporaines, l'histoire événementielle, linéaire et dotée de sens, cède la place à des histoires plurielles et croisées, personnelles et remémorées, discontinues et fragmentaires » (Mertz-Baumgartner : 131). Ce qui est défini en tant qu' « histoires plurielles », représente l'ensemble des histoires personnelles, autant dire l'Histoire collective. Ici, la représentation historique est tout simplement exemplifiée par un exemple, une histoire, qui fait office de représentation de l'Histoire collective. De ce fait, situer la temporalité d'une histoire personnelle dans une temporalité historique plus large semble inévitable, par la propension de l'homme à se situer dans sa culture. De plus, comme Jacques Attali le mentionne dans son *Histoire du temps*, « toute culture se construit autour d'un sens du temps » (Attali : 10). Ainsi, s'apparenter à une culture, c'est s'apparenter à un temps, mais aussi à une relation au temps, d'où une double temporalité : un temps présent et un temps passé.

Une troisième possibilité, outre cette omniprésence du temps et l'irrévocable lien entre histoire personnelle et Histoire collective, semble tout à fait pertinente : l'expérience traumatique, qui sépare la temporalité entre un avant et après-trauma. Kim Thúy, dans *Ru*, propose une narration coincée entre le présent à Granby au Québec et le Vietnam de la fin des années 1970. Le personnage principal, Nguyễn An Tịnh, se penche de façon rétrospective sur son passé au Vietnam et sa fuite. Mais pourquoi rester bloqué sur ce schéma migratoire ? Bien plus qu'un simple mouvement diasporique, c'est l'expérience du trauma qui forge la temporalité double de la narration, ainsi que de l'expérience de l'écriture. Tel que suggéré par Valérie Dussailant-Fernandes, « l'étape du récit du trauma est fondamentale



pour la victime parce qu'elle lui permet de commencer à intégrer les épisodes traumatiques dans sa vie, en les organisant, les contrôlant, en formant un avant et un après » (Dussaillant-Fernandes : 77). Mettre des mots sur l'épisode traumatique, comme le fait Kim Thúy, transforme le trauma comme référent temporel ultime à la narration. La double temporalité en émerge, marquée entre l'avant-trauma et l'après-trauma. Le roman de Kim Thúy est ainsi caractérisé par son incapacité de se détacher de cet épisode traumatique, sa fuite fortuite du Vietnam, à la fin des années 1970.

Le récit est par ailleurs jalonnée de repères tous aussi explicites les uns que les autres. Dès les prémisses de la narration, Nguyễn An Tịnh, nous narre l'épisode traumatique dans toute son horreur:

...j'ai saisi l'amour de cette mère assise en face de moi dans la cale de notre bateau, tenant dans ses bras un bébé dont la tête était couverte de croûtes de gale puantes. J'ai eu cette image sous les yeux pendant des jours et peut-être aussi des nuits. La petite ampoule suspendue au fil retenu par un clou rouillé diffusait dans la cale une faible lumière, toujours la même. Au fond de ce bateau, le jour ne se distinguait plus de la nuit. La constance de cet éclairage nous protégeait de l'immensité de la mer et du ciel qui nous entouraient. Les gens assis sur le pont nus rapportaient qu'il n'y avait plus de ligne de démarcation entre le bleu du ciel et le bleu de la mer. On ne savait donc pas si on se dirigeait vers le ciel ou si on s'enfonçait dans les profondeurs de l'eau. Le paradis et l'enfer s'étaient enlacés dans le ventre de notre bateau. Le paradis promettait un tournant de notre vie, un nouvel avenir, une nouvelle histoire. L'enfer, lui, étalait nos peurs : peur des pirates, peur de mourir de faim, peur de s'intoxiquer avec les biscottes imbibées d'huile à moteur, peur de manquer d'eau, peur de ne plus pouvoir se remettre debout, peur de devoir uriner dans ce pot rouge qui passait d'une main à l'autre, peur que cette tête d'enfant galeuse ne soit contagieuse, peur de ne plus jamais fouler la terre ferme, peur de ne plus revoir le visage de ses parents assis quelque part dans la pénombre au milieu de ces deux cents personnes. (Thúy, 2009 : 13-14)

Dès lors, la narration est marquée par une double temporalité évidente, tranchée par l'épisode traumatique de façon radicale et irrévocable. Les termes « avant » et « après » sont récurrents sur presque chaque page. On retrouve notamment à la page 23 : «Avant, dans cette vie

qu'elle avait perdue, elle était la fille de son père préfet. » Le verbe « perdre » montre l'irrévocabilité de cet avant-trauma, soit l'impossibilité même de caresser cette temporalité perdue. L'évoquer est-il alors la solution pour se la réapproprier ? Le trauma sépare néanmoins chez Kim Thúy le passé et le présent de façon très nette. À la page 19, elle parle de façon symbolique du fait de « traverser le pont vers [leur] présent » en parlant de l'apprentissage du français, clé de l'appropriation de cette nouvelle temporalité d'après-trauma. Quelques pages plus loin, en revenant sur le soulèvement des communistes dans Saïgon, elle met précisément le doigt sur cette balance temporelle, du présent au passé : « L'arrivée impromptue de ces inspecteurs nous a projetés dans le présent, alors que nous savourions encore les derniers moments du passé » (Thúy, 2009 : 38). On peut alors penser qu'il s'agit là, plus que d'une double temporalité, d'un passage d'une temporalité à une autre. Néanmoins, le travail d'écriture de Kim Thúy est fragmenté à l'extrême et dénué de chronologie. Ainsi passé et présent se mélangent au fur et à mesure que les souvenirs lui reviennent. Nous reviendrons sur ce point dans notre deuxième chapitre.

Mis à part *Ru* de Kim Thúy, le corpus propose nombre d'autres témoins de l'expérience traumatique comme source de double temporalité. Dans *Il pleuvait des oiseaux* de Jocelyne Saucier, c'est la quête de la personne ayant subi l'épisode traumatique qui centre l'attention. On nous rapporte l'histoire du fameux Boychuck, personnage absent de la narration, qui porte pourtant la clé de la double temporalité de ce roman et de cette rétrospectivité du passé. L'épisode traumatique nous est raconté de la page 69 à la page 70 :

[...] ils l'ont abandonné dans un ruisseau avant de s'engager dans le tunnel de flammes [...] il avait foncé dans un mur de flammes [...] Le survivant de la mare s'est relevé de son lit de boue, il était couvert d'une épaisse croûte de vase qui se desquamait à chaque mouvement, et il croit l'avoir vu encore une fois, mais la brûlure

des poignards l'avait rendu à moitié aveugle et il ne peut être sûr que d'une forme incertaine descendant le sentier à pas lourds. Cet homme a passé des mois à l'hôpital. Des plaques de boue avaient cuit dans sa chair. » (Saucier : 69-70)

Dans *Guyana*, nous retrouvons le schéma de l'expérience du trauma. C'est Kimi, la coiffeuse originaire du Guyana, en Amérique du Sud, ayant subi le trauma, qui amène Ana et Philippe, les deux protagonistes, à se pencher sur le passé :

Je me suis rappelé la date, le 18 novembre 1978, et les jours suivants où l'on avait vu les images de tous ces corps serrés les uns contre les autres, les bras entrelacés, la plupart d'entre eux face contre terre. J'avais 17 ans à l'époque, et cette tragédie m'avait marquée. Pourtant, jusque-là, j'avais choisi d'ignorer que le pays de Kimi était aussi celui élu par Jim Jones pour la création de son village dans la jungle, où il ordonnerait ensuite le suicide des membres de sa secte. Il est vrai qu'on ne parlait à ce moment que de Jonestown, on parlait de la commune, pas du Guyana. Les mots « suicide collectif » étaient surlignés à la une de tous les journaux, et cela gommait tout le reste. Mais les corps couchés face contre terre ne donnaient pas l'apparence d'un suicide. Personne ne veut mourir le visage dans la boue. On veut regarder le ciel, non ? On veut se sentir cette fois tout à fait libre et permettre à son âme de s'envoler facilement alors que le poison commence à engourdir nos membres. Je me souvenais très bien maintenant de la table pointée par le journaliste où l'on voyait des flacons de tranquillisants, de cyanure de potassium, et des gobelets de jus de raisin. Je me rappelais les vêtements des femmes, la voix du gourou. (Turcotte : 30)

Ainsi la double temporalité est aussi clairement la résultante de l'expérience traumatique, qui se définit la plupart du temps comme référent temporel ultime. Plus que des dates, un passé, un présent, un futur, c'est avant tout un avant-trauma et un après-trauma. Comme le rappelle Birgit Mertz-Baumgartner, c'est « l'impossibilité de refouler et d'oublier un passé traumatisant » (Mertz-Baumgartner : 128) dont il est ici question.

La dualité temporelle émerge ainsi de la convergence de trois concepts : l'inscription de toute histoire dans une relation au temps, le lien entre histoire personnelle et le référent ultime, l'Histoire collective, et également l'expérience traumatique, présente dans la majeure partie de notre corpus.

### 1.3. Un équilibre temporel fragile

La perception du temps dans le roman postmoderne semble d'une complexité rare. Nous avons déjà exploré les domaines de l'individu face au collectif, l'histoire et la fiction, et l'expérience du trauma. La représentation du temps semble omniprésente, presque protéiforme. Elle émane de tout, de partout, sous toutes formes, la plupart ésotériques. Ainsi, l'apanage d'une temporalité double, c'est également la fragilité immanente de cette dualité, souvent péremptoire dans sa sémiotique. Cet équilibre fragile, ce balancement entre le présent et le passé peut s'expliquer de plusieurs façons.

Il peut sembler évident dans le roman métahistorique que le passé ne peut qu'être vu à travers le prisme du présent. Ansgar Nünning apporte une première piste à exploiter. Selon lui, « tout roman métahistorique se caractérise par un double niveau temporel (présent et passé), où domine indéniablement celui du présent » (Cité par Mertz-Baumgartner : 124). C'est la deuxième partie de sa proposition qui nous intéresse ici. Pourquoi le présent domine-t-il cette double temporalité ? Nünning semble déjà nous suggérer un déséquilibre temporel dans le roman métahistorique. Comme nous le précise Birgit Mertz-Baumgartner, il s'agit de « mettre en relief le clivage existant entre les événements du passé et leur appropriation rétrospective » (Mertz- Baumgartner : 124). Le présent est le temps de la narration, qui se penche rétrospectivement sur le temps passé.

Nünning semblerait se rapprocher de René Audet et Andrée Mercier, qui nous indiquaient que la narrativité contemporaine pousse à « la réappropriation du temps chronologique pour le verser dans un temps intime nécessaire à la construction de l'identité

et à la transmission de la mémoire » (Audet et Mercier : 121). Le passé est ainsi revisité à l'intérieur d'une trame narrative au présent, ce qui confirme la dominance du présent. Cette interprétation du schéma narratif semble correspondre parfaitement au corpus en présence, comme nous l'avons montré dans notre premier tableau. Nous revenons une fois de plus à l'opposition entre métahistoire interne et métahistoire externe.

Cette prépondérance du présent est néanmoins à appréhender avec beaucoup de recul. Si la trame narrative est au présent et se penche rétrospectivement sur le passé, le référencement et le jalonnement de ces deux temporalités est sensiblement différent. En effet, à la lecture du corpus, le passé est clairement référencé, par des jours, des mois, des années. Chez André Lamontagne par exemple, la temporalité passée est partagée entre les dates repères de la diaspora chinoise au Canada (*La head tax* (traduit « taxe de capitation ») de 1885 par exemple, les dates de l'arrivée de la famille de Rachel au Canada) et les événements représentés dans la série de peintures de Joseph Légaré intitulée « Drames à Québec » (*Le choléra à Québec*<sup>1</sup>, *L'éboulis du Cap-Diamant*<sup>2</sup>, et trois autres tableaux représentant « les incendies qui dévastèrent les faubourgs Saint-Jean et Saint-Roch en 1845 » (Lamontagne, 2010 : 14)). À noter que *Les fossoyeurs* peut encore être considéré à part, vu que ce roman partage sa métahistoire externe entre deux pans de l'Histoire collective : la diaspora chinoise au Canada au XX<sup>e</sup> siècle et les drames qui ont façonné la ville de Québec, toujours au XIX<sup>e</sup> siècle. De manière abstraite, cette temporalisation à l'extrême est évidente. Étant donné qu'il

---

<sup>1</sup> Légaré, Joseph. *Le Choléra à Québec*. Vers 1832. Musée des beaux-arts du Canada.

<sup>2</sup> Légaré, Joseph. *L'éboulis du Cap-Diamant*. 1841. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec.

s'agit du passé, cette réappropriation temporelle large de l'Histoire collective est l'unique possibilité.

À l'inverse, pour la métahistoire interne (présent), on assiste au phénomène opposé, c'est-à-dire à l'atemporalisation du présent. Ce temps de la narration voit ses marqueurs temporels réduits à leur minimum. Chez Élise Turcotte, par exemple, la trame narrative présente est caractérisée par une multitude de déictiques, qui sont, par définition, auto-référents. Ne nous est donné pour indication qu'un seul élément temporel : « C'était une belle journée de mai, une de celles qui vous poussent à croire qu'il y aura enfin un véritable été » (Turcotte : 12). Le présent semble ainsi volontairement laissé dans un flou temporel qui peut laisser le lecteur perplexe. En regard de cette opposition flagrante, on peut alors se demander si la temporalité présente n'est pas tout simplement une excuse pour justifier la temporalité passée. Nous reviendrons à ce questionnement dans notre deuxième chapitre. Toujours est-il que ce déséquilibre temporel nous place à la base d'une narrativité qui s'écroule sur elle-même, le présent n'étant que validé par la rétrospectivité passée qui l'accompagne. Dans le roman métahistorique, comme réponse à cette théorie, nous observons alors que le présent, malgré qu'il soit le temps de la narration, ne joue qu'un rôle minime, vu qu'il n'est principalement qu'au service de l'aspect rétrospectif associé à la métahistoire, malgré les indéniables effets de la métahistoire externe sur les personnages du présent.

Les deux temporalités dominantes du roman métahistorique sont le passé et le présent. Un aspect n'a cependant pas été travaillé : en effet, l'appréhension du/d'un futur, hypothétique, est laissée à l'abandon ou presque, du moins, de façon concrète, les marques de sa présence dans la narration sont rares. En effet, Ansgar Nünning n'évoque que deux

temporalités dans son esthétique du roman métahistorique. La seule temporalité future mentionnée dans notre corpus correspond à un futur dans le passé, qui reste pourtant passé par rapport au temps de la narration. Néanmoins, le passé est souvent l'objet de la quête du/des protagoniste(s). Pensons ici à *Guyana*, ou même *Les fossoyeurs*, où la thématique de la quête prend une place prépondérante. Chez Élise Turcotte, il semblerait qu'il s'agisse même d'une enquête policière, tellement Ana et Philippe font preuve d'une objectivité scientifique remarquable, ponctuée de questionnements, d'expériences empiriques, de secrets, de mensonges, tous porteurs de sens. Cette quête, bien souvent, lie ces trois aspects du temps : une problématique présente, empêchant d'avancer vers un/le futur, dont la solution se trouve dans le passé. Le but ultime de la quête, à travers la revisite de l'épisode traumatique, est l'accès au futur, temporalité jusqu'à présent inaccessible, et ce, même si cette temporalité à venir est absente du travail d'écriture. Maurice Blanchot, dans *Le livre à venir*, offre une réflexion tout à fait pertinente sur le futur tel que représenté par l'expérience littéraire :

Non pas l'événement de la rencontre devenue présente, mais l'ouverture de ce moment infini qu'est la rencontre elle-même, laquelle est toujours à l'écart du lieu et du moment où elle s'affirme, car elle est cet écart même, cette distance imaginaire où l'absence se réalise et au terme de laquelle l'événement commence seulement à avoir lieu, point où s'accomplit la vérité propre de la rencontre, d'où, en tout cas, voudrait prendre naissance la parole qui la prononce. (Blanchot, page 18-19)

Au final, c'est bien le cheminement physique, scientifique, intellectuel, psychologique qui nous intéresse, ou comment le(s) protagoniste(s) « fouillent » le passé, plutôt que leur résolution, leur accès au futur, ou bien simplement la réussite ou l'échec de cette quête. Comment peut-on alors envisager la temporalité présente, autrement dit le temps

de la narration ? Nous rejoignons ici une fois de plus l'idée d'une « temporalité-excuse » au service de la narration. Cette « temporalité-excuse » au présent, dominante selon Ansgar Nünning, serait-elle néanmoins coincée entre deux autres temporalités, passée et future, comme dans un étau ? Le temps présent semblerait ainsi extrêmement problématique.

C'est pourtant un aspect de la temporalité qui paraît être l'apanage des sociétés modernes postindustrielles. Le narrateur semble bloqué dans une temporalité triple, au présent, mais centrée sur le passé et le futur. Au final, le narrateur se condamne à revisiter le passé, et, de ce fait, à penser anxieusement au futur, il en oublie le présent de telle sorte qu'il finit par ne vivre ni le présent, ni le futur ni peut-être même le passé. Cette problématique est récurrente dans notre corpus. Souvent, elle se matérialise sous forme de lassitude, de stagnation dans la vie des protagonistes, coincés dans une temporalité dont ils sont victimes. Élise Turcotte, par le personnage de Kimi, traduit bien ce chamboulement temporel, à l'instant où Ana découvre toute l'horreur du massacre de Jonestown :

Presque toutes les victimes de Jones, y compris celles qui avaient bu elles-mêmes le poison, avaient été jugées, écrasées, et puis tuées. Être forcé à boire, à se coucher face contre terre, à tuer ses propres enfants...j'essayais depuis longtemps de ne pas y penser. Des images défilaient tout près de moi, avant de disparaître comme des cendres dans le vent de la cour arrière. Passé, présent et futur me secouaient et changeaient mes visions de place. (Turcotte : 47)

Élise Turcotte saisit parfaitement la naissance de cette triple temporalité, et ce présent invivable coincé entre le passé traumatique et l'inatteignable futur.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, le narrateur, aux prises avec cette triple temporalité, vit à la fois dans une temporalité présente, et dans l'incapacité de vivre cette temporalité, vu qu'il est tiraillé de toute part par la revisite du passé et l'inaccessible futur.



Dans ce présent invivable, le bonheur est hors de portée, du moins, tant que le passé reste problématique, voire conflictuel.

Cette suggestion d'une possible triple temporalité dans le roman métahistorique contemporain québécois est alors pertinente. Que l'on considère son usage de la temporalité d'un point de vue double ou triple, le présent reste néanmoins la temporalité de la narration, même si la narration est à envisager de façon toute relative, comme nous l'avons étudié jusqu'à présent.

La fragilité de la temporalité émerge du discours narratif d'une manière parfois insoupçonnée. Élise Turcotte en donne la preuve dans *Guyana*. Outre le partage entre le présent à Montréal et l'obscur passé du massacre de Jonestown en 1978, c'est un phénomène tout autre qui s'invite dans les interstices du récit de façon littérale bien évidemment, mais également de façon idéologique : l'effet papillon.

En 1972, le météorologue Edward Lorenz, lors d'une conférence à l'*American Association for the Advancement of Science*, propose sa théorie des réactions dites « en chaînes », qu'il résume par la question suivante : « Un simple battement d'ailes d'un papillon peut-il déclencher une tornade à l'autre bout du monde ? » (Lorenz : 1). Suite à la mort de Kimi, qui intervient au début du roman, Ana décide de rencontrer Harriet, sa colocataire, afin de comprendre les raisons de la mort de Kimi. Ana nous dirige alors vers cette théorie de l'effet papillon, en y apportant même une dimension supplémentaire, qu'il est possible d'exploiter de manière temporelle :

[...] je ne voyais pas les événements liés de cette façon. Il ne s'agissait pas d'emboîter des pièces de casse-tête les unes dans les autres. Je n'ai jamais cru non plus à la théorie du battement d'ailes d'un papillon, une chose qui mène à une autre, à une

autre, à une autre ; Wilson, la drogue, les fiançailles noires. Oui, une seule petite secousse peut provoquer un déluge de réactions. Mais la réalité est toujours provoquée par de multiples secousses simultanées. Avant Wilson, il y avait l'enfance, le Guyana, l'exil. » (Turcotte : 101)

Ces « multiples secousses simultanées » nous ramènent indéniablement au passé et à l'expérience traumatique de son expérience. La mort de Kimi, qui, nous l'apprendrons plus tard, est un suicide, semble résulter du passé. Élise Turcotte lie ainsi les deux temporalités de façon causale, comme si le présent n'existait que comme lien de cause à effet du passé. Dans ce cas, si le passé explique le présent, c'est peut-être même au concept de destin que la romancière fait référence ici. Dans un sens, on peut se demander si la mort de Kimi n'est pas subie, et dans quelle mesure les concepts de suicide et de destin ne sont-ils pas antithétiques ?

Cette thématique de l'effet papillon et ce questionnement sur la mort reviennent quelques pages plus loin, à l'évocation d'autres souvenirs d'enfance que Philippe compare aux événements présents :

Est-ce que tout est lié ? Moi à trois ans, revenant de chez ma grand-mère avec la peur du changement, la peur de quelqu'un de méchant, ma mère parlant avec le policier, sa peau blanche devenue presque bleue dans la lumière du jour, les chuchotements ensuite, le silence remplis de cris, et puis la mort de mon père lente comme une extinction de papillon, et maintenant la mort de Kimi, les rubans de sécurité, et ma mère à nouveau pleine de secrets et surtout oubliant de préparer une cérémonie pour mon père ? (Turcotte : 120)

Cette citation révèle une réflexion philosophique dépassant largement les clivages de l'esthétique romanesque, bien qu'il serait aisé de la rapprocher du concept postmoderne d'omniprésence de l'Histoire et de son lien avec le présent. Ce concept est central et sert de prémisse au roman métahistorique. Élise Turcotte nous offre ainsi une clé de lecture de notre corpus, essayant de lier les événements entre eux, dans un rapport de causalité. Ici même, de façon très littérale, Philippe joint deux moments où il a vu sa mère transfigurée par une

expérience transfigurée par une expérience traumatisante : la rencontre de l'homme qui l'avait violée et la mort de Kimi. Au final, Élise Turcotte suppose un rapport de cause à effet extrêmement utile pour la lecture de notre corpus.

Un dernier concept littéraire me paraît pertinent dans mon analyse du temps dans le roman métahistorique contemporain au Québec, même s'il ne sera que mentionné. Mikhaïl Bakhtine, en 1924, écrit une étude importante intitulée *Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire*, qui ne sera malheureusement que publiée 51 ans plus tard, en russe, dans *Esthétique et théorie du roman*. De cette approche quasi-révolutionnaire émerge les principaux concepts littéraires, dont un qui nous intéresse tout particulièrement dans notre étude du temps : le *chronotope*.

Bakhtine définit le principe chronotopique de manière extrêmement précise dans son *Esthétique et théorie du roman* :

Nous appellerons chronotope, ce qui se traduit, littéralement, par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. Ce terme est propre aux mathématiques ; il a été introduit et adapté sur la base de la théorie de la relativité d'Einstein. Mais le sens spécial qu'il y a reçu nous importe peu. Nous comptons l'introduire dans l'histoire littéraire presque (mais pas absolument) comme une métaphore. Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace). Nous entendons chronotope comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu, sans toucher à son rôle dans d'autres sphères de la culture. (Bakhtine, 2004 : 237)

Une toute nouvelle dimension est ici apportée à notre réflexion sur le temps. En effet, Bakhtine lie le grec ancien *khrónos*, la durée, le temps, à *topos*, le lieu. Il poursuit ainsi les travaux de Minkowski, qui énonce en premier en 1913 le principe « d'espace-temps ». Mais Bakhtine va beaucoup plus loin. Dans *Lectures chronotopiques*, Tara Collington indique :

« Le chronotope exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps, leur fusion en un tout intelligible et concret. Le temps devient compact et se condense tandis que l'espace s'intensifie et s'engouffre dans le mouvement du temps » (Collington : 38). Elle rajoute : « Les indices se découvrent dans l'espace, qui est lui-même perçu et mesuré dans le temps » (Collington : 38). Bakhtine met de ce fait le temps et l'espace sur un pied d'égalité, et développe même peut-être une certaine idée de force réciproque entre ces deux. Plus qu'un simple lien, le temps et l'espace forment un tout à la manière du Ying et du Yang, dans la tradition chinoise. Il y a du temps dans l'espace, et de l'espace dans le temps.

Une autre facette particulièrement intéressante du chronotope est, aussi ironique que cela puisse être dans une étude du temps, son atemporalité. Sa lecture ne se limite pas à une certaine époque, ni à un certain genre ou à un certain type de littérature. Mikhaïl Bakhtine le prouve et confronte ce principe à l'œuvre de Rabelais, dont il est spécialiste. Il ne s'arrête pas là. Comme l'écrit Tara Collington :

Dans les neuf parties du corps de l'article, Bakhtine introduit plusieurs types de chronotope, organisant sa discussion autour de trois noyaux génériques et historiques : 1) le roman de l'Antiquité grecque et romaine ; 2) le genre folklorique du Moyen Age et l'œuvre de Rabelais ; 3) le roman-idylle des œuvres plus récentes. (Collington : 48-49)

Alors, que retenir de cette notion de chronotope ? Une fusion de deux aspects relatifs : le temps et l'espace. Mais essayons de voir comment ce concept peut s'adapter à notre corpus.

A l'évidence, lier temps et espace dans le corpus en présence paraît évident. Chacun des romans se partage bien évidemment entre deux temporalités, mais deux temporalités qui s'inscrivent dans une spatialité qui leur est propre. Ainsi plus que de lier temps et espace

dans le roman métahistorique, c'est de faire ressortir le lien entre double temporalité et double spatialité dont il est question ici, peut-être même comme un «chronotope double».

Chez André Lamontagne, le temps romanesque se divise entre le présent et le temps de la diaspora chinoise au Canada au XX<sup>e</sup> siècle, temps du passé. Notre double temporalité est évidente. Comment peut-on alors lier cela à la notion de spatialité ? Il s'agit ici de la séparation entre deux villes : Vancouver et Québec. Le narrateur quitte sa temporalité présente à Vancouver pour rechercher une temporalité passée (le passé de Rachel) à Québec. La quête généalogique, quasi-scientifique, est ainsi à la base de cette liaison entre le temps et l'espace. À un niveau beaucoup plus symbolique, le narrateur ne fait pas uniquement un retour en arrière temporel à travers la spatialité. Il va même jusqu'à revisiter une traversée historique du Canada d'Ouest en Est, de Vancouver à Québec, qui calque le mouvement diasporique chinois de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi le narrateur dépasse le simple schéma chronotopique classique et vit cette fusion à part entière. Comme indiqué précédemment, *Les fossoyeurs : dans la mémoire de Québec* arbore une presque triple temporalité : un temps présent, deux temps passés. Le deuxième temps passé nous est présenté à travers un second narrateur pyromane dans ce roman polyphonique, qui divague à travers les rues de Québec. Ainsi ses visites dans les musées de Québec nous font vivre une temporalité autre, à travers les peintures de Joseph Légaré. A l'intérieur même de Québec, un schéma chronotopique différent nous est proposé dans la diégèse, rapprochant des lieux d'une topologie spécifique et des événements ponctuels dans le temps. Nous citerons comme exemple :

La dramatique incendie des quartiers Saint-Roch et Saint-Sauveur en 1866 avait pris naissance chez l'épicier Octave Trudel dans la rue Saint-Joseph. Dans les journaux de

l'époque accessibles sur microfilm, il avait retrouvé l'adresse exacte du commerçant, près de la halle Jacques Cartier. (Lamontagne, 2010 : 89)

Le roman d'André Lamontagne est pour moi l'exemple le plus frappant de cette chronotopie latente, mais il n'est pas impossible de la trouver dans le reste du corpus. Le même schéma semble se répéter encore et encore. Nous pourrions le résumer par le tableau suivant :

	Présent	Passé	
		Temps	Lieu
André Lamontagne	Vancouver	XIX <sup>e</sup> et XX <sup>e</sup> siècles (diaspora chinoise) ; événements ponctuels	Québec
Kim Thúy	Granby, Québec	Fin des années 1970	Vietnam
Jocelyne Saucier	Ontario (?)	1916	Le lac (Nord de l'Ontario)
Élise Turcotte	Le quartier antillais de Montréal	1978	Jonestown, Guyana

A noter que les chronotopes n'appartiennent pas uniquement à l'espace-temps du passé, mais aussi à celui du présent : le présent de Vancouver chez André Lamontagne, Granby chez Kim Thúy, le lac du nord de nord de l'Ontario chez Jocelyne Saucier et le présent du quartier antillais de Montréal dans *Guyana*. Les chronotopes présents ont ainsi le même référent temporel, à l'opposé des chronotopes passés, éparpillés sur les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

Chez Élise Turcotte, l'analyse chronotopique révèle des lieux spécifiques où le temps a pris le pas sur l'espace. Le salon de coiffure de Kimi en est un. Dès les premières pages, le salon est l'expression même d'une temporalité autre, passé son seuil :

La devanture était presque en ruine, et, à l'intérieur, un décor vétuste semblait surgir du passé. De vieux séchoirs sur pied attendaient des clientes à l'apparence un peu suspecte. Harriet elle-même arborait une de ces coiffures crêpées que l'on voyait dans les années 1960 et ses cheveux étaient teints en blond cuivré. On imaginait des femmes entre deux âges au regard inquiet sous la boule des séchoirs, et Harriet qui venait soulever les coupoles les unes après les autres pour vérifier l'état des cheveux enroulés bien serré sur des bigoudis. Heureusement, Kimi était là, souriante, toute menue, à peine cinq pieds, les cheveux coupés très court, la peau d'un brun ambré, les yeux verts brillants, une vraie beauté, tout à fait notre époque. (Turcotte : 14)

Le seuil du salon devient ainsi un portail pour accéder à une temporalité autre. De par les objets et les personnes présents, le client est transporté malgré lui dans les années 1960, autant dire un recul de 50 ans plus tôt dans le temps.

Chez Kim Thúy, la symbolique nous amène à considérer la chronotopie, ou double chronotopie, dans son aspect transitoire. Ainsi, c'est le passage d'un référent chronotopique à un autre qui nous intéresse. Elle le mentionne de façon explicite. A la page 19, Kim Thúy choisit des mots fortement symboliques : « traverser le pont qui nous emmenait vers notre présent », comme un déplacement temporel à travers la spatialité. Au regard de cet exemple, nous retrouvons une fois de plus cette idée de « fusion » entre le temps et l'espace. Comme nous le mentionne Tara Collington en reprenant les propos de Mikhaïl Bakhtine: « Les indices du temps « se découvrent dans l'espace », qui lui-même est « perçu et mesuré d'après le temps » (Collington : 38).

Au terme de ce premier chapitre, le concept de double temporalité suggéré par Ansgar Nünning devient plus clair. Notre corpus romanesque s'envisage ainsi dans une trame narrative double, scindée par ses temporalités, passée et présente. Mais cause(s) et conséquence(s) sont peut-être encore plus au centre de la problématique majeure posée par le roman contemporain québécois et sa structure du double, et plus à même de nous expliquer un tel phénomène. Pourquoi une double temporalité ? L'épisode traumatique semble la réponse la plus évidente. Comment se matérialise-t-elle ? Par une infinité de détails, parsemés sur les pages du roman. Mais envisager le roman métahistorique uniquement dans une double temporalité plate serait réducteur. « Se pencher rétrospectivement sur le passé » (Mertz-Baumgartner : 124) implique également une réflexion sur la relation des personnages à ce passé, et indubitablement « sur la transmission ou le manque de transmission » (Mertz-Baumgartner : 124). Analyser notre relation au passé, collectif ou personnel, c'est se confronter aux notions de mémoire et d'oubli. Plus encore, si la fiction témoigne de notre mémoire ou de l'oubli du passé, on peut alors se demander dans quelle mesure la représentation fictionnelle romanesque du passé lui fait justice, comme représentation fidèle. Autant de points qu'il nous faudra explorer dans notre second chapitre.



## **CHAPITRE 2**

### *La mémoire et le débat historiographique*

Le passé, en toute logique, est une matière fuyante. Nous ne serons jamais aussi proches d'un événement passé que nous le sommes à l'instant présent. À l'inverse, cet événement révolu ne fera que s'éloigner de cet instant, à mesure que le temps passe. Que reste-t-il d'un événement, d'un fait, d'une action, à partir du moment où il devient passé ? La mémoire est ainsi l'unique médium de la « transmission » (Mertz-Baumgartner : 124) et l'oubli l'unique médium du « manque de transmission » (Mertz-Baumgartner : 124), si bien évidemment on considère l'oubli comme porteur de sens, dans son aspect lacunaire, volontaire ou non. La mémoire et l'oubli se retrouvent ainsi au centre de notre relation rétrospective au passé. L'expérience de l'écriture romanesque en est bien sûr affectée, et ce, à tous les niveaux diégétiques. Nous verrons dans ce premier sous-chapitre de quelle façon.

## 2.1 Mémoire et oubli

Le passé est l'essence même du roman métahistorique. La mémoire et le travail de mémoire y prennent ainsi une place prépondérante. Indubitablement, le passé rétrospectif est en lui-même un acte de mémoire, mais ici, la mémoire s'infiltré dans les mailles de la trame narrative du roman de façon beaucoup plus subtile. Mais quelle(s) forme(s) prend la mémoire ?

À ce titre, le corpus d'œuvres romanesques en présence est extrêmement révélateur. La mémoire y est omniprésente, à chaque page, explicite ou non. On y trouve nombres de témoins qui jalonnent la narration, prenant tous des formes différentes, parfois même changeante. Disons même que cette mémoire du roman métahistorique est protéiforme.

Comme souvent, la mémoire se matérialise dans les objets du quotidien, dans leur apparition parfois aussi soudaine qu'inattendue. Chez Jocelyne Saucier, ce sont les peaux d'animaux qui sont porteuses de mémoire pour Charlie, un des habitants de la communauté du lac. La narratrice nous raconte :

Il ne trappait plus depuis que les écologistes avaient fait tomber les prix, mais il avait gardé ses dernières prises et à chaque fourrure qu'il déroulait, il lui venait une histoire, l'histoire de l'animal qui lui avait laissé sa peau. La voix se faisait plus lente, de plus en plus ronde au fur et à mesure que l'animal lui revenait en mémoire, l'endroit où il vivait, la piste qu'il avait suivie, la façon dont la bête s'était prise dans le piège, tout cela qu'il me racontait d'une voix chaude et enveloppante. Pauvre petite mère, disait-il en caressant du cuir de sa main une peau de castor, elle n'aurait pas dû se trouver là. (Saucier : 21)

Chez Élise Turcotte, l'ouverture de la boîte de souvenirs appartenant à Kimi par Harriet et Ana est le symbole même de la mémoire, qui semble se dévoiler sous nos yeux au moment de la lecture, dans une force d'immédiateté manifeste : « Il y avait aussi deux flacons de parfum, quelques bijoux, des foulards colorés. L'ouverture de la valise avait libéré une nostalgie qui n'avait pas fini d'éclorre. C'était celle d'Harriet, mêlée à celle, passée, de Kimi. » (Turcotte : 106)

Dans sa matérialité, le souvenir prend une autre forme intéressante dans *Guyana*. Dans le salon de coiffure « Joli Coif », Kimi, dans cette voix d'outre-tombe en italiques, témoigne d'un rituel plus que surprenant :

*J'avais moi-même la tête si haute que mon passé au Guyana étouffait sous les cheveux morts autour de ma chaise. Je les balayais ; je balayais la terre sur la véranda miniature, je balayais la poussière sur le sol de la cuisine, je balayais les peurs de ma mère et le désarroi de mon père. J'oubliais mes petites sœurs esclaves du seul événement qui avait réussi à contenir tous les autres. Mon frère tué par ce policier et le reste de notre vie explosant en mille miettes d'histoires meurtrières.*

*J'oubliais la domination, je balayais l'aveuglement de Wilson, je faisais mon travail dans ce salon de coiffure où il n'y avait jamais personne. (Turcotte : 159)*

C'est ainsi dans un rituel cathartique d'oubli volontaire (si cela est possible !) de l'épisode traumatique que Kimi balaye les cheveux, emblèmes de l'élaboration incessante du souvenir et de la volonté d'oublier. C'est dans ces cheveux qu'elle coupe incessamment qu'elle trouve la distanciation nécessaire par rapport à ses propres souvenirs. Couper et balayer ces cheveux, c'est aider ses clients à se débarrasser de leurs souvenirs et de ce fait, balayer les cheveux, c'est aussi se libérer de ses souvenirs traumatiques qui lui collent à la peau.

Kim Thúy, dans *Ru*, nous propose le banal grille-pain, qui porte avec lui une symbolique du souvenir toute personnelle :

*J'ai découvert durant ma dernière visite chez [mon plus jeune frère] qu'il garde dans une armoire notre vieux grille-pain taché. C'est la seule bagatelle qu'il traîne avec lui d'un pays à l'autre, comme si elle était un point d'ancrage, ou le souvenir du premier ancrage. (Thúy, 2009 : 116)*

C'est là que l'objet appelé souvenir prend tout son sens, comme matérialité du passé. Il permet ainsi de rattacher un objet à un souvenir, et ainsi à une temporalité révolue. Les objets deviennent alors vecteurs de mémoire, sans pour autant être la mémoire en tant que telle. L'objet devient plus qu'une simple matière, mais également une charge émotionnelle, voire un fardeau, ce qui transforme l'objet classique, dans son rôle utilitaire, en un objet qui devient porteur d'un sens qui l'élève à un rang supérieur. L'omniprésence de l'objet-mémoire est ainsi une évidence dans notre corpus. La mémoire nous est imposée, au lecteur et au personnage, de manière récurrente. C'est l'irrévocabilité du ressassement, de cette émergence de l'objet à presque chaque page et de sa profonde temporalité qui lui est attachée qui est mise en œuvre ici, peut-être même de façon légèrement subie. A l'inverse, une telle

généralisation de l'objet-souvenir traduit parallèlement une volonté de se rappeler, par le choix même de conserver les objets chargés de valeurs mémorielles sur l'instant, et par la décision de les afficher au grand jour. Il y a non seulement une volonté de ne pas oublier par l'objet, mais une volonté de rester ancré à la mémoire qui y est rattachée.

Une autre approche nous est néanmoins proposée par Kim Thúy. En effet, son rapport au passé, sa mémoire, se rapprochent plus d'une expérience des sens. Nguyễn An Tịnh nous dit cuisiner les recettes de ses ancêtres pour faire vivre leur mémoire : « En souvenir de ces femmes, je prépare de temps à autre cette viande rissolée pour mes fils, afin de préserver, de répéter, ces gestes d'amour. » (Thúy, 2009 : 44) L'odorat est à l'honneur quelques pages plus loin, dans le parfum de la lessive, tel une madeleine proustienne :

Le parfum de l'assouplissant *Bounce* de son t-shirt m'a fait pleurer...  
J'accompagnais Guillaume dans ce marché de nuit toujours avec un de ses pulls par-dessus ma chemise parce que j'avais découvert que mon chez-moi se résumait à cette odeur ordinaire, simple, banale du quotidien nord-américain. (Thúy, 2009 : 117)

Plus explicite, elle nous raconte comment un étranger lui a rappelé son passé à travers les cicatrices des vaccins d'immigration qu'ils partageaient :

À la seule vue de ces cicatrices, il a pu remonter dans le temps et se revoir petit garçon, marchant sur le chemin de terre jusqu'à son école, son ardoise sur le bras. A la seule vue de ces cicatrices, il a pu dire que nos yeux avaient déjà vu les fleurs jaunes des branches de pruniers, à l'entrée de chacune des maisons lors du Nouvel An. A la seule vue de ces cicatrices, il a pu se remémorer l'odeur saisissante du poisson caramélisé aux poivres, mijoté dans un pot de terre cuite déposé directement sur la braise. A la seule vue de ces cicatrices, nos oreilles ont entendu à nouveau le son produit par la tige du jeune bambou coupant l'air avant de fendre la peau de nos fesses lors des punitions. À la seule vue de ces cicatrices, nos racines tropicales, transplantées dans des terres recouvertes de neige, ont émergé à nouveau. (Thúy, 2009 : 137)

La mémoire prend ici un statut tout à fait différent puisqu'elle s'inscrit à même la peau parchemin. Plus qu'une simple marque d'un événement passé, les cicatrices sont ambivalentes. D'un côté, elles sont la disparition d'une blessure, ces vaccins administrés aux réfugiés vietnamiens, mais à l'inverse, elles sont le témoin, la marque visible de cette blessure. Cela nous place dans une double approche de la mémoire. En effet, la rencontre entre ces deux personnages fait le lien non seulement entre une souffrance commune, la traversée qui les situe tous deux en tant que *boat people*, mais également un processus de guérison – la cicatrisation –, à peine commencé, partiel, ou limité. Le lien entre les deux personnages est non seulement un lien de mémoire, mais un lien de souffrance. Cette cicatrice, apparente chez les deux personnages, suggère peut-être même une impossibilité de terminer cette guérison, qui restera à l'état de processus, tendra vers la guérison totale, sans jamais vraiment l'atteindre.

Plus spécifiquement, Kim Thúy mentionne la possibilité d'une mémoire linguistique, irrévocablement attachée à un langage précis. Si la langue vietnamienne se rattache à des souvenirs et à une temporalité différents pour la narratrice, elle trébuche sur la traduction d'un souvenir d'une langue à l'autre, si possibilité de traduction il y a. Ainsi transposer les souvenirs serait les dénaturer et perdre en sens, car certains souvenirs n'ont d'équivalents ni dans l'autre langue, ni dans l'autre temporalité : « Le geste d'aimer n'est pas universel : il doit être traduit d'une langue à l'autre, il doit être appris » (Thúy, 2009 : 104).

Le corpus en présence nous propose même une relation à la mémoire changeante, qui paraît parfois subconsciente. La mémoire semble de ce fait être subie, peu importe le nom qu'on lui donne. Chez Kim Thúy, il y va de la « mémoire génétique » (Thúy, 2009 : 141), en parlant de

sa tache de naissance sur les fesses, ou même de la « mémoire émotive » (Thúy, 2009 : 141), qui, selon elle, « se perd, se dissout, s'embrouille avec le recul. » (Thúy, 2009 : 141)

Chez Élise Turcotte, le trauma est transformé en mémoire musculaire, quand les souvenirs de son viol refont surface : « C'était un réflexe de mon corps, une mémoire musculaire, au mieux, car pour accéder au rang de souvenir, les événements doivent tout de même être teintés de compréhension » (Turcotte : 80). Cette mémoire musculaire semble se rapprocher de la cicatrice chez Kim Thúy, comme une manifestation, une réaction du corps face au trauma. Ainsi, les personnages deviennent les lieux mêmes de la mémoire, mais de façon différente. Si la cicatrice est la marque bien visible, mesurable du trauma, le réflexe du corps d'Ana face au traumatisme du viol est lui tout à fait subjectif et inconscient. Kim Thúy a certainement le dernier mot pour décrire notre relation à la mémoire et à sa matérialité, altérée :

...Je suis toujours heureuse de déménager, ainsi j'ai l'occasion d'alléger mes biens, de délaissier certains objets afin que ma mémoire puisse devenir réellement sélective, qu'elle puisse se souvenir uniquement des images qui restent lumineuses derrière les paupières fermées. Je préfère me souvenir de mes chatouillements intérieurs, de mes étourdissements, de mes chavirements, de mes hésitations, de mes changements, de mes manquements...Je les préfère puisque je peux les modeler selon la couleur du temps, alors qu'un objet reste inflexible, figé, encombrant. (Thúy, 2009 : 108)

La mémoire, et à l'opposé l'oubli, prennent ainsi une forme toute matérielle à la lecture de notre corpus : la matérialité de l'objet, le corps, l'expérience sensorielle. Il ne s'agit pas du seul attribut de la mémoire. En effet, les personnages ou les lieux sont parfois eux-mêmes vecteurs de notre relation au passé et à notre travail de mémoire. Voyons quels sont les figures du temps et les lieux de mémoires dans les œuvres à l'étude.

En effet, le temps, le passé, la mémoire se concentrent parfois dans les détails du quotidien, les objets, les gestes, d'une manière inattendue. À l'inverse, ils se magnifient, se galvanisent à l'extrême dans l'expérience de l'espace chez les personnages, créant ainsi dans chacun des récits un réseau temporel de figures du temps et de lieux de mémoires.

Ces figures du temps sont pléthores. Dans *Guyana*, Kimi en est indéniablement une. C'est sa disparition, placée en préface du livre qui nous ouvre la voie vers une temporalité passée, sans que l'on ne sache formellement pourquoi la mort de la coiffeuse affecte tellement le personnage d'Ana, mis à part un reflet qui émane de son propre passé. Ana semble, par son prénom même (du préfixe latin ana- : à nouveau), condamnée à revivre l'expérience de Kimi comme une **analepse** post-mortem. Cette figure de la rhétorique est ici devenue un véritable actant dans le récit de Turcotte. Ainsi, Ana est condamnée à revivre l'histoire de Kimi, ce qu'elle nous spécifie dès le début du roman. Au moment même où elle apprend la mort de Kimi, ce qui devient le moteur de la narration, elle saisit l'importance de cette situation analeptique: « Ainsi, la mort de Kimi me ramenait peut-être au commencement de tout » (Turcotte : 31). Et par « au commencement de tout », Ana se positionne directement dans l'optique de réitérer l'expérience vécue par Kimi, mais aussi sa propre expérience traumatique, qui vont se superposer l'une à l'autre au fil du roman.

Dans *Il pleuvait des oiseaux*, Jocelyne Saucier propose une situation quasi-similaire avec le personnage de Boychuck, indéniable figure du temps, qui, tout comme Kimi, est disparu avant le début de la narration. La quête forcément infructueuse de ce personnage passera à travers les clichés jaunis de la photographie, qui saisissent la multitemporalité du regard de Boychuck à la perfection, comme l'iris retient les stigmates du corps humain :



Les yeux, c'est ce qu'il y a de plus important chez les vieillards. La chair s'est détachée, affaissée, amassées en nœuds crevassés autour de la bouche, des yeux, du nez, des oreilles, c'est un visage dévasté, illisible. On ne peut rien savoir d'un vieillard si on ne va pas à ses yeux, ce sont eux qui déterminent l'histoire de sa vie. (Saucier : 79)

L'œil du vieillard est ainsi tourné vers l'intérieur. Approchant la mort, le regard est forcément analeptique, retranscrivant toute sa vie comme un livre ouvert.

La double temporalité passée de *Dans la mémoire de Québec : Les fossoyeurs* est liée à deux lieux, mais également à deux personnages. En effet, les feux qui ont ravagé Québec sont rapportés non seulement par la peinture de Joseph Légaré, mais également par le personnage du pyromane, qui prend la parole à maintes reprises dans ce récit polyphonique. Parallèlement, la ville de Québec se dévoile sous les connaissances de Marie, la géographe, qui guide le narrateur à travers le passé de la ville.

Pour ce qui est des lieux de mémoire, ils sont omniprésents, mais deux ressortent clairement de notre corpus. Outre le salon de coiffure de Kimi, décrit, dans *Guyana*, comme « un décor vétuste semblant sortir du passé » (Turcotte : 14), Jocelyne Saucier présente le lac autour duquel évolue la communauté comme un autre lieu de mémoire où une temporalité à part a pris le dessus. Elle crée ainsi un fossé temporel entre le présent et la temporalité du lac, qui pourrait être qualifiée d'auto-référente, inventée de toute pièce par ses habitants, si nous revenons aux propos de Jacques Attali<sup>3</sup>. L'homme, représenté ici par la communauté du lac, semble clairement avoir inventé son temps, mais il a également décidé de se séparer volontairement de la civilisation dans laquelle il était utilisé par le temps. Pour preuve, cette coupure se révèle en filigrane dans les descriptions précises de la photographe, dans des

---

<sup>3</sup> « Il y a deux formes de l'usage du temps : dans l'une, l'homme est utilisé par le temps. Dans l'autre, l'homme invente le temps. » Attali, Jacques. *Histoire du temps*. Paris : Fayard, 1982, p.12.

détails aussi simples que « les campagnes antitabac qui ne se sont pas rendues jusqu'à eux. » (Saucier : 13). Ainsi, en se coupant de la civilisation, la communauté du lac a réussi à créer son propre temps.

André Lamontagne place Québec comme une ville de mémoire. C'est bien évidemment le sujet explicite de son roman, que l'on retrouve même dans le titre : *Les fossoyeurs : Dans la mémoire de Québec*. Cette omniprésence de la mémoire apparaît non seulement dans les rétrospections récurrentes, parfois redondantes même, du pyromane et de la géographe, mais aussi dans les lieux de mémoire omniprésents tout au long de la narration. Comme mentionné auparavant, *Les fossoyeurs : Dans la mémoire de Québec* se tient en équilibre sur le mince fil qui sépare la fiction et la recherche, de sorte que la temporalité passée est bien évidemment jalonnée par les lieux de mémoire. En conclusion, et en épilogue à son roman, André Lamontagne revient sur cette surreprésentation de la mémoire qui résulte des recherches que le narrateur avait entamées pour Rachel, sa voisine chinoise de

Vancouver :

Il me faudrait également dire à Rachel que les lieux de mémoire sont souvent vidés de leur sens, comme cette croix de Malte sculptée dans la pierre du Château Saint-Louis en 1647 et qui décore aujourd'hui l'une des entrées de l'hôtel Fairmount de Québec, aussi appelé Château Frontenac et fréquenté par les touristes américains. À l'inverse, certains lieux voient leur sens dévié ; ils racontent une histoire différente de l'histoire officielle. (Lamontagne, 2010 : 145)

Dans cette optique, André Lamontagne propose de réfléchir sur le statut qui est donné aux différents lieux de mémoire, mais surtout au sens qui leur est accordé. Son approche semble extrêmement pessimiste, tant ces lieux sont décrits comme irrécupérables, soit « vidés de leur sens », soit déviés. Le vrai, l'« histoire officielle », comme nous le dit Lamontagne, semble avoir été oublié, au profit de la valeur ajoutée mercantile des attractions touristiques. Le

roman en lui-même semble tendre vers une dénonciation de cet oubli, comme une tentative de réattribution de la vraie valeur de ces lieux de mémoires. L'écriture d'André Lamontagne est ici plus qu'un simple travail de mémoire, mais une lutte pour redonner un rôle mémoriel à ces lieux symboliques qui l'ont perdu. Au final, André Lamontagne, nous présente donc les figures du temps comme fallacieuses, comme différant de l'objectivité de l'Histoire. Mais dans cette optique, ne peut-on pas alors voir cela comme excuses à l'introduction d'une mémoire collective dans la narration ?

Tout comme les objets, les personnages et les lieux, l'art joue un rôle prédominant dans le travail de mémoire. Notre corpus nous confronte indéniablement à cet aspect de la mémoire. André Lamontagne et Jocelyne Saucier notamment lient la peinture à ce travail, ce qui nous amène nettement vers la notion d'intermédialité. L'hybridité des genres et des formes artistiques à rapprocher du travail de mémoire dans ces deux romans est nette, tout en se différenciant dans leur approche respective, sans être incompatibles. Chez Lamontagne, la peinture fige le temps, tandis que Saucier nous montre la facette salvatrice de celle-ci.

Chez Lamontagne, à l'évidence, les tableaux de Joseph Légaré, peintre québécois du XIX<sup>e</sup> siècle, sont au centre de cette narration polyphonique. Le pyromane voue une obsession inconditionnelle à cette série de cinq tableaux intitulée « Drame à Québec » (Lamontagne, 2010 : 13), qu'on découvre en déambulant dans les différentes chambres du Musée national des beaux-arts du Québec. Plus qu'une simple rétrospection narrative, la peinture est également vectrice d'immédiateté chez Joseph Légaré, dans toute l'horreur représentée par

les « incendies qui dévastèrent les faubourgs Saint-Jean et Saint-Roch en 1845 »

(Lamontagne, 2010 : 14) :

Dans la représentation du quartier Saint-Jean en flammes, des colonnes de feu et de fumée illuminent le spectacle de destruction auquel assistent les citoyens, certains juchés sur les fortifications, les autres entassés dans la rue. Contraste de noir, de rouge, de vert et de noir, le tableau donne l'impression d'un feu d'artifice.

(Lamontagne, 2010 : 14)

Cette présence (à comprendre dans le sens temporel) est renforcée quelques pages plus loin à la réception de l'œuvre par le pyromane, comme si la toile prenait vie :

C'était plus fort que lui, il voulait revoir les tableaux de Légaré représentant les incendies de 1845. Il concentra sa visite au musée sur ces seules œuvres. Tout comme la première fois, il fut ébloui par la clarté émanant de la main du peintre, par la lumière qu'exhale le drame. Il ressentit un picotement aux yeux, comme si la fumée avait traversé la toile pour l'atteindre, mais c'était sans nul l'effet d'une nuit sans grand sommeil. (Lamontagne, 2010 : 138)

La temporalité de la peinture prend alors ici une dimension symbolique paroxysmique.

Peindre, c'est arrêter le temps. C'est peindre une temporalité présente, fixer ou figer le temps, pour qu'il ne vieillisse plus et ne sombre pas dans le passé. Peindre, c'est lutter contre l'oubli et contre l'érosion inhérente au temps qui passe. François Paré semble même suggérer que la peinture capture le temps, et ainsi la mémoire : « A l'instar du poète, le peintre est dès lors en mesure de saisir l'instant éphémère où se joue l'enclenchement de la mémoire » (Paré : 136).

Cette notion recoupe également celle de la matérialité du temps. Comme dans la littérature, mais d'une autre manière, la peinture évoque la matérialité encore vivante du passé. Ces peintures de Joseph Légaré sont les témoins de blessures qui ne sont pas encore tout à fait cicatrisées. Le picotement des yeux du pyromane en est la preuve indéniable, ce qui nous rapproche très nettement du roman de Jocelyne Saucier, et du regard de Boychuck qui se

tourne irrémédiablement vers le passé. Ce picotement est peut-être le témoin physique visible de l'imprégnation du passé sur le présent, à travers le médium même de la transmission de l'œuvre d'art, qui est la plupart du temps la vue. Ainsi une communication directe s'établit entre le présent de la narration et le passé mémoriel que représente l'œuvre de Joseph Légaré.

Outre fixer une temporalité spécifique et l'empêcher de subir le temps qui passe, l'art, biforme, comme le suggère Jocelyne Saucier dans *Il pleuvait des oiseaux*, est le témoin d'un processus tout autre. Se crée ainsi une dualité intermédiaire, cette fois-ci non pas entre la littérature et la peinture mais entre la photographie, personnifiée par la narratrice, et la peinture, par Boychuck, ce personnage absent de la diégèse. Ne serait-ce que pour montrer la problématique posée par la réception de l'art, la signification de ces tableaux semble relever d'une herméneutique profonde dès leur découverte : « *Tous ses tableaux qu'ils ont découverts dans la cabane cadénassée les ont laissés dans un questionnement sans fin...le temps de s'interroger encore un fois sur ces toiles qui gisent comme une armée momifiée...* » (Saucier : 64) Mais c'est au croisement de ces deux formes d'art que se révèle une dimension insoupçonnée de celui-ci. Le regard impuissant de Tom et de Charlie reste infertile quant à une possible signification des toiles. Les deux hommes demeurent bloqués par le débat de sourds qu'ils s'imposent chaque matin sur la symbolique de ces toiles : « Tous les matins, ils ont cette conversation, à quelques variantes près, qui ne les mène nulle part » (Saucier : 65). L'œil neuf et sensible de la photographe est nécessaire pour décoder les messages cryptés laissés par le peintre absent sur ses trois-cent soixante-sept canevas (Saucier : 117). La peinture est non plus motivée par une volonté de capter une mémoire, mais au contraire, elle est source d'une force libératrice pour l'artiste. Le personnage de Boychuck, que l'on dit

rongé par les grands Feux du Nord de l'Ontario, voit dans la peinture le moyen d'exorciser un temps qui le tue de l'intérieur: « Il peignait pour s'en libérer, les magnifier ou les laisser à une improbable postérité » (Saucier : 117). Et encore, un peu plus loin : « Personne ne peut vivre avec ça au fond des yeux. Ted a essayé de s'en libérer, de jeter toute cette horreur sur la toile » (Saucier : 142). Si Boychuck se retrouve à subir le temps, rattrapé par une temporalité dont il ne peut se détacher, la peinture est son moyen pour vivre son présent, pendant qu'il en est encore temps. Ainsi, peindre le passé, c'est s'en débarrasser, s'en libérer, pour avancer.

Mais pourquoi la peinture alors ? Les clichés de la psychanalyse freudienne nous poussent peut-être à dire que Boychuck était atteint d'un mutisme post-traumatique certain, ce qui n'est pas forcément faux. D'un autre côté, l'art semble la réponse toute désignée, comme s'il réglait l'indicible d'un claquement de doigts. Souvent, ce qui ne peut être dit peut être exprimé par un vecteur différent, qu'il soit écrit, dessiné ou mimé. Par la peinture, Boychuck subit donc une expérience cathartique compulsive, qui se rapproche même sûrement d'un état de transe, mais aussi d'une étrangeté à lui-même, ce qui lui permet d'accéder à un niveau de subconscience révélateur, pour l'artiste et pour le spectateur :

[La photographe] avait accès à une part de Ted qui leur était restée interdite malgré toutes leurs années de compagnonnage. Ses toiles, semblait-il, contenaient plus que tout ce qu'il aurait pu leur dire, plus qu'il n'en savait lui-même sur ce qui l'animait, l'obsédait, le tourmentait. (Saucier : 142)

Cette expérience libératrice de la peinture, à un niveau intradiégétique, fait écho à l'expérience cathartique de l'écriture au niveau extradiégétique (Genette, Gérard. *Figures*. Essais, Éditions du Seuil : Paris, 1966-2002.) . Le cas le plus éclairant en est celui de Kim Thúy, qui sublime cette force libératrice issue du scriptible dans les dernières lignes de *Ru*,

où semblent se confondre et se superposer les concepts d'auteure et de narratrice. Valérie Dussaillant-Fernandes explique que « [c]e n'est pas sa culture qu'elle laisse derrière elle, mais la "crasse accumulée sur [son] dos" de toutes ces années de souvenirs chargés de meurtrissures » (Dussaillant-Fernandes : 88). L'art, au final, est non seulement travail de mémoire, fixateur d'une temporalité fuyante, mais à l'inverse, également, la clé d'une force permettant de se libérer d'une temporalité subie. En outre, c'est l'artiste qui vit un choix capital : la mémoire ou l'oubli. Dominique Rabaté évoque le rôle mémoriel de l'art dans son article « Figure de la disparition dans le roman contemporain » :

L'art se doit, contre cette puissance mortifère [le temps], de prendre le parti du souvenir, mais selon des modes de témoignage indirect, d'enquête trouée. Ne triomphe ici aucune mémoire proustienne qui pourrait faire revenir les morts ; ce qui s'impose, c'est la lutte contre l'amnésie, la reconnaissance de ce qui manque et manquera toujours. (Rabaté : 70)

Ainsi, l'art est central dans le travail de mémoire. Nous seulement est-il témoin de ce que l'on pourrait oublier, mais aussi il témoigne de ce qui a déjà été oublié, à travers un mode de communication biaisé. Au final, l'art, ici la peinture, est un état des lieux, un témoin ambivalent du passé, parce qu'il témoigne à la fois de la mémoire et de l'oubli, à un moment donné. De ce paradigme découle bien évidemment une fragmentation nette de l'écriture, sous plusieurs aspects.

## 2.2 Mémoire et fragmentation

L'écriture est un travail de mémoire à part entière. À l'extérieur même des clivages du roman métahistorique contemporain, écrire, c'est laisser une trace pour la postérité, peu importe laquelle. Mais le roman métahistorique fait bien plus que cela. En « se confrontant

rétrospectivement au passé » (Mertz-Baumgartner : 124), il perpétue une mémoire fuyante, tout comme le temps lui-même. L'unique médium de cette « confrontation » au passé reste ainsi la mémoire, c'est-à-dire ce qu'il nous reste d'un événement dans la temporalité présente, alors que le temps continue à nous distancer, continuellement, irrémédiablement, de celui-ci. La mémoire est de ce fait le lieu même de la narration, à la fois la cause et la conséquence de celle-ci. Dominique Viart, repris par Birgit Mertz-Baumgartner, nous sensibilise à cet aspect du récit métahistorique, qu'il qualifie de « roman contre l'effacement du temps » (cité par Mertz-Baumgartner : 123). Mais cette mémoire peut aussi se montrer défaillante et ainsi, le travail de remémoration peut s'avérer périlleux. Se souvenir, se remémorer, se rappeler, c'est aussi oublier, hésiter, trébucher. Le temps, imperturbable, joue son rôle de destructeur à merveille. Rien ne semble lui résister. L'écriture, elle, est une échappatoire à cette fuite en avant du temps. Dominique Rabaté, commentant le roman *The Lost* de Daniel Mendelsohn qui dépeint la recherche du « passé perdu » de cette famille juive de Bolechów, explicite l'importance fondamentale du travail de mémoire dans cette œuvre : « Le projet déclaré de Mendelsohn est moins de raconter leur mort que de sauver tout ce qui pourrait les garder un peu en vie pour les survivants. Écrire, c'est alors bien sauver de l'oubli ceux que l'Histoire a déjà anéanti » (Rabaté : 69). Une dimension toute nouvelle s'ouvre ici. Plus qu'un simple travail de mémoire, il s'agit là d'une lutte contre l'oubli, et forcément contre le temps.

Dans le roman métahistorique, on s'intéresse alors plus à la relation de chacun au passé qu'au passé lui-même. Suite à ce « travail dans la conscience et la mémoire des personnages » (Mertz-Baumgartner : 125), Birgit Mertz-Baumgartner saisit cette problématique à la perfection : « Ils [les romans métahistoriques] insistent moins sur



l'événement à proprement parler que sur l'appropriation ou la non-appropriation par la mémoire individuelle, collective et nationale » (Mertz-Baumgartner : 125). Pour citer un exemple de notre corpus, François Paré écrit du roman d'André Lamontagne que « par sa structure, le roman est ce qui appartient à ce que Bertrand Gervais appelle paradoxalement les fictions de la ligne brisée dont le propos est “de mettre en scène l'oubli sous toutes ses formes” » (Paré : 141). La quête du personnage est ici une enquête sur le passé et sur les conditions de son effacement. Mais dans ce travail de mémoire, un duel majeur se joue dans les interstices du romanesque. Revenons quelques pages en arrière. Comme nous l'avons dit dans le premier chapitre, le roman métahistorique comporte deux temporalités parallèles, la métahistoire externe, englobant la métahistoire interne : « Il y a réappropriation du temps chronologique pour le verser dans un temps intime nécessaire à la construction de l'identité et à la transmission de la mémoire » (Audet, Mercier : 121). Ainsi l'individualité et la collectivité viennent à nouveau jouer un duo capital dans notre appréhension de la mémoire dans le roman métahistorique. Si nous prenons l'exemple de Kim Thúy, cet aspect devient évident. La mémoire collective se forge dans la multitude de mémoires personnelles ou individuelles. Écrire sa propre histoire, c'est en partie écrire l'Histoire, et alors faire un travail de mémoire collective. Ainsi Valérie Dussaillant-Fernandes suggère que Kim Thúy ait dû écrire *Ru* pour « dénoncer l'oubli collectif de la mort de nombreux civils pendant les années tragiques du Vietnam...une tentative de remémoration, de rappeler les oubliés dans le monde des vivants, dans le monde de la mémoire » (Dussaillant-Fernandes : 85).

Beaucoup plus intéressant encore, concernant le travail d'écriture en lui-même :  
« L'assemblage de témoignages et d'expériences vécues est révélateur du travail de mémoire

de l'écrivaine. Mais si parfois les souvenirs de la narratrice lui sont étrangers, elle les assimile comme les siens » (Dussaillant-Fernandes : 85). Kim Thúy transgresse alors les limites de la mémoire personnelle. Aussi évident que cela puisse paraître, Thúy fait preuve d'une réelle volonté, marquée, d'écrire la mémoire, qui s'apparenterait même, selon Dussaillant-Fernandes, à une quête identitaire :

Le travail de mémoire élaboré s'inscrit dans cette prise de « conscience identitaire » puisque la survivante s'engage vis-à-vis des disparus. L'espace, les gestes, les traces matérielles sont autant de facteurs qui accompagnent le travail d'évocation, de représentation d'un passé qu'elle ne **veut** pas oublier. Ainsi, lorsque Kim Thúy revient sur le dévouement des femmes au Vietnam ou encore sur des souvenirs traumatiques et des pratiques ancestrales, elle s'attaque directement au risque de la perte, de l'oubli. (Dussaillant-Fernandes : 83, souligné par moi)

En outre, c'est une volonté certaine de mémoire, de lutte contre l'oubli d'une communauté. Kim Thúy se confiera : « Il y avait un souvenir, une histoire que je voulais raconter. » (Thúy, 2012 : 168). Le travail de mémoire devient alors le moteur même du travail d'écriture. Ce travail étant en équilibre entre la mémoire et l'oubli, tous deux autant porteurs de sens, la fragmentation devient inévitable.

La mémoire n'est pas une science exacte. Elle demande un effort de l'humain, avec tous les aléas que cela implique. Se souvenir d'un événement, c'est avoir à l'esprit une multitude de ressentis, sensoriels, langagiers, que notre subconscient, de manière involontaire donc, organise selon son bon vouloir. Pour le moins, c'est ce que l'expérience de la mémoire nous prouve : les souvenirs nous reviennent pêle-mêle, s'ils reviennent, mais souvent de façon fragmentée, biaisée, inachevée. Ainsi écrire la mémoire, c'est inévitablement écrire un travail fragmentaire, peut-être même un travail d'une fragmentation subie. Ainsi, le roman

métahistorique dans son travail de remémoration de l'Histoire, apporte « une transmission historique lacunaire et/ou faussée » qui est le « thème clé de toute narration métahistorique » (Mertz-Baumgartner : 129). Birgit Mertz-Baumgartner rajoute que « [d]ans les narrations historiques contemporaines, l'histoire événementielle, linéaire et dotée de sens, cède la place à des histoires plurielles et croisées, personnelles et remémorées, discontinues et fragmentaires » (Mertz-Baumgartner : 131). Pour leur part, René Audet et Andrée Mercier soutiennent cette conception du récit contemporain fragmentaire, avec une terminologie à peine différente : « Les récits inachevés, lacunaires, sans trajectoire précise, les récits pluriels et contradictoires sont le lot du récit contemporain et viennent attester que raconter bute contre la fragilité même du récit » (Audet, Mercier : 108). Ils ajouteront nuance à leur propos quelques pages plus loin :

Plusieurs termes qui lui sont apparentés – rupture, inachèvement, fragmentation, désordre, hétérogénéité, présence du pluriel – sont essentiels à la description et à la compréhension de larges pans de la littérature contemporaine et permettent de cibler le lieu d'une certaine sensibilité. (Audet et Mercier : 109)

Cette fragmentation du fond du roman fait écho à une fragmentation de la forme du propos, bien visible, sans même rentrer dans le texte :

Les romans sont donc caractérisés par une segmentation ostensible qui s'écarte de la norme du roman : nombreux chapitres très courts parfois regroupés en sections et parfois titrés. D'autres présentent une segmentation soulignée par des différences typographiques entre les sections et les chapitres [Élise Turcotte, Jocelyne Saucier], segmentation qui vient appuyer l'isolement de personnages, de destins, de temps qui sont ainsi cloisonnés. (Audet et Mercier : 110)

Sur le plan des différences typographiques, *Il pleuvait des oiseaux* est l'exemple parfait par son utilisation des italiques dans certains chapitres, comme une voix off cinématique.

Entre chaque chapitre, cette voix « autre » prend le relais pour nous dresser le paysage de la narration, comme un tableau qui nous serait dépeint devant nos yeux, rappelant une fois de plus la thématique de l'art :

L'histoire s'installe tranquillement. Rien ne se fait très vite au nord du 49<sup>ème</sup> parallèle. Tom et Charlie commencent leurs journées en dépliant leurs membres endoloris par le sommeil puis se dirigent lentement vers leur poêle à bois pour l'attisée du matin et les patates aux lardons. Chacun à leur fenêtre, ils étudient la journée qui les attend. Peu importe que le soleil ou la neige soit au rendez-vous, c'est un bon moment puisqu'ils ont tout cela à observer, la neige, le soleil, le vent, un lièvre qui a laissé sa trace, le vol plané d'un corbeau, la vie qui se renouvelle, rien qu'ils ne connaissent déjà... (Saucier : 64)

*Ru*, lui, est tout à fait représentatif de cette fragmentation du roman québécois métahistorique. Kim Thúy nous propose des chapitres rarement plus longs qu'une page, sous la forme d'anecdotes indépendantes et hétérogènes.

Mais cette fragmentation doit être comprise d'une façon toute relative. Elle est au centre de la mémoire, non pas pour que l'on puisse recoller les morceaux, les fragments, les anecdotes, mais au contraire parce qu'elle est porteuse de sens. Si elle est la pierre angulaire du roman postmoderne, c'est parce que cette fragmentation est « l'expression d'un univers fragmenté qui résiste à toute saisie totalisante » (Lamontagne, 1996 : 609), selon les propos de Lise Gauvin (Gauvin : 157), repris par André Lamontagne. Ainsi comme l'explique Birgit Mertz-Baumgartner, « il faut résister à la tentation de retotaliser les mémoires fragmentaires. » (Mertz-Baumgartner : 131). C'est l'esprit de conclusion qui est remis en cause dans le roman postmoderne. Comme l'expliquent René Audet et Andrée Mercier, « le point final panoramique est remis en cause par les romans de la discontinuité. » (Audet et Mercier : 111). Linda Hutcheon fait un constat clair concernant la fiction postmoderne: «To

represent the past in fiction and in history is, in both cases, to open it up to the present, to prevent it from being conclusive and teleological » (Hutcheon, 1988 : 110). Il est alors préférable de laisser la fragmentation intacte, sous peine d'une perte de sens majeure.

Cette fragmentation entraîne forcément une chronologie défailante. Quand on se remémore une suite d'événements, la continuité du temps reste bien souvent un paramètre secondaire. Des événements postérieurs nous reviennent avant des épisodes antérieurs, parfois même se mélangent dans une temporalité floue, sans réelle échappatoire. C'est ainsi un va-et-vient continu dans le temps, sur le fil liant le passé au présent, en une infinité de capsules temporelles indépendantes. René Audet et Andrée Mercier nous parlent d' « une segmentation qui vient appuyer l'isolement...de temps qui sont souvent cloisonnés » (Audet et Mercier : 110). C'est bien là l'entreprise d' Nguyễn An Tịnh, qui nous « raconte son passé comme si elles étaient des historiettes » (Thúy, 2009 : 141). Sur cette chronologie biaisée chez Kim Thúy, Valérie Dussailant-Fernandes nous dira :

La narratrice relate d'abord les événements dans la cale du bateau, puis fait un flashback pour raconter des incidents qui se sont passés sur les côtes avant l'embarquement, pour ensuite revenir sur les conditions de vie durant la traversée. An Tịnh semble revisiter ses souvenirs à mesure que lui reviennent des images... (Dussailant-Fernandes : 78)

C'est ce qu'elle qualifiera quelques lignes plus loin de « souvenir-écran » en reprenant les termes de la psychanalyse de Freud (Freud, Sigmund. « Souvenirs d'enfance et souvenirs-écrans » *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Lausanne : Payot, 2004). Ainsi la chronologie même de la mémoire est à la base du travail de mémoire fragmenté dans le récit métahistorique québécois. Mais puisque ni l'auteur ni le narrateur ne semblent avoir la mainmise sur l'aspect fragmentaire du récit, quel peut donc être le rôle joué par les

personnages des romans à l'étude dans ce travail de mémoire, si omniprésent dans le roman métahistorique contemporain ?

Il semble évident, à la lecture du corpus, que la mémoire est la responsabilité de chacun. C'est un bagage, peut-être parfois un fardeau, mais l'Histoire est partie intégrante de ce devoir universel envers le passé. Birgit Mertz-Baumgartner, paraphrasant les mots d'Ansgar Nünning, nous dira : « Pour différents qu'ils soient sur un plan esthétique, les romans contemporains consacrés à l'histoire relèvent tous d'un engagement contre l'amnésie et l'oubli » (Mertz-Baumgartner : 124). Notre corpus nous prouve que cet engagement, aussi bienveillant qu'il soit, n'est pas toujours respecté, et les romanciers dénoncent justement les « trous » de l'Histoire. Dans son analyse de *Les fossoyeurs : dans la mémoire de Québec*, François Paré nous donne une piste de réponse à ce non-respect au devoir de mémoire, qui semblerait venir d'une distanciation du sujet même, victime de son environnement égocentrique :

« Pour André Lamontagne, chaque individu est **responsable d'une amnésie** qui, bien qu'elle dépasse toutes les limites de la subjectivité et de l'individualité, a pour source l'histoire du sujet lui-même. Incapable de se rattacher à la tradition, notre monde actuel n'en est pas moins responsable des processus d'occultation dont le sujet sidéré est à la fois le spectateur et la scène. » (Paré : 146, souligné par moi)

L'individu prend un statut ambivalent ici, étant à la fois acteur et spectateur de ce phénomène de perte de mémoire. Chez André Lamontagne, les exemples de cette perte de mémoire sont évidents, notamment concernant l'effacement du quartier chinois de Québec par une bretelle d'autoroute : « - Non, les maisons n'ont pas été détruites. Mais une autoroute a sectionné les artères du quartier, curieuse autoroute avec sa bretelle qui ne sert à rien et vient s'écraser sur

une falaise » (Lamontagne, 2010 : 11). Ici, c'est la responsabilité de l'homme qui est remise en cause, à travers l'indifférence face à la vie de cette communauté chinoise oubliée.

Kim Thúy, de son côté, prend le parti du devoir de lignage, qui est la clé de voute de son récit. *Ru* est « un roman de transmission et d'héritage » (Dussaillant-Fernandes : 75). Dès la première page, cette caractéristique est mentionnée par Nguyễn An Tịnh dans la diégèse : « Ma naissance a eu pour mission de remplacer les vies perdues. Ma vie avait le devoir de continuer celle de ma mère » (Thúy, 2009 : 11). Le lignage prend ici une place prépondérante dans l'analyse de la mémoire chez Kim Thúy. Comme une condamnation, ce fardeau mémoriel est imposé à la narratrice et subi, et ce par le devoir de continuité de la mémoire qui lui est imposé. La mémoire devient une obligation et le terme « devoir de mémoire » prend tout son sens. À l'inverse, le roman métahistorique relève de « la transmission ou du **manque de transmission** » (Mertz-Baumgartner : 124, souligné par moi) ou de « l'appropriation ou de la **non-appropriation** » (125, souligné par moi) du passé, ce qui veut dire qu'il présente également l'oubli comme porteur de sens. Comme nous l'avons vu dans le point précédent, il y a « absence et manque du récit téléologique » (Audet et Mercier : 116). Mémoire et oubli étant tous deux porteurs de sens, le sujet semble s'effacer, et « une sorte de double lien s'instaure entre devoir de mémoire et respect de l'oubli, entre archive et silence, entre projection imaginaire et refus de l'identification fallacieuse » (Rabaté : 70). François Paré, en conclusion à son étude des *Fossoyeurs : dans la mémoire de Québec*, nous explique : « Mémoire et oubli semblent former le récit diglossique du passé » (Paré : 141).

Mais les romans de notre corpus proposent également une autre approche, qui semble contrecarrer l'hypothèse que nous venons d'établir. Le roman métahistorique se détache

effectivement du roman postmoderne et sa mémoire trouée, et répond à celle-ci par une certaine hybridité. Autant la mémoire nous y est bien présentée comme lacunaire, autant ces « trous de l'Histoire » demandent à être comblés par le processus rétrospectif qu'engage le roman métahistorique. Se pencher sur le passé, c'est alors chercher les réponses dans les trous de l'Histoire, là où le temps a fait son travail d'oubli graduel des événements. Kim Thúy présente par ailleurs cet aspect du roman métahistorique comme tout à fait pertinent. Selon la narratrice, il s'agit dans *Ru* de : « garder en mémoire un pan d'histoire qui ne trouvera jamais sa place sur les bancs d'école » (Thúy, 2009 : 46). *Guyana, Les fossoyeurs : dans la mémoire de Québec* et *Il pleuvait des oiseaux* proposent d'utiliser la même optique dans leur rétrospection. Ce travail de mémoire est encore plus particulier puisqu'il s'agit d'une rétrospection qui ne concerne pas le narrateur, mais une rétrospection qui lui est étrangère, souvent liée à une connaissance plus ou moins lointaine. Dans *Guyana*, Ana se lie au passé de Kimi, sa coiffeuse, dans *Les fossoyeurs : dans la mémoire de Québec*, le narrateur se penche sur le passé de sa voisine Rachel, à Vancouver, et dans *Il pleuvait des oiseaux*, la narratrice est motivée par son côté artistique de photographe pour témoigner de l'Histoire « trouée » de survivants inconnus des grands feux du Nord de l'Ontario, à partir d'indices extrêmement pauvres. Chose certaine, la « mémoire trouée » décrite par Linda Hutcheon est remise en question, et de ce fait le roman métahistorique se place comme réponse au roman postmoderne sur ce point.

### 2.3 Le débat historiographique



Se souvenir, oui, mais de quoi ? Voilà une question qui semble tarauder bon nombre d'historiographes. Le roman métahistorique présente une double temporalité de façon bien distincte, et le travail de mémoire semble aisément aller de pair avec celui-ci. Néanmoins, comme nous l'avons déjà observé auparavant, écrire l'Histoire, c'est opérer une infinité de choix, de micro-choix, parfois conscients, souvent subconscients : mettre l'accent sur un fait plutôt qu'un autre, choisir un mot plutôt qu'un autre, une tournure, un adjectif... Cette thématique de la réécriture est au cœur du questionnement postmoderne, comme nous le prouvent Linda Hutcheon et Janet M. Paterson.

Janet M. Paterson propose dans *Moments postmodernes dans le roman québécois*, une problématique tout à fait pertinente, dans une optique postmoderniste. En effet, en reprenant les mots de Linda Hutcheon, Paterson nous révèle une double tendance du roman postmoderne qui, au premier abord, peut sembler contradictoire : selon elle, le roman postmoderne à la fois « met en valeur l'Histoire et l'importance d'une contextualisation historique, et remet en cause la légitimation de ce savoir » (Paterson : 54). Elle précise : « Penser à l'Histoire, se penser dans l'Histoire, repenser l'Histoire ou même se situer historiquement pour s'interroger comme sujet écrivain sont des constantes qui apparaissent dans plusieurs romans historiques postmodernes » (Paterson : 54). C'est bien ce qui se passe dans le cas de la fiction métahistorique. Il y a bien contextualisation historique, dans ce que l'on a nommé « métahistoire externe » dans le chapitre 1, mais également remise en question de l'approche univoque historique, et le roman historique propose un point de vue, ou du moins met au jour la multiplicité des lectures possibles de l'Histoire et leur subjectivité. Ainsi, si nous reprenons l'esquisse de tableau présentée dans notre premier chapitre, la

contextualisation historique correspond bien évidemment au pan de l'histoire qui nous offre dans la narration. Chez Élise Turcotte, il s'agira bien évidemment du massacre de Jonestown en 1978. Elle précise de façon très explicite dès les prémisses de son roman qu'il s'agit là uniquement d'un point de vue qui va être travaillé par la narratrice, parmi d'autres:

« J'arrange un peu le paysage de l'histoire » (Turcotte : 12). Linda Hutcheon se rapproche clairement de ce discours : « The postmodern is not ahistorical or dehistoricized, though it does question our assumptions about what constitutes historical knowledge » (Hutcheon, 1988 : 54). Ainsi, une nouvelle tension fondatrice se dévoile sous les traits du

postmodernisme, que Janet M. Paterson nomme « le procès de l'Histoire » (Paterson : 53).

Selon elle, l'intérêt du roman postmoderne, plus que de simplement incorporer l'Histoire officielle, vient se confronter à la légitimité de ce que nous considérons comme fait ou événement historique.

Linda Hutcheon, insiste une fois de plus sur cette caractéristique

propre au roman postmoderne : « It is part of the postmodernist stand to confront the paradoxes of fictive/historical representation, the particular/the general, and the present/the past » (Hutcheon, 1988 : 106). Une remise en question de l'Histoire est ainsi de rigueur.

André Lamontagne nous proposera le terme « révision du passé historique » (Lamontagne, 1996 : 608) et Jean-François Lyotard, celui d'« incrédulité vis-à-vis du métarécit » (cité par Paterson : 52), pour décrire la même idée, celle d'un passé à l'objectivité constamment à remettre en question.

Alors, si l'adage du roman postmoderne métahistorique est de nous faire rentrer dans une double temporalité présent/passé, où le passé se transmet à travers l'Histoire officielle, il remet également en cause celui-ci. Janet M. Paterson explique que le roman postmoderne,

dans sa remise en cause de la validité de l'Histoire, effectue un « croisement entre la théorie et la fiction » (Paterson : 54). Elle poursuit : « C'est certainement le cas dans le roman historique postmoderne qui redit en d'autres mots – ceux qu'on appelle fictifs – et en utilisant les stratégies qui lui sont propres – stratégies dites non scientifiques – l'essentiel de la pensée historiographique » (Paterson : 54). Le roman postmoderne propose de ce fait une remise en question de l'Histoire constante, en proposant une vision qui refuse toute approche totalitaire et univoque. Mais c'est bien là un questionnement qui pose problème chez les historiens. En d'autres termes, une raideur se ressent entre deux notions qui paraissent antinomiques : d'un côté la narration et sa subjectivité, et de l'autre l'Histoire et son objectivité.

Le mot historiographie prend ses racines dans le grec ancien *historio*, « recherche, enquête » et *graphie*, « écrire ». Deux aspects se complètent, mais aussi s'attirent et se repoussent. Aristote fut un des premiers à parler du travail de l'historien, avant même que le terme d'historiographie soit inventé au XX<sup>ème</sup> siècle. Sa pensée semble néanmoins saisir la tension fédératrice du travail d'écriture de l'histoire, en avance sur son temps, dans une comparaison avec le travail d'écriture du poète, radicalement à l'opposé. Linda Hutcheon, reprenant cette catégorisation d'Aristote, nous dépeint l'historiographe comme prisonnier de la linéarité du temps, à l'opposé du poète :

The historian could speak only of what has happened, of the particulars of the past ; the poet, on the other hand, spoke of what could or might happen and so could deal more with universals. Freed of the linear succession of history writing, the poet's plot could have different unities. (Hutcheon, 1988 : 106)

Dès lors, l'historien est placé dans un carcan de règles qui guident, pour ne pas dire limitent son travail d'écriture, parlant uniquement du réel, du tangible, des faits, des événements tels

qu'ils se sont passés, en respectant l'ordre universel du temps, contrairement au poète, qui ne se tient pas aux limites du concret ou de l'existant. Mais le débat historiographique ne se limite pas là. En effet, si l'historien est borné par son contenu, le fait de narrer l'histoire devient problématique. Il s'agit là de confronter une forme, le récit, et un contenu, l'Histoire, qui sont incompatibles. L'écriture n'y reste pas indifférente.

La discipline historique se doit d'être objective, impartiale, intègre, équitable. Raconter l'Histoire, c'est vouloir rester objectif à travers un médium qui ne l'est absolument pas. La fiction métahistorique crée ainsi un prétendu réel, ou plutôt un « effet de réel » dont personne ne reste dupe. Janet M. Paterson, à travers l'exemple de *La Maison Tresler* de Madeleine Ouellette-Michalska, l'illustre très bien :

Dans *La Maison Tresler*, la composante historique est mise en place de façon impeccable : ...les noms, les dates, les lieux, les documents et les événements historiques sont notés de façon très précise. Par l'exploitation d'une fonction référentielle, le discours crée un effet de réel, ou plus précisément dans ce cas, un effet d'authenticité historique. (Paterson : 61)

C'est ce que nous avons déjà noté dans notre premier chapitre, en mentionnant l'atemporalité du présent, et à l'inverse, la surtemporalisation du passé, dans son utilisation quasi outrancière de référents temporels. Le même constat ressort de l'étude de *Dans la mémoire de Québec : les fossoyeurs* d'André Lamontagne, ce qui nous a déjà même poussé à questionner la nature de son livre, entre roman et recherches historiques. Certains chapitres semblent n'être qu'une excuse pour nous présenter un moment de l'Histoire, jalonnés à l'extrême de dates et de lieux, comme l'on pourrait trouver dans un livre d'Histoire. Le chapitre 14, des pages 47 à 54, nous fait déambuler dans les rues de Québec au côté de la

géographe, qui débite une infinité de dates clés de l'histoire topographique changeante de la ville de Québec. Les noms de rues, les dates, les anecdotes, s'enchaînent à un rythme soutenu, créant ainsi un semblant de réel tout à fait crédible :

- Il existe une petite côte, peu empruntée, qui relie la rue Lavigueur à la basse-ville. Au XIX<sup>e</sup> siècle, une femme noire y tenait un bordel très réputé. À l'époque, tout ce secteur du quartier Saint-Jean-Baptiste était un *red district*. Les citoyens se plaignaient des soldats anglais et des marins qui circulaient ivres dans les rues, à la recherche de femmes. Plus tard, pour des raisons de rectitude politique, on a rebaptisé la côte de la Négresse la côte Badelard. (Lamontagne, 2010 : 48)

Le lecteur, inconsciemment, se retrouve happé par le semblant de réel de la narration. Le mélange de repères historiques, d'indices topographiques et de courts récits anecdotiques trompent le lecteur, qui ne remet nullement en question la véracité de ses informations. Au contraire, le processus d'assimilation de ses informations facilite la création d'une relation de confiance avec celui-ci.

Dans une autre optique, Hayden White, dans sa préface à *The content of the form*, saisit la force problématisante de l'utilisation du discours narratif pour la représentation de faits historiques :

Many modern historians hold that narrative discourse, far from being a neutral medium for the representation of historical events and processes, is the very stuff of a mythical view of reality, a conceptual or pseudoconceptual « content » which, when used to represent real events, endows them with an illusory coherence and charges them with the kinds of meanings more characteristic of oneiric than of waking thought. (White : IX)

Cette « cohérence illusoire » n'est que la partie émergée des limites du récit historique.

Le récit historique, associé à la narration, pose donc problème. Tout simplement, comme nous l'avons vu, parce qu'il mêle deux facettes : l'objectif et le subjectif. Hegel, dans *Lectures on the Philosophy of History*, traduit l'impossibilité de dissocier les cotés objectif et

subjectif de l'Histoire : « In our language the term History unites the objective with the subjective side...it comprehends not less what has happened, than the narration of what has happened » (Cité par White : 11). On transmet ainsi une matière objective par la subjectivité. Celle-ci, comme nous l'avons dit auparavant, met l'accent sur certains faits plus que d'autres. Hegel, repris par Hayden White quelques pages plus loin dans sa réflexion, nous décrit cette subjectivité dans le choix des éléments de la narration historiques. Les périodes de prospérité sont ainsi éliminées, et les « blancs » historiques bouchés par la narration, pour donner un semblant de continuité, tellement nécessaire à l'Homme :

Periods of human happiness and security are blank pages in history. But the presence of these blank years in the annalist's account permits us to perceive, by way of contrast, the extent to which narrative strains from the effect of having filled in all the gaps, of having put an image of continuity, coherency and meaning in place of the fantasies of emptiness, need, and frustrated desire that inhabit our nightmares about the destructive power of time. (White : 11)

Mais l'historiographie joue aussi sur les rouages qui la lient à ce qu'il nous reste de l'Histoire. En effet, les témoins sont parfois gommés et arrangés pour des besoins d'esthétique historique, comme nous venons de le voir avec Hayden White. Linda Hutcheon rajoutera: « Historiographic metafiction plays upon the truth and lies of the historical record » (Hutcheon, 1989 : 114). Au final, il ne faut pas oublier non plus que la transmission de l'histoire, textuelle, influence l'Histoire en elle-même, ce qui minimise encore plus le fil qui sépare l'histoire de la narration historique. Mais alors pourquoi ne peut-on pas transmettre l'Histoire de façon objective ?

Pour témoigner de l'Histoire, il faut évidemment un médium, quel qu'il soit. Dans les fictions métahistoriques, le médium est irrémédiablement celui de la narration. Une tension

s'établit alors entre l'Histoire et la narration, qui, à l'aune des paragraphes précédents, se comportent comme deux notions antithétiques. Janet M. Paterson, fait un constat tranchant : « l'Histoire n'est rien d'autre – ne peut être rien d'autre – qu'un récit qui tente de dire la vérité » (Paterson : 62). Car pour présenter l'Histoire, il faut bien trouver un médium capable de transmettre son contenu. Ce médium, la narration, est nécessaire. Comme le présente Hayden White: « Real events do not present themselves as stories » (White : 4). Ainsi, narrativité et Histoire semblent être deux notions, qui, paradoxalement, sont indissociables. La notion même d'Histoire objective semble caduque. Revenir à la source d'un événement historique semble un travail titanesque, qui consisterait probablement à rechercher, comparer, confronter des sources, pour arriver à un discours appauvri, desséché de sa narrativité. White lui-même se pose ironiquement la question d'un témoignage de l'Histoire qui ne serait pas narrativisé : « What would a non-narrative representation of historical reality look like ? » (White : 4). La relation à l'Histoire se déforme à travers le prisme d'une inextricable narrativité. Cette textualité forcée, conséquence directe des besoins esthétiques de transmission, influe sur la compréhension instantanée du passé. La métafiction historiographique est ainsi un défi pour la fiction comme pour l'histoire, vu qu'elle se trouve coincée, au croisement des deux, et régie par leurs conventions : « Historiographic metafiction, therefore represents a challenging of the conventional forms of fiction and history, through its acknowledgment of their inescapable textuality » (Hutcheon, 1989 : 10). Ainsi Linda Hutcheon démontre à quel point ce genre est novateur par rapport aux formes conventionnelles de la fiction et de l'histoire, tant leur textualité est perçue comme nécessaire. Elle marque ainsi une différence nette entre deux notions, le passé et l'histoire :

« The past once existed, but our historical knowledge of it is semiotically transmitted » (Hutcheon, 1988 : 122). Le passé est ainsi inconnaissable, et bien différent de notre savoir historique, puisque ce dernier est transmis à travers un médium que l'on peut qualifier de sémiotique. Et si l'objectivité et la subjectivité se rencontrent à l'intérieur du roman métahistorique, qualifier l'Histoire de science peut sembler paradoxal. Une certaine rationalité en découle indéniablement, mais, comme nous l'avons étudié, l'Histoire n'étant pas observable directement comme les autres sciences, la subjectivité de l'historien ou de l'historiographe est capitale dans le classement scientifique ou non de cette dernière. De plus, les liens de causalité propres aux sciences dites « classiques » sont la plupart du temps absents de l'historiographie, ou alors extrapolés de façon injustifiée et injustifiable. Certains classeront subséquemment l'Histoire dans les sciences sociales ou humaines, où le tangible, le palpable, le concret ne sont qu'utopies. Jusqu'à maintenant, plusieurs aspects nous poussent à placer l'Histoire hors de l'empreinte de la science, bien que la méthode historique soit sans conteste marquée du sceau de l'approche scientifique. Elle amalgame ainsi objectivité scientifique et subjectivité narrative de façon explicite, ce qui encourage Birgit Mertz-Baumgartner à arguer que « l'Histoire n'est pas une science » (Mertz-Baumgartner : 125), allant même jusqu'à affubler l'historiographie de la désignation de « falsification délibérée de l'Histoire » (Mertz-Baumgartner : 125).

Mais plus qu'une simple critique du contenu, c'est le contenant qui exclue l'Histoire des sciences, dans le débat entre **histoire** et **Histoire**. La transmission de l'Histoire à travers un médium est irrésistible, et pourtant déforme la vérité. Le médium est ainsi un témoin fallacieux de l'Histoire. Hayden White nous explique : « Real life can never be truthfully



represented as having the kind of formal coherency met with the unconventional, well-made or fabulistic story » (White: IX) .White rajoute néanmoins dans un autre chapitre : « History itself was a congeries of lived stories awaiting only the historian to transform them into prose equivalents » (White: 170).

Une tension certaine se crée donc concernant la nature même de ce qu'est l'Histoire. Le contenu serait-il alors une juxtaposition d'histoires, dans un contenant qui devrait écarter les caractéristiques de l'histoire ou de la fiction ? La discipline historique ne perd pas pour autant de sa légitimité. En effet, rejeter l'enseignement de l'Histoire dans les universités serait extrêmement réducteur. Il faut alors envisager le rôle du romancier et celui de l'historien comme deux rôles bien évidemment différents, mais qui peuvent également se compléter. En effet pour reprendre Kim Thúy, qui nous disait que son projet était de « garder en mémoire un pan d'histoire qui ne trouvera jamais sa place sur les bancs d'histoire » (Thúy, 2009 : 46), le romancier vient ici offrir une contrepartie à l'Histoire dite « officielle ». Le roman métahistorique propose ainsi une destinée individuelle d'une personne inscrite dans l'Histoire, comme une alternative néanmoins représentative.

Ce débat sur le statut de l'Histoire nous conduit irrémédiablement à nous poser une question toute autre, beaucoup plus philosophique : Quel est le rapport au vrai ? Que l'on témoigne de l'Histoire de manière objective ou subjective, la notion même de véracité semble remise en question. Comment distinguer le vrai du faux dans l'historiographie, si l'historiographie est le seul témoin de l'Histoire ? Nous nous retrouvons dans une impasse. L'intérêt du roman postmoderne est peut-être ailleurs, ce que nous souligne Linda Hutcheon : « Postmodern fiction does not aspire to tell the truth as much as to question whose truth gets told »

(Hutcheon, 1988 : 123). Ainsi, dans *Guyana*, l'Histoire du massacre de Jonestown en 1978 n'est peut-être que la vérité de Kimi, dans *Ru*, l'Histoire des *boat people* celle de Nguyễn An Tịnh, dans *les fossoyeurs : dans la mémoire de Québec*, l'Histoire de Québec celle du narrateur et du pyromane, et dans *Il pleuvait des oiseaux*, l'Histoire des grands feux du nord de l'Ontario la vérité de la photographe. Dans chaque roman de notre corpus, la vérité est uniquement celle du personnage dont on prend le point de vue, autant dire une vérité parmi d'autres. Chaque personne ayant un point de vue différent, on suggère ici l'éventualité d'une infinité de vérités. LA vérité est inconnue, ou plutôt inconnaissable. Linda Hutcheon considère de ce fait les termes ou les concepts de vrai et de faux comme inappropriés: « Historiographic metafiction suggests that truth and falsity may indeed not be the right terms in which to discuss fiction » (Hutcheon, 1988 : 109).

La notion de temporalité peut facilement être extrapolée à partir du débat historiographique. Même si la « vérité » paraît une notion désuète, voire obsolète, l'historiographie traduit néanmoins l'idée d'un double référencement, partagé entre les événements proprement dits d'un côté, et ce qui est appelé « structure temporelle » de l'autre. Hayden White, reprenant les mots de Paul Ricœur, nous dit : « There is a double referent : events on the one side and a structure of temporality on the other » (White : 176). Ainsi, si la vérité sur le passé historique présentée dans un roman n'est qu'une vérité parmi d'autres, peut-on alors considérer le nombre des temporalités comme presque infini, et la temporalité passée comme une temporalité parmi d'autres ? Jacques Attali, en dehors des circonscriptions du postmodernisme, ou même de la littérature, décrit cette éventualité avec tact : « Bien des récits du passé sont possibles et se croisent, bien des avenir sont encore

ouverts...de ces enchevêtrements naît la multiplicité des lectures de notre temps » (Attali : 9). Le passé serait alors multiple, se chevauchant comme une infinité d'univers temporels parallèles. On peut alors aussi supposer qu'il en soit de même pour le futur, comme le soutient Jacques Attali. Il faudra alors pluraliser ces deux notions, qui étaient jusqu'à présent singulières. Birgit Mertz-Baumgartner confirmera en parlant d'une « pluralisation de l'Histoire » (Mertz-Baumgartner : 130).

E.L Doctorow, à travers *Welcome to Hard Times* et reformulé par Hayden White, nous proposera en ouverture de nous poser la question: « Do we, in writing our past, even create our future ? » (White : 112). En choisissant de transmettre un passé qui nous est spécifique, peut-être écrivons-nous alors un futur qui l'est tout autant? Le présent apparaît alors comme l'intersection d'une multitude de passés et de futurs. Notre conception du temps s'en retrouve définitivement changée, et notre relation au temps méconnaissable.

Le débat engrangé par le roman métahistorique est extrêmement complexe. La notion de mémoire est omniprésente, et prend des formes qui sont parfois insoupçonnée pour le lecteur lambda, que ce soit dans des aspects très concrets, très matériels, ou bien à niveau symbolique supérieur. Il s'agit néanmoins d'une étape forcée de la lecture du roman métahistorique, de par sa rétrospection d'un moment de l'Histoire. Celle-ci est également à la base d'un questionnement beaucoup plus profond sur la validité même des faits historiques, et de ce qui est à considérer comme vrai ou faux. Mais le roman métahistorique, à partir du questionnement sur le passé, propose également une nouvelle réflexion sur notre relation au temps, qui se retrouve bousculée par ce nouveau genre.

## **CHAPITRE 3**

### *Un kaléidoscope temporel*

Le passé évolue constamment. Les secondes s'égrènent sur une rythmique destructrice sans faille. Tel un gouffre symbolique, le temps avale tout sur son passage. Ce qui était présent ou futur au début de ce paragraphe est peut-être déjà tombé sous le joug du passé, et ce irrévocablement, puisque le temps ne fait pas machine arrière. Pour le reste, ironiquement, nous dirons que ce n'est qu' « une question de temps », ou encore, « donnons du temps au temps » (Cervantès). Mais notre relation au temps, comme l'affirme Jacques Attali, souffre d'une histoire changeante. La compréhension de notre temporalité a varié et continue de varier au fil des siècles, peut-être même au rythme des avancées technologiques qui nous entourent, nous rappellent sa présence et matérialisent ce passage du temps : « Pour comprendre notre monde et réfléchir sur notre devenir, il faudra disposer des histoires des multiples objets quotidiens qui nous servent et nous dominent à la fois » (Attali : 12). De la clepsydre au quartz, le temps est là, omniprésent. Les sociétés postindustrielles nous suggèrent même une emprise qui croît continuellement, qui nous contrôle plus que jamais. Sous le leitmotiv du « progrès », on se targuera de productivité, alors qu'en réalité le stakhanovisme moderne nous ronge peu à peu. Mais si cette matérialité temporelle change et qu'ainsi notre appréhension du temps est changeante, notre relation au passé l'est-elle tout autant ? La réponse est là, dans cette nouvelle perspective temporelle qui nous est proposée, et que le corpus en présence reflète à merveille. Une conception remaniée du temps, qui suit un paysage sociétal en mutation constante.

### 3.1 Une autre relation au temps

Notre ressenti du temps qui passe est différent pour chacun d'entre nous. Un événement, vécu par deux personnes différentes, recoupant les mêmes paramètres (lieu, âge, sexe, point de vue, croyances, etc.), n'est pas vécu de la même façon, temporellement parlant. Pourtant, à l'extérieur de nos temporalités propres, à l'extérieur de « cette temporalité intime » (Audet, Mercier : 121), comme l'écrivent René Audet et Andrée Mercier, des tendances se dégagent pour plaider la cause d'une autre conception du temps, moderne ou modernisée. Voilà bien évidemment les causes et les conséquences d'une époque changeante, qui se reflète dans notre corpus à tous niveaux. À la linéarité que l'on croyait pérenne (passé, présent, futur, sur la courbe droite du temps) se substitue une multitude d'appréhensions temporelles, aussi variées que possible. Le roman métahistorique québécois postmoderne, à travers ce corpus chamarré, en est la preuve indéniable. Chaque œuvre propose une conception du temps différente, même si bien sûr elles rentrent toutes dans le schéma bi-temporel de la métahistoire classique, comme nous l'avons vu à travers les théories d'Ansgar Nünning, parmi d'autres, dans notre premier chapitre. Voyons quelles sont les différentes composantes de cette nouvelle relation au temps, dans la métahistoire québécoise contemporaine.

Une définition étymologique classique du terme métahistoire se voudrait tout simplement : « Histoire dans l'histoire ». Ansgar Nünning précise dans son analyse que « tout roman métahistorique se caractérise par un double niveau temporel (présent et passé) » (Mertz-Baumgartner : 124). Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, ces deux niveaux temporels peuvent être aisément séparés entre métahistoire interne et métahistoire externe. Néanmoins, la structure du temps dans le roman postmoderne québécois est plus

compliquée qu'une simple séparation binaire et linéaire. Ces deux « niveaux » de la métahistoire se chevauchent, se complètent, se donnent une force mutuelle réciproque, mais clairement délimitée par une esthétique spécifique. Nous assistons ainsi à une alternance quasi constante entre les deux niveaux, d'une régularité souvent surprenante. Comme un jeu de tennis, ce balancement entre passé et présent est basé la plupart du temps sur la succession des chapitres, si nous nous permettons ce terme générique. Dans *Ru*, nous passons ainsi d'une temporalité à l'autre, calibrée sur la cadence régulière de ces « chapitres », vacillant entre deux temporalités : le présent québécois et le passé vietnamien de Nguyễn An Tịch. Nous assistons ainsi à un va-et-vient constant, une chronologie défaillante subie par le lecteur, peut-être même par le narrateur, sûrement voulue par l'écrivaine, Kim Thúy. Cette bascule est explicitée par Valérie Dussaillant-Fernandes :

Si Kim Thúy met en place un espace dichotomique jouant sur l'opposition entre l'espace traumatique et l'espace idéalisé, elle construit également un va-et-vient intéressant entre des portraits brossés de bienfaitrices de l'ici québécois et un hommage posthume aux femmes oubliées du là-bas vietnamien. (Dussaillant-Fernandes : 81)

Cette dualité fondatrice est ainsi extrêmement évidente dans le roman de Kim Thúy. Cette alternance entre les deux « niveaux » de la métahistoire passe ici par le biais de portraits contrastés des deux milieux chronotopiques de la narration.

Chez André Lamontagne, ce sont ces mêmes « chapitres » qui font écho aux différentes temporalités passée(s) et présente(s) introduites par le pyromane et le narrateur. Le phénomène prend de l'ampleur et se complexifie. Il se traduit en une double bascule entre la métahistoire interne à Québec, que l'on peut dire commune aux deux voix de cette narration polyphonique, et les passés des feux de Québec et de la diaspora chinoise,

respectivement soumis par le pyromane et le narrateur vancouverois. Cette alternance se voit ainsi doublée et la structure narratologique complexifiée.

Si nous détaillons notre étude encore un peu plus, cette danse entre le passé et le présent atteint un niveau de complexité encore plus profond. Reprenons les exemples de *Guyana* ou des *Fossoyeurs : dans la mémoire de Québec* : le roman tout entier peut être considéré comme analeptique. Dans les deux cas, la narration commence par le décès d'un personnage, qui amène à l'étude du passé. Ainsi le seul présent réel exposé dans le roman est celui des premières pages, celui de la situation d'énonciation : Où ? Quand ? Pourquoi ? Le reste n'est qu'une redécouverte pseudo-latente du passé. Ainsi le passé semble dominer le champ du récit, même si le présent est parfois également porteur de sens, comme pendant la rencontre du narrateur et du pyromane chez Pierre dans *Les fossoyeurs*, ou la découverte par Philippe de la fragilité de sa mère dans *Guyana*.

Et dans le jeu même entre passé et présent, l'inégalité de la représentation se fait parfois ressentir. Le présent, lui, est fixe, à l'instar du passé montré dans le roman métahistorique, qui ne semble pas du tout calquer un système diachronique classique. Comme nous l'avons suggéré, la chronologie du passé est défaillante, et cet échange entre présent et passé s'en voit chamboulé. Certains événements de la métahistoire externe (passé) sont ainsi introduits avant d'autres, même s'ils se sont passés après. Le va-et-vient entre passé et présent se retrouve de ce fait transcendé.

Mais ce n'est pas l'unique aspect qui nous suggère une appréhension temporelle différente. Les notions de prisme et de continuum sont tout à fait congruentes pour notre corpus.



Comme prisme, nous entendrons ici la définition adoptée par les sciences optiques, associée entre autres à la diffraction de la lumière. Au niveau temporel et/ou historique dans la littérature, ce prisme peut prendre différentes formes et permet d'entrevoir un spectre (optique toujours) temporel historique beaucoup plus large que l'on ne pourrait voir à l'œil nu. Sans même rentrer dans l'étude diégétique, le roman métahistorique est en lui-même un prisme temporel, par sa structure plurielle. Lire un roman métahistorique, c'est accepter d'être plongé dans une temporalité qui est autre, qui *nous* est autre, sans compter la définition du temps romanesque que nous propose Dominique Rabaté, qui semble considérer le roman comme un temps à part : « Le temps romanesque de l'aventure est celui d'une parenthèse ; il dure le temps de l'imagination d'une fugue, avant de nous rendre au monde réel » (Rabaté : 73). Il s'agirait presque d'un temps-échappatoire, d'une capsule temporelle, d'un temps à l'extérieur de tout temps, d'une temporalité singulière et auto-référente qui nous permet d'oublier un instant notre propre temporalité de lecteur.

En ce qui concerne les « chapitres », un phénomène similaire se produit, comme nous le rappelle Kim Thúy, dans la structure et la diégèse de *Ru*. Non seulement ces « chapitres » paraissent comme autant de temporalités distinctes, indépendantes les unes des autres, mais le récit de Nguyễn An Tịnh propose un système de pensée tout aussi fragmentaire dans sa temporalité. De retour au Vietnam, elle confie son passé à des inconnus, sur le cuir rouge du divan d'un cigare-lounge : « Je leur raconte des bribes de mon passé comme si elles étaient des historiettes, des numéros d'humoriste ou des contes cocasses de pays lointains aux décors exotiques, aux sons insolites, aux personnages parodiques » (Thúy, 2009 : 141). Voilà autant de temporalités condensées dans le prisme des chapitres.

Dans notre corpus, pléthore de personnages agissent en tant que prismes temporels.

Birgit Mertz-Baumgartner rappelle que :

Le roman métahistorique... met en scène des personnages qui se confrontent rétrospectivement au passé et réfléchissent sur la transmission ou le manque de transmission de celui-ci. Les personnages n'agissent donc pas en tant qu'acteurs « historiques », mais sont des « lieux de mémoire ». (Mertz-Baumgartner : 124)

Ainsi les personnages n'agissent pas sur le passé directement, mais deviennent les vecteurs de la redécouverte de celui-ci. Notons comme exemple la géographe dans *Les fossoyeurs : dans la mémoire de Québec*, qui partage la variance topographique de la ville de Québec d'une manière presque forcée, ou encore Boychuck dans *Il pleuvait des oiseaux*, qui est le point de départ de la quête du passé. À noter que Boychuck sert également de prisme temporel à travers sa peinture, qui est elle aussi lieu de mémoire et ainsi, réfraction de la temporalité.

Notre corpus nous propose néanmoins une autre conception du temps. Si nous reprenons les termes de va-et-vient utilisés dans notre paragraphe précédent, ce continuum semble tout à fait correspondre à son application au roman métahistorique. Il y a de ce fait passage du passé au présent, du présent au passé, et cela constamment. Le temps est ainsi compris comme un ensemble de temporalités tel que l'on peut passer de l'une à l'autre de façon continue, en d'autres termes, un continuum temporel.

André Lamontagne magnifie le temps dans le même esprit. Par exemple, l'interview du professeur Buillard, biologiste de renom, apprend au narrateur le terme « écotone », mot signifiant une zone de transition écologique entre deux écosystèmes distinctifs.

Étonnamment, il se rend compte bien assez tôt dans quelle mesure ce terme s'applique à son

histoire, comme un tampon entre les villes de Vancouver et de Québec, et aux temporalités propres qui appartiennent à ces espaces. Quelques pages plus loin, le narrateur confirme cette hypothèse, et pousse cette interprétation du continuum temporel jusqu'à l'universalité :

Il fallait interpréter le monde comme une zone de transition, comme un couloir sans fin, ou mieux comme une suite de pièce en enfilade. L'important consistait moins à imaginer la dernière salle où nous allions déboucher qu'à observer le passage d'une pièce à l'autre. (Lamontagne, 2010 : 24-25)

La métaphore filée est ici singulière. Elle nous pousse à traduire le temps comme une suite de micro-temporalités quasi-illimitée. Pour autant, Lamontagne précise que c'est bien la progression dans cette « enfilade de pièces » qui fait sens, plus que la dernière pièce atteinte. En extrapolant, deux possibilités s'ouvrent à nous. On pourrait rapprocher ces propos des séquelles de l'épisode traumatique dans le récit de Kim Thúy et de sa temporalité emprisonnante : il faut savoir se détacher de son passé et progresser vers son futur, à travers la précarité du présent. Plus que la temporalité finale, c'est la progression qui compte. Cette perspective sur la métahistoire pourrait également expliquer l'attachement d'André Lamontagne pour l'« appropriation ou non-appropriation<sup>4</sup> » du passé, dès lors plus qu'un réel questionnement sur le passé en lui-même. Quelques pages plus loin, le narrateur poursuit sa métaphore quand il conclut, se retrouvant dans l'impasse dans ses recherches : « c'était une porte qui se refermait sur le passé » (Lamontagne, 2010 : 59).

Parmi les œuvres de notre corpus, deux romans en particulier soulèvent une problématique temporelle qui recoupe notre compréhension du devoir de mémoire, dans l'optique nietzschéenne du temps cyclique. Lawrence J. Hatab nous donne une définition

---

<sup>4</sup> « Ils [les romans métahistoriques] insistent moins sur l'événement à proprement parler que sur l'appropriation ou la non-appropriation par la mémoire individuelle, collective et nationale » (Mertz-Baumgartner, 125).

simple du temps cyclique : « The notion that all aspects of life return an infinite number of times in an identical way » (Hatab : 5). Comprenons en ce sens : « There is an infinite time and a finite number of events ; therefore events, having run their course, will repeat themselves and so on » (Hatab : 93). Même si la courbe du temps semble infinie, les événements, eux, sont en nombre limité. Ainsi, ils sont condamnés à se répéter, formant de ce fait des boucles temporelles récurrentes. Le temps cyclique nietzschéen est alors à opposer à notre conception linéaire du temps, ce que Hatab souligne encore dans sa réflexion :

Linear time must be designated as the ordinary notion of time, made possible conceptually by Aristotle, and culminating in the Christian experience; it reflects the sense of passing moments, one from another, each separate and distinct, with each moment unique and unrepeatable. Cyclic time must be seen as that sense of temporality which allows the possibility of a primordial world-grounding time; cyclic time conceives time-moments to be essentially connected in the circle of repetition. (Hatab : 120)

Un nouveau schéma temporel, issu de ces réflexions, nous est alors présenté dans notre corpus.

Dans *Guyana*, Élise Turcotte, permet de distinguer l'histoire commune d'Ana et de Kimi de cette temporalité linéaire qui remonte à Aristote. En effet, ces deux histoires personnelles semblent se faire écho. Ce processus nous est dévoilé au rythme de la diégèse, au fil des similarités émergeant des recherches de la narratrice. À plusieurs moments-clés de l'histoire, ce parallélisme semble refaire surface : « Et la mort de Kimi me ramenait au commencement de tout » (Turcotte : 31). « Et le temps, qu'est-ce que le temps si la mort de Kimi me ramenait à la fin de mon adolescence marquée au fer rouge ? » (Turcotte : 126).

Cet écho entre la vie de Kimi et celle d'Ana évoque une répétition qui est confirmée par l'Histoire à plus grande échelle, toujours dans la diégèse. Si nous reprenons les propos de Lawrence J. Hatab, qui décrit un nombre « limité » d'événements qui se répètent, le récit du passé d'Ana semble confirmer cette théorie à merveille :

Lorsque je suis née, tout le monde parlait encore des trois sœurs assassinées en République Dominicaine le 25 novembre 1960.

Cela avait déclenché partout des discours de haine qui serpentaient comme l'eau de la pluie dans les crevasses des trottoirs, qui stagnaient dans la boue autour des marchés publics et des maisons. Je suis née en 1967, mais cette histoire vivait déjà dans l'ombre de mon passé. Ma mère en parlait toujours avec mes tantes, c'était une musique de fond. Elles remontaient le cours de l'histoire jusqu'aux 23 femmes tuées par leurs maris dans les années 1860. Les fantômes de ces femmes erraient autour des maisons sur pilotis. (Turcotte : 160)

Ainsi les boucles temporelles se manifestent assez nettement, marquant pour la narratrice la répétition inlassable de la violence contre les femmes : les 23 femmes tuées, les trois sœurs, Kimi, et Ana.

Cette structure du temps cyclique est reprise par André Lamontagne à travers la métaphore du feu. Son roman est ponctué par le rappel des grands incendies de Québec au XIX<sup>e</sup> siècle. Comme dans *Guyana*, les événements semblent survenir en nombre limité et se répéter à travers l'Histoire. En fait, en recréant les incendies, le pyromane est maître de cette volonté d'affirmer la cyclicité de l'histoire : « Il proposait simplement une reconstruction symbolique de l'incendie de 1866 » (Lamontagne, 2010 : 89). De la sorte, il essaye d'établir un lien, une connexion, peut-être même une boucle temporelle : « Il espérait qu'un journaliste, un historien amateur ou un blogueur établisse un lien avec l'incendie de 1866 » (Lamontagne, 2010 : 90). À plus grande échelle, Lamontagne établit même un lien avec

l'incendie de Moscou de 1812, et plus loin encore l'incendie de Rome en 64 avant Jésus-Christ :

Il pensa à Néron, qu'on soupçonnait d'avoir orchestré l'incendie de Rome qui fit des milliers de morts et rasa plusieurs quartiers de la ville et édifices publics en 64 avant Jésus-Christ... L'incendie de Moscou est un rare cas d'autodestruction par le feu historiquement attesté. (Lamontagne, 2010 : 43)

À nouveau, les boucles temporelles apparaissent, défiant l'espace géographique: l'incendie de Rome, celui de Moscou, celui de 1866, celui maintenant causé par le pyromane.

Lamontagne étend cette métaphore du feu afin d'atteindre un degré de symbolisme beaucoup plus profond. Il qualifie dans un premier temps le feu d'« écologique, il recycle tout » (Lamontagne, 2010 : 129). Pour décrire cette idée, il réadapte la métaphore du phénix, pour lui trop simpliste :

Mais il [le pyromane] savait aussi ce que personne n'ose avouer : que le feu est facteur de progrès, que les incendies favorisent souvent le développement urbain, l'agrandissement des rues, la renaissance de certains quartiers. Au-delà du symbolisme éculé du phénix, il fallait oublier les cendres et reconnaître leur part dynamique. (Lamontagne, 2010 : 28)

Le feu semble ici être l'intersection de la boucle temporelle suggérée par Nietzsche, et il semble être indéniablement facteur de progrès, rompant l'enchaînement circulaire par le paradoxe de ses pouvoirs destructeurs et qui ouvrent la voie à des possibles reconstructions, différentes.

Jusqu'à maintenant, nous avons pu observer trois composantes permettant d'entrevoir un nouveau rapport au temps : va-et-vient, prisme et continuum, temps cyclique et temps

linéaire. À présent, nous examinerons, la possibilité d'un temps subi, voire victimisant, suite à l'expérience de l'épisode traumatique.

Pour faire suite à notre second chapitre, il semble utile, en nous servant de *Ru* et de *Il pleuvait des oiseaux*, d'ancrer notre décryptage des structures temporelles dans les romans à l'étude dans une analyse des conditions post-traumatiques des violences historiques. Nous verrons que le trauma est à la base de toute lecture du temps dans le roman métahistorique. Il devient l'unique référent temporel établi, ce que confirme Birgit Mertz-Baumgartner, en parlant d'*Entendez-vous dans les montagnes* de Maïssa Bey. Pour elle, la thématization accentuée de l'épisode traumatique est avant tout preuve de « l'impossibilité de refouler ou d'oublier un passé traumatisant » (Mertz-Baumgartner : 128). Il se produit alors une impossible distanciation temporelle, rendant le « travail du temps » irréalisable. L'épisode traumatique enserme ainsi le traumatisé dans une temporalité figée. Le trauma peut alors être compris comme une prison temporelle, et le traumatisé comme prisonnier d'un temps figé. Chez Kim Thúy, la réappropriation rétrospective de la traversée des *boat people* attire notre attention sur cette perspective. Mais outre l'évidence des retours constants à l'origine du trauma, c'est la relation mère-fille et un certain devoir de filiation qui prennent ici la forme d'une prison temporelle. Comme le suggèrent les théories freudiennes, Nguyễn An Tịnh traduit son devoir de mémoire comme une reproduction du schéma familial. En effet, Freud a mis en lumière qu'il existe, en chacun de nous, un instinct de répétition lié au traumatisme, qu'il nomme « compulsion de répétition ». Kim Thúy traduit ce principe en s'enfermant dans un schéma reproducteur des conditions familiales qui la fige dans le passé. Dès la deuxième

« historiette », ce schéma ressort de la narration de façon très concrète, jusque l'utilisation même des noms des personnages :

Je m'appelle Nguyễn An Tĩnh et ma mère Nguyễn An Tĩnh. Mon nom est une simple variation du sien puisque seul un point sous le *i* me différencie d'elle, me distingue d'elle, même dans le sens de mon nom. En vietnamien, le sien veut dire « environnement paisible » et le mien, « intérieur paisible ». Par ces noms presque interchangeables, ma mère confirmait que j'étais une suite d'elle, que je continuerais son histoire. (Thúy, 2009 : 12)

Aussi ironique que cela puisse paraître, c'est l'histoire du Vietnam et cet épisode traumatique qui vient rompre ce schéma reproductif, et emprisonner le personnage dans une temporalité post-traumatique figée. Elle rajoute :

L'Histoire du Vietnam, celle avec un grand H, a déjoué les plans de ma mère. Elle a jeté les accents de nos noms à l'eau quand elle nous a fait traverser le golfe du Siam, il y a trente ans. Elle a aussi dépouillé nos noms de leurs sens, les réduisant à des sons à la fois étrangers et étranges dans la langue française. Elle est surtout venue rompre mon rôle de prolongement naturel de ma mère quand j'ai eu dix ans. (Thúy, 2009 : 12)

Quelques pages plus loin, pour justifier cette temporalité figée qui lui est propre, elle ira même jusqu'à se comparer à son propre fils Henri, et à son autisme : « J'étais comme mon fils Henri : je ne pouvais pas parler ni écouter, même si je n'étais ni sourde ni muette. Je n'avais plus de points de repère, plus d'outils pour pouvoir rêver, pour pouvoir me projeter dans le futur, pour pouvoir vivre le présent, dans le présent » (Thúy, 2009 : 18). Ainsi, chez Kim Thúy, la relation au trauma est à la base de cette prison non seulement psychologique mais aussi temporelle, qui lie la narratrice à son passé.

Dans *Il pleuvait des oiseaux*, Jocelyne Saucier place le personnage de Boychuck dans une situation similaire. Le schéma traumatique revient ponctuellement. Le jour du grand feu



de Matheson, il nous est rapporté qu'on a aperçu l'homme, errant au milieu des cendres : « On l'avait vu dans un ravin, marchant dans la cendre jusqu'à la taille, un bouquet dans une main et son bâton dans l'autre » (Saucier : 78). Cette errance, le jour du trauma, est alors passée comme caractéristique même de la personnalité de Boychuck : « L'errance de Boychuck s'est poursuivie tout au long de sa vie » (Saucier : 79). Outre ces séquelles traumatiques apparentes dans la personnalité de Boychuck, un autre aspect intéressant émerge de ses peintures des grands feux du Nord de l'Ontario. En effet, comme nous l'avons vu, Boychuck subit une fixation pour le passé. Également, le travail du peintre est envisagé chez Jocelyne Saucier comme cristallisateur non seulement de la mémoire, mais avant tout du passé. On peut alors se demander si le personnage de Boychuck ne perçoit pas la peinture comme le moyen de déplacer cette obsession temporelle de son esprit vers la toile, pour s'en libérer. À de nombreuses reprises, il nous est dit qu'il se « débarrasse » de ses pensées.

Ce qui surprend, à travers les points que nous venons de traiter, c'est l'ouverture interprétative du temps qui nous est proposé dans le roman métahistorique postmoderne. Que l'on prenne le parti d'une lecture prismatique (Jocelyne Saucier), prenant la forme d'un continuum (André Lamontagne), ou encore cyclique (Élise Turcotte), on ne peut nier que ces différentes interprétations temporelles aient une consistance interne et fassent sens dans la lecture de notre corpus. De cette pluralité des perspectives naît ce que Jacques Attali nomme « la multiplicité des lectures de notre temps » (Attali : 9). Lucie-Marie Magnan et Christine Morin, décrivant l'imbrication des niveaux temporels dans le roman métahistorique, établissent que « l'utilisation du temps se double, se dédouble, se multiplie » (Magnan, Morin : 93). Plus qu'une simple lecture linéaire et univoque du temps : le lecteur est

confronté à un réseau d'interprétations du temps, qui peut sembler déstabilisant de par sa complexité.

Jocelyne Saucier met en valeur la malléabilité du temps. Elle nous présente le temps comme une masse informe qu'il serait possible de manier et remanier presque à volonté. Elle nous sensibilise par exemple à la possibilité d'un temps qui s'étire et se rétracte de façon beaucoup plus subtile et plus imperceptible que dans les autres romans de notre corpus. Dans *Les fossoyeurs : dans la mémoire de Québec*, nous trouvons par exemple l'occurrence : « la soirée passa en un éclair » (Lamontagne, 2010 : 30), où le narrateur de Vancouver rapporte sa soirée passée en présence de sa femme et ses enfants, ce qui révèle une temporalité qui s'est rétractée. À l'inverse, chez Jocelyne Saucier, c'est plutôt une certaine aptitude à la distension qui est retenue. En décrivant l'endroit dans la forêt quasi mystique où Boychuck et ses acolytes se sont réfugiés, la narratrice nous raconte : « on a l'impression que le temps s'est distendu, que l'endroit n'a pas de réalité » (Saucier : 49). La temporalité s'est évaporée et l'endroit semble s'être délesté de l'emprise du temps.

En outre, Jocelyne Saucier différencie le réel, attaché à une temporalité présente, et l'irréel, caractérisé par une temporalité floue ou floutée, voire inexistante. Ainsi, la perte de la temporalité place la communauté du lac dans une sorte d'espace parallèle onirique, si ce n'est l'inverse, et que ce soit cette impression de « rêve éveillé » qui le débarrasse de sa temporalité. Jocelyne Saucier y dote le temps d'une capacité d'étirer les événements, et fait du temps un acteur à part entière du récit. Elle nous dit, en parlant du passage érotique entre Charlie et Marie-Desneige, scène anti-climactique par excellence, dû à l'impuissance de Charlie : « Le temps étire chaque geste, chaque pensée » (Saucier : 137), ou encore : « La

douceur de cette fin de soirée demandait qu'on prête attention au temps écoulé, qu'on s'y attarde, qu'on le regarde attentivement avant de le laisser filer » (Saucier : 147). Cette description quasi photographique, rappelle que l'histoire nous est racontée à travers les yeux de la narratrice, photographe, qui est peut-être elle-même figée dans un système de pensée « en clichés », ce qui nous rapprocherait de cette conception du temps en « capsules temporelles », selon l'expression de Dominique Rabaté, ou en « historiettes » (Thúy, 2009 : 141). Jocelyne Saucier propose ainsi de voir le temps comme matière malléable. Le temps s'étire et se rétracte de manière quasi imperceptible. Au niveau du roman métahistorique, cela permet d'entrevoir, outre une double temporalité, un réseau temporel beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît.

Dans *Guyana*, ce réseau temporel déstabilisant fait sens à la fin du roman, au moment où la scène du prétendu suicide nous est expliquée. En effet, la rencontre entre Kimi et les amis de Wilson laisse les séquelles d'un temps étrange, à la fois dans le déroulement des événements et dans sa compréhension. Ils semblent perdus dans un phénomène de réaction en chaîne qu'ils ne maîtrisent pas : « Eux-mêmes, Wilson et ses amis ne savaient pas où ils se situaient dans la chaîne des événements » (Turcotte : 167). « Ils partageaient un espace et un temps où je ne me trouvais pas, ils se tenaient tous les deux en équilibre instable sur un fil de fer dans une bulle » (Turcotte : 169). Ils semblent même subir une temporalité, une certaine causalité dans la chaîne des événements.

### 3.2 L'intersection de deux temporalités

Au regard du corpus à l'étude, le roman métahistorique est de ce fait beaucoup plus complexe que la simple séparation binaire proposée par Ansgar Nünning entre le passé et le présent. La perspective temporelle est ainsi largement revue et complexifiée : on peut ainsi appréhender le temps comme un phénomène de va-et-vient, de prisme ou de continuum, cyclique ou linéaire, figée par l'expérience traumatique, parfois combinant même plusieurs de ces éventualités. Mais si nous revenons à cette séparation entre le passé et le présent, le roman métahistorique semble également offrir une intersection entre deux temporalités : une temporalité passée et une temporalité présente. Mais jusqu'à maintenant, à travers la multiplicité des analyses textuelles et narratives que nous avons menées, l'unique approche a été d'envisager ces deux temporalités comme parallèles, ou alors comme complémentaires, dans la mesure où l'une était au service de l'autre, comme un équilibre fragile entre un dominant et un dominé. Que ce soit dans une perspective nietzschéenne, freudienne ou prismique, nous sommes jusqu'à présent peut-être passé à côté même de l'essence du roman métahistorique. L'intérêt consiste alors à essayer d'appréhender ce type de récit comme vecteur d'une double temporalité en constante interaction, peu importe le sens que cela puisse prendre. On peut alors imaginer que ces deux temporalités forment une force synergique qui conférerait au roman métahistorique un avantage. Mais lequel ? Quelle interaction le roman métahistorique nous laisse-t-il entrevoir entre les deux temporalités qu'il intègre ?

Abordons le rapport de causalité entre ces deux temporalités. Ce rapport semble une évidence pour bon nombre d'entre nous. Le passé peut ainsi être la cause de ce qui lui succède de telle sorte que les événements ne se laissent saisir que sous la forme de réactions

en chaîne, où les événements du passé serviraient à expliquer le présent. Le présent ne serait alors que la cause du passé, ce qui limiterait l'univers romanesque à une dualité binaire.

Birgit Mertz-Baumgartner semble confirmer cette conception du temps, en rapprochant cette assertion de la théorie nietzschéenne du temps cyclique : « Les actes accomplis au présent confirment donc ceux du passé, qui se trouvent au centre de la réflexion métahistorique. »

(Mertz-Baumgartner : 126)

Cette relation fonde la métahistoire, car ce lien de causalité semble être un des questionnements principaux soulevés par elle. Dans notre corpus, un tel concept n'est pas soulevé explicitement par les romanciers ; néanmoins, il est opportun de mentionner cette éventualité. La causalité entre le massacre de Jonestown et l'angoisse de Kimi, l'histoire diasporique chinoise et la topographie de Québec, les grands feux du Nord de l'Ontario et la forêt mystique, le Vietnam et Nguyễn An Tịnh, est indéniable.

André Lamontagne, par deux occasions, mentionne cette relation de causalité entre les deux temporalités. Pendant sa dernière rencontre avec Rachel, peu avant son départ pour Québec, dans les jardins du Dr Sun Yat-sen à Vancouver, le narrateur mentionne les propos de Confucius, à l'angle des rues Carall et Keefer : « Study the past if you want to divine the future » (Lamontagne, 2010 : 23). Placé en amorce du roman, il semble planter le décor d'une causalité à venir. Si nous suivons la maxime de Confucius, cette quête du passé est alors une réponse à un hypothétique futur, présenté de manière anticipée. Plus tard, c'est dans la quête même du narrateur que le roman retranscrit cette causalité. En effet, c'est par l'arbre généalogique qu'elle tente de compléter que Rachel trouve une explication au présent à

travers le passé : « Notre arbre généalogique avait été établi par des professionnels des années auparavant. Que pouvait-elle y ajouter ? » (Lamontagne, 2010 : 41)

Les propos de Birgit Mertz-Baumgartner prennent tout leur sens ici. Le passé devient alors le lieu de la recherche du lien causal, par lequel peut éventuellement se trouver un semblant d'explication du présent. Mais outre ce lien de causalité, une autre question peut ici se poser : à quel point les deux temporalités sont-elles nécessaires l'une à l'autre ? Si le passé semble décider du présent, dans quelle mesure le présent laisse-t-il sa marque sur le passé, outre le fait qu'il soit forcément le temps du médium de la redécouverte du passé ? En effet, si un lien indirect unidirectionnel peut s'établir dans une perspective causale, il nous est également possible d'envisager de quelle manière ces deux temporalités « dialoguent » entre elles.

Si nous entreprenons d'étudier notre corpus sous un angle nouveau, deux des notions utilisées par Bakhtine, outre la notion de chronotope que nous avons effleurée dans notre premier chapitre, sont ici pertinentes. Dans *La poétique de Dostoïevski*, Bakhtine établit deux principes clés des théories littéraires modernes : polyphonie et dialogisme. La polyphonie, dont Bakhtine soutient que Dostoïevski est le créateur<sup>5</sup>, se résume en une « suite de constructions philosophiques autonomes et contradictoires, défendues par les différents personnages » (Bakhtine, 1970 : 31). Tout simplement, si nous revenons à la racine latine, le terme polyphonie se traduit par « plusieurs voix ». Ainsi chacune de ces voix est porteuse d'une valeur idéologique, ce qui permet à l'auteur de confronter plusieurs points de vue antithétiques au sein d'une même œuvre, derrière le masque des différentes voix du roman.

---

<sup>5</sup> « Dostoïevski est le créateur du roman polyphonique ». (Bakhtine, 1970 : 33)

Le concept de dialogisme y est étroitement lié et se rapproche également de la notion d'intertextualité. Tzvetan Todorov, dans *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, paraphrase le principe de Bakhtine et établit que tout discours n'est que produit des discours précédant celui-ci, ce qui va même jusqu'à remodeler la notion de culture, comme produit des cultures précédentes :

Il n'existe plus, depuis Adam, d'objets innomés, ni de mots qui n'auraient pas déjà servi. Intentionnellement ou non, chaque discours entre en dialogue avec les discours antérieurs ou tenus sur le même objet, ainsi qu'avec les discours à venir, dont il pressent et prévient les réactions. La voix individuelle ne peut se faire entendre qu'en s'intégrant au chœur complexe des autres voix déjà présentes. Cela est vrai non seulement de la littérature, mais aussi bien de tout discours, et Bakhtine se trouve ainsi amené à esquisser une nouvelle interprétation de la culture : la culture est composée des discours que retient la mémoire collective (les lieux communs et les stéréotypes comme les paroles exceptionnelles), discours par rapport auxquels chaque sujet est obligé de se situer. (Todorov : 8)

Essayons d'adapter ces concepts à notre étude du temps. Le concept de polyphonie se retrouve de façon extrêmement évidente dans chacun des récits. Dans *Guyana* par exemple, les voix de Kimi et d'Ana se font clairement l'écho l'une de l'autre, sans même oublier la voix de Philippe, qui prend les rênes de la narration pour la deuxième partie, intitulée « Le monde ennemi » (Turcotte : 55). Il y a ainsi une pluralité des voix, entre Kimi et Ana, sur une rythmique certes peu régulière, jusqu'à l'aboutissement du roman. Si nous revenons à notre second chapitre, nous supposons, à travers ce que nous avons nommé « les figures du temps », que Kimi était attachée à une temporalité passée, alors qu'Ana l'était à la temporalité présente. Chez André Lamontagne, le constat est quasiment similaire. Si le narrateur est dévoué à la temporalité présente et que le pyromane exhibe principalement celle du passé, malgré une indéniable activité dans la trame présente, que penser de la rencontre

des deux hommes, à travers leurs points de vue respectifs, aux chapitres 24 et 25, dans lesquels ils ne feront qu'échanger quelques regards et salutations ? Outre une personnification évidente de ces temporalités, peut-on ici suggérer une polyphonie au sens bakhtinien du terme, voire même un possible dialogisme entre deux temporalités ? Bakhtine ouvre ici la porte à un questionnement qui refond notre conception de la coexistence des deux temporalités dans la métahistoire.

Le dialogisme temporel s'installe non seulement à travers les différents personnages, mais également à un niveau symbolique, à travers les rencontres souvent fortuites entre les différents acteurs de la diégèse. Chez Jocelyne Saucier, on notera la rencontre entre la photographe et la vieille dame à Toronto, une survivante du grand feu de Matheson de 1916, qui lui donnera le nom de son exposition picturale et photographique : « Il pleuvait des oiseaux » (Saucier : 80). Mais la photographe joue également un rôle de tampon temporel, comme le lieu même de ce dialogisme entre les deux temporalités. Après son acceptation par la communauté du lac, il nous est dit que la présence de celle-ci est devenue nécessaire à la survie même de la communauté, dans son rôle de lien entre la temporalité de la communauté et la civilisation : « Ange-Aimée la photographe devint une présence nécessaire. Autant pour tenir les démons éloignés que pour trouver en magasin ce qui était devenu indispensable » (Saucier : 100).

Cette idée se retrouve également chez les stripteaseuses des bordels vietnamiens et thaïlandais de Kim Thúy. Ici, un autre phénomène joue, et les stripteaseuses, à la manière de miroirs déformants, permettent à leurs clients l'accès à leur propre histoire passée, comme un retour éphémère sur une partie de leur jeunesse :



Ils avaient besoin de ces jeunes filles pour une raison tout autre. Elles étaient là pour leur redonner leur jeunesse. Quand ils regardaient ces jeunes filles, ils se voyaient eux-mêmes, pleins de rêves et de possibilités. Elles leur donnaient l'illusion de ne pas avoir raté toute leur vie ou, à tout le moins, la force et le désir de la recommencer. (Thúy, 2009 : 129)

Le côté matériel n'est pas exclu de ce dialogisme temporel. Les toiles de Boychuck, chez Jocelyne Saucier, permettent de « faire le pont » entre le passé et le présent.

Chez Élise Turcotte, de façon encore plus explicite, non seulement à travers le salon « Joli Coif », qui est clairement un lieu de communication entre deux temporalités, comme si l'on entrait dans un lieu saint, mais également dans la multitude d'objets qui nous sont marqués comme significatifs dans l'appréhension des deux temporalités de la narration : on rappellera, entre autres, le grille-pain (Thúy, 2009 : 116) et la lessive *Bounce* (Thúy, 2009 : 117), pour ne pas se répéter. Ce qui est plus intrigant, c'est qu'on voit également le glissement temporel que représente le transfert de certains objets dans la temporalité présente, notamment pour la nourriture, ce qui est très parlant pour Kim Thúy, à cause de son passé de chef-cuisinière. Elle mentionne ce plat ancestral à base de *thịt chà bông*, qu'elle reproduit en pensant aux femmes qui le préparaient pour leurs maris enfermés dans les camps de rééducation sous le régime communiste. À propos de ces femmes, Valérie Dussailant-Fernandes rajoute : « Thúy réhabilite ses femmes en déplaçant dans le présent un plat préparé quelques quarante ans plus tôt » (Dussailant-Fernandes, 2011 : 84). Mais outre ce que peut nous apporter Bakhtine dans notre analyse de la double temporalité propre au récit métahistorique, le dialogisme entre le passé et le présent nous amène vers le point de convergence de notre étude : Y a-t-il intersection entre le passé et le présent dans le roman métahistorique, et si oui, de quelle manière ?

Nous approchant de l'issue de notre étude, revenons un instant aux principes mêmes de ce qui nous est proposé dans notre corpus. La métahistoire, c'est une congruence de deux temporalités dans l'espace hermétique de la narration. Comme nous l'expose Ansgar Nünning, « tout roman métahistorique se caractérise par un double niveau temporel (présent et passé) » (Nünning : 124). Se lancer dans la recherche d'une intersection entre ces deux temporalités est pourtant une entreprise périlleuse. Malgré les évidences des schémas communicatifs temporels que nous venons d'aborder en remaniant les concepts de Bakhtine, appréhender ce rapprochement, voire envisager une intersection, semble moins évident. Dans un sens extrêmement large, pour commencer par ce qui paraît le plus évident, le roman métahistorique est en lui-même le lieu de l'intersection de ces deux temporalités, ce qui ne pourrait se trouver que difficilement en dehors des limites de la fiction, selon la définition établie par Ansgar Nünning. Ainsi, l'auteur, en choisissant d'opter pour un modèle romanesque métahistorique, où il va confronter deux temporalités, entreprend de saisir une éventuelle intersection entre celles-ci.

Notre corpus est très révélateur en ce sens, puisque chacun des romans nous permet d'apercevoir une intersection entre les temporalités d'une manière à chaque fois différente. Chez Élise Turcotte, le point d'intersection entre les deux temporalités est relativement évident et se fait au niveau de la scène du meurtre de Kimi, dans le salon « Joli Coif ». Cette scène est une analepse, mais le placement de celle-ci en fin du roman n'est pas anodin, car il évoque une forme de réconciliation entre deux temporalités, qui sont ici représentées par les personnages de Kimi et d'Ana. Ainsi, dans cette enquête policière, parsemée d'embûches et saupoudrée d'objectivité scientifique, la progression du roman amène au point d'intersection

des deux temporalités, celui-ci se trouvant être le point de départ implicite du roman, le meurtre de Kimi. Et Kimi, à travers sa voix d'outre-tombe, dans le dernier chapitre, saisit ce rapprochement, ce fil invisible, cette chaîne qui les lie, elle et Ana, par les temporalités qui leur sont respectivement assignées: « Je sais qu'elle est liée à moi par une chaîne invisible...je voudrais revenir sur son passé et le fondre au mien » (Turcotte : 174-175).

Turcotte semble même évoquer la possibilité d'une intersection temporelle universelle, à travers les viols répétés subis par les différents protagonistes, et peut-être plus : « Ce n'était pas une confidence, je ne savais pas ce que c'était, simplement peut-être le partage d'une réalité qui rejoignait inévitablement en un point passé ou futur l'existence de chacune des femmes de cette planète » (Turcotte : 172). Le lien est ainsi fait de manière beaucoup plus large, dans le trauma qui prend clairement une dimension collective dans le viol.

Chez Jocelyne Saucier, cette intersection se trouve sublimée par cette exposition, que l'on pourrait presque penser comme un premier épilogue, tellement il fait rupture avec la narration. La particularité de cette exposition, en fin du roman, dans un « chapitre » s'intitulant « Il pleuvait des oiseaux », réside dans le fait qu'elle nous décrit une intersection temporelle symbolique qui comporte plusieurs échos. Il s'agit premièrement des média utilisés dans cette exposition : la peinture, rattachée au passé, et la photographie, tournée vers le présent. Cela s'explique aussi par le côté immédiat de la photographie qui capte le présent à travers des clichés « instantanés ». Cette intermédialité recoupe deux temporalités qui se font également écho au niveau des personnages qu'ils représentent, la photographe et Boychuck. Le lieu même de l'exposition suggère aussi une réconciliation entre deux

temporalités. Il nous est dit qu' « il avait servi de tonnellerie à ce qui avait été la plus grande distillerie de l'empire britannique » (Saucier : 169). Ainsi, la reconversion de cet espace fait le lien entre le passé et le présent, et l'art fait son devoir de lier le passé et le présent dans un espace qui suit la même logique temporelle, comme un point de convergence dans une spatialité spécifique.

Chez André Lamontagne, on atteint un niveau de symbolisme paroxysmique en deux points qui se rapprochent nettement de notre lecture de Jocelyne Saucier. Il y a non seulement rencontre entre le pyromane et le narrateur dans le loft de Pierre aux chapitres 24 et 25, ou plutôt rencontre de la personnification des deux temporalités, mais aussi rencontre aux portes du tunnel, dont le sens, l'entrée ou la sortie, laissent le lecteur perplexe. Il nous est dit de ces squatteurs qu'ils y attendent un événement, quelque chose de significatif, mais le lecteur est seul juge de l'interprétation : « - Nous ne formons pas une communauté eschatologique. Nous ne nous mettons pas à l'abri d'un cataclysme ou d'une guerre. Mais nous pressentons l'imminence d'un changement radical, d'une coupure. Un cycle tire à sa fin, nous en sommes convaincus » (Lamontagne, 2010 : 130). Cette philosophie est même résumée dans une citation en espagnol, au début du roman : « *Esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético* » (Lamontagne, 2010 : 47). Mais André Lamontagne choisit de nous livrer qu'une partie de la citation de Jorge Luis Borges, qui plus est en espagnol, ce qui met le lecteur dans une position d'enquêteur. Celle-ci est pourtant tout à fait significative, et recoupe notre analyse des lieux de mémoire du chapitre 2 :

« La musique, les états de félicité, la mythologie, les visages travaillés par le temps, certains crépuscules et certains lieux veulent nous dire quelque chose, ou nous l'ont dit, et nous n'aurions pas dû le laisser perdre, ou sont sur le point de le dire ; cette imminence d'une révélation, qui ne se produit pas, est peut-être le fait esthétique. » (Borges, 108)

Ainsi cette citation, au sens légèrement détourné par André Lamontagne, permet de saisir le travail de mémoire amorcé par les squatteurs de ce tunnel. Le tunnel devient ainsi un point de convergence, où une soi-disant révélation est censée arriver. Si nous poussons l'analyse encore plus loin, il semble même que Borges suggère que la beauté émerge non pas de la révélation, mais de cette tendance à converger.

Comme chez Élise Turcotte, le point d'intersection universel est évoqué par André Lamontagne en conclusion de son roman, en parlant de la zone écotone, cette zone de contact entre deux milieux biologiques, mais peut-être également entre deux temporalités : « En prononçant ces mots, j'eus conscience que je parlais de nous, mais aussi d'un corps calciné qui se décomposait dans la terre de Québec, et de ces hommes et de ces femmes qui, à cinq mille kilomètres de Rachel et moi, attendaient l'avenir dans un souterrain » (Lamontagne, 2010 : 152).

Mais que conclure d'un tel point d'intersection ? Le corpus suggère une multitude de réponse, qui tendent toutes vers une volonté réconciliatrice de deux temporalités, comme dans le souterrain d'André Lamontagne, qui est le symbole même de l'histoire sous-jacente.

### 3.3 La double temporalité : entre la vie et la mort ?

Au final, que reste-t-il de notre analyse du temps, mis à part une séparation en une double temporalité qui tend vers une intersection sur laquelle nous venons de poser le

regard ? Le temps, notre temps, le temps de chaque individu, est balisé par deux repères génériques universels, un début et une fin. Entre ces deux balises, plus ou moins éloignées, mais souvent très nettes, s'étale le temps qui nous est dévolu, ce qui parfait aussi la temporalité accordée au roman. Il y a un début et une fin. Notre temporalité se définit ainsi par la naissance et la mort. Et dans une optique plus large, à l'échelle d'une collectivité, par exemple, c'est ce temps qui est à la fois source de vie et de mort, comme nous le suggère Jacques Attali, qui reconnaît néanmoins une certaine subjectivité à sa lecture : « Toujours ambigu, il est à la fois source de vie et de mort » (Attali : 11).

Hegel, dans les mots de Joan Stambaugh, trace une approche plus pessimiste, mais part également du postulat d'un temps, serré entre les mâchoires d'un étau, entre la vie et la mort : « Hegel states that things begin to die as soon as they are born » (Stambaugh : 104). Dominique Rabaté, dans son analyse des structures du roman, qualifiera le temps de « puissance mortifère » (Rabaté : 70) avant de rajouter qu'il est « tout ce qui vous souille et vous détruit » (Rabaté : 70). C'est ainsi par définition même que le temps est balisé par ces deux repères, entre la vie et la mort. Et si le roman métahistorique est caractérisé par un rapprochement entre deux temporalités qui entrent en communication, la relation entre la vie et la mort dans notre corpus se joue au sein d'un dialogue qui s'en rapproche étrangement. Une communication s'établit de ce fait entre la vie et la mort, ce qui est extrêmement signé, de manière parfois presque outrancière, dans chacun des livres de notre corpus.

Ce jeu d'alternance, cet aller-retour constant entre les thématiques de la vie et de la mort, se matérialise de multiples façons, allant du choix d'une expression dans la narration à des scènes d'une portée symbolique évidente. Le récit se voit ainsi partagé entre deux

thèmes, comme nous l'explique Valérie Dussailant-Fernandes, dans le cas de Kim Thúy, qui, dans ses historiettes, hésite constamment entre vie et mort : « La narratrice interrompt un passage sur la vie avec ses fils pour revenir sur la mort d'un jeune garçon de dix ans. » (Dussailant-Fernandes : 84). En effet, la collocation de la vie et de la mort de façon si évidente dans la narration retranscrit un mécanisme de ressassement propre au sujet post-traumatique. Mais le cas de *Ru* n'est qu'un exemple parmi d'autres, puisque l'intégralité de notre corpus révèle la même tendance, où la vie et le mort se chevauchent de façon presque inévitable.

Chez André Lamontagne, l'auteur semble même trahir ce choix thématique, ou à l'inverse le justifier de façon volontaire, dans les expressions récurrentes qui émergent d'un récit mortuaire. En effet, parlant du passé, le narrateur ne peut s'empêcher d'utiliser ponctuellement des syntagmes suggestifs là où ils ne sont pas nécessaires, tels « exhumer ses mémoires » (Lamontagne, 2010 : 68), « déterrer cette histoire » (125), ou encore « l'histoire est morte et enterrée » (141).

Mais c'est parfois dans la représentation des personnages que cette thématique refait surface. Chez Élise Turcotte, le personnage de Philippe, le fils d'Ana, est décrit comme un pont entre la vie et la mort, comme la clé d'une communication entre deux mondes différents. Ana nous dit : « C'est Philippe qui entretenait le lien avec ce monde où les morts sont censés se réconcilier avec la vie » (Turcotte : 109). Ici, il semble nous être suggéré non seulement la possibilité d'une communication entre la vie et la mort, mais également l'idée d'un espace annexe, qui serait celui d'un entre-deux-mondes. Parallèlement, les communications de Philippe avec Rudi, son père décédé, calquent les échanges entre Kimi et

Ana, qui sont non seulement discutés dans la narration, mais également traduits par l'aspect polyphonique de la narration. Ainsi, pour reprendre le concept bakhtinien, l'auteur se cache derrière les voix d'Ana et de Kimi, pour parler respectivement de la vie et de la mort. Outre les italiques, rattachés à Kimi et de ce fait à la mort, Ana nous confiera vouloir « s'imprégner de ce qui restait de sa présence encore un peu. Parler au fantôme » (Turcotte : 104). Le personnage de Boychuck, chez Jocelyne Saucier, est également caractéristique de la thématique de la mort, à tel point qu'elle semble lui coller à la peau. Témoin du Boychuck survivant du grand feu de Matheson en 1916, la guichetière du petit musée municipal, Miss Sullivan, interrogée par la photographe, nous dit de l'homme qu' « il traînait la mort avec lui » (Saucier : 136).

Enfin, c'est dans une spirale symbolique que l'espace devient représentatif de sa dimension mortuaire. Chez Saucier toujours, le personnage de Boychuck semble fonctionner comme une allégorie de la mort à part entière, de par le lieu dans lequel il choisit de s'exclure. Quand nous le découvrons, et que nous accédons à cette temporalité autre, saupoudrée par la mort, les peintures et la souffrance qu'elles représentent, cela devient une évidence. Symboliquement, la baie qu'il faut traverser pour accéder à l'autre rive et au campement de Boychuck nous fait étrangement penser à une traversée du Styx, fleuve des enfers qui séparait le monde des vivants du monde des morts dans la mythologie grecque. Chez André Lamontagne, il est indéniable, à travers la quête du narrateur, que les cimetières prennent une place prépondérante dans le compte-rendu de sa visite à Québec. Comme il le souligne lui-même, « la mort rôdait partout » (Lamontagne, 2010 : 106). Mais un lieu hautement symbolique est victime du temps qui passe. La seule trace significative de la



diaspora chinoise, le centre communautaire, a été ironiquement remplacé par une entreprise de pompes funèbres :

- Selon mon oncle, cet immeuble abrite aujourd'hui une entreprise de pompes funèbres.

Si je percevais là quelque symbolisme, je n'en voyais pas l'humour. Le neveu prit la peine de m'expliquer :

- Une des fonctions de l'Association chinoise, c'était de retourner le corps des défunts en Chine. Du moins ceux qui en avaient exprimé le désir. (Lamontagne, 2010 : 60)

Ainsi la mort et le temps sont étroitement liés dans notre corpus. Mais si les représentations de la mort, symboliques ou littérales, sont évidentes, quel est son rôle par rapport à la double temporalité du roman métahistorique ?

La mort, comme nous l'avons vu, est le marqueur temporel ultime, qui détermine la fin du temps qui est dévolu à chaque individu. Dans le roman métahistorique, à travers le corpus que nous avons choisi, son rôle se dévoile dès le début de chaque roman, parfois même en prologue à la narration. Dès lors, la mort se laisse entrevoir comme génératrice de la double temporalité caractéristique du roman métahistorique. Mais de quelle manière ?

Chaque roman est motivé par un événement, que l'on qualifiera de « déclencheur ». Dans les quatre livres qui composent notre corpus, cet élément déclencheur se trouve être étroitement lié à la mort, de façon littérale ou figurative, mais toujours de façon très distinctive, dès les prémisses du roman. Chez Jocelyne Saucier, qui semble être le cas le plus probant, la voie même dans laquelle s'engage la photographe est une quête de l'absurde. En effet, le personnage de Boychuck est à la base de la poursuite qu'elle mène, avec le peu d'indications qu'on lui a confié : « Si tu regardes à droite, tu vas voir un ruisseau qui descend en cascade dans du basalte, c'est là que Boychuck a sa cabane, mais autant te le dire tout de

suite, il n'aime pas les visiteurs » (Saucier : 12). Malheureusement, le personnage de Boychuck est « mort de sa mort » (Saucier : 32), comme nous le confiera plus tard Tom. La mort est ainsi à la base d'une quête fallacieuse, de cette poursuite contre le temps qui est d'avance perdue.

Chez André Lamontagne, par ailleurs, le premier chapitre à peine entamé, la rencontre entre Rachel et le narrateur plante le décor et dévoile ce qui va devenir le leitmotiv de son séjour à Québec, au-delà de sa visite à sa famille, qui se trouvait être la raison première de ce périple. Les premiers mots de Rachel, avant même toute forme de salutation, prennent le lecteur de court : « - Père est mort il y a une semaine, me dit-elle d'une voix contenue, le seuil de ma porte franchi » (Lamontagne, 2010 : 10).

Dès lors, même si le lecteur ne s'en rend pas forcément encore compte, la mort est placée comme fil directeur de la quête qui va animer la narration. Tout de suite après ces mots, Rachel nous plonge dans le Québec des années 1900 dans un récit faisant plus de deux pages, ponctuées de dates et d'événements, comme la *head tax*, ou encore le saccage du commerce des grands-parents de Rachel en 1907. De plus, André Lamontagne choisit d'introduire son roman par deux citations, l'une de Marguerite Yourcenar et l'autre de Tennessee Williams, pour parfaire l'ambiance mortifère qu'il cherche à créer :

« La mémoire de la plupart des hommes est un cimetière abandonné, où gisent sans honneurs des morts qu'ils ont cessé de chérir. »

Marguerite Yourcenar

« Nous vivons dans une maison en feu, et personne pour éteindre celui-ci, et pas la moindre issue, uniquement les fenêtres du dernier étage, par lesquelles regarder au-

dehors, pendant que le feu consume la maison et nous-mêmes qui y sommes  
enfermés, pris au piège. »

Tennessee Williams (Lamontagne, 2010 : 7)

Ces deux citations sont d'autant plus intéressantes qu'elles semblent calquer la double temporalité passée présentée par André Lamontagne dans *Les fossoyeurs : dans la mémoire de Québec*. Marguerite Yourcenar semblent retranscrire l'aspect funéraire du narrateur dans sa recherche du passé de Rachel, tandis que Tennessee Williams reprend la thématique du pyromane et de ce feu cyclique qui redessine la ville de Québec constamment. En outre, les deux aspects mortuaires sont mis en exergue en amont de la narration, comme s'ils allaient être à la base de celle-ci.

Chez Élise Turcotte, on retrouve le même schéma dès l'introduction du roman. La mort de Kimi est effectivement à la base du récit qui s'amorce et, dès la première page, Ana, la narratrice principale, suggère le pire :

Trois jours durant j'avais appelé, sans que personne ne réponde, pas même la voix préenregistrée d'Harriet. Je commençais à être irritée. C'était un commerce après tout, et j'étais une bonne cliente.  
Pourquoi n'y avait-il personne au bout du fil ?  
Un dernier essai. Ensuite j'allais raccrocher pour de bon.  
Sauf que je n'y arrivais pas.  
J'écoutais la sonnerie avec l'attention d'un soldat qui attend ses instructions.  
Et puis l'appréhension d'un événement plus définitif que je ne l'avais imaginé s'est insinuée en moi. La sonnerie s'est mise à résonner comme si j'étais dans l'autre pièce, vide, à la veille d'un départ. (Turcotte : 9)

De plus, avant même le début de la narration, Turcotte commence *Guyana* par une citation d'Åke Edwardson qui calque à merveille l'étrange relation entre Kimi et Ana : « Elle est devenue fantôme, Qu'est-ce, un fantôme ? Un être qui vous met sous son emprise ? Auquel

on n'échappe pas ? Comment a-t-elle disparu ? Y a-t-il même une réponse à cette question ? » (Turcotte : 5)

Dans notre corpus, ce cycle mortuaire est omniprésent et générateur d'une double temporalité. En effet, se plaçant en début du roman comme moteur de la narration, il devient ainsi le motif même de la rétrospection à la base de la double temporalité métahistorique évoquée par Ansgar Nünning. C'est à cause de la mort de Kimi qu'Ana va se pencher sur le passé. C'est à cause de Boychuck que la photographe revisite les grands feux du Nord de l'Ontario. C'est à cause de la mort du père de Rachel que le narrateur d'André Lamontagne se penche sur le passé de la diaspora chinoise. Au final, la mort est bien l'instigatrice de cette rétrospective métahistorique, de façon extrêmement évidente. Mais la relation que les personnages entretiennent avec la mort, et de ce fait avec leur temporalité, est particulière dans notre corpus et mérite que l'on s'y attarde encore davantage.

Si l'on subit son temps, c'est que l'on subit la vie, tout comme la mort. De ce fait, avoir la mainmise sur sa vie et sa mort, c'est décider de son temps. Émerge de ce constat une autre dualité basée sur un rapport de force entre soumission ou confrontation envers la face ultime du temps qui nous est dévolu. Dans notre corpus, le constat est sans appel. Cette dualité est omniprésente dans la narration. Nombreuses sont ainsi les références explicites ou non à une autre relation à la vie et à la mort, ce qui suggère l'existence d'un paradigme changeant de notre relation au temps.

Kim Thúy, la première, décrit la traversée en bateau, autrement dit le traumatisme responsable de la temporalité fragilisée du personnage de Nguyễn An Tịnh, comme une

seconde naissance, qu'elle lie à son expérience de la maternité dans une de ses

« historiettes » :

Les gens assis sur le pont nous rapportaient qu'il n'y avait plus de ligne de démarcation entre le bleu du ciel et le bleu de la mer. On ne savait donc pas si on se dirigeait vers le ciel ou si on s'enfonçait dans les profondeurs de l'eau. Le paradis et l'enfer s'étaient enlacés dans le *ventre* de notre bateau. Le paradis promettait *un tournant de notre vie, un nouvel avenir, une nouvelle histoire*. (Thúy, 2009 : 13, les italiques sont de moi)

Le rapprochement devient encore plus manifeste dans la description de son arrivée par avion à Montréal, qui s'apparente de façon très nette à une seconde naissance:

Quand j'ai vu les premiers bancs de neige à travers le hublot de l'avion à l'aéroport de Mirabel, je me suis aussi sentie *dénudée*, sinon *nue*. Malgré mon pull orange à manches courtes acheté au camp de réfugiés en Malaisie avant notre départ pour le Canada, malgré mon chandail de laine brune tricoté à grosses mailles par des Vietnamiennes, j'étais *nue*. Nous étions plusieurs dans cet avion à nous ruer vers les fenêtres, la bouche entrouverte et l'air ébahi. Après avoir vécu un long séjour dans des lieux sans lumière, un paysage aussi blanc, aussi *virginal* ne pouvait que nous éblouir, nous aveugler, nous enivrer. (Thúy, 2009 : 18, les italiques sont de moi)

Enfin, avec l'arrivée en scène de sa première professeure au Canada, la comparaison à cette renaissance ne fait plus aucun doute : « Elle veillait sur notre transplantation avec la délicatesse d'une mère envers son nouveau-né » (Thúy, 2009 : 19). Ainsi la fuite de la narratrice vers le Canada est liée à l'idée d'une seconde naissance, une renaissance, ce qui permet à la narratrice de se détacher de son passé et de retrouver une temporalité présente au Canada.

Chez Jocelyne Saucier, la communauté du lac suit un processus similaire. Pour être accepté au sein de cette société à part, il faut respecter un rituel qui se joint au concept de seconde naissance. A maintes reprises, la perspective d'une mort symbolique, de laisser son

passé derrière soi en intégrant le groupe est mentionné. Charlie, décrivant la vie dont il s'est débarrassé, et le diagnostic d'insuffisance rénale du médecin décrit ainsi cette expérience révélatrice de sa première mort : « Je me suis installé dans mon camp de trappe et j'ai attendu de mourir, mais comme ça ne venait pas, l'idée m'est venue qu'une deuxième vie m'est donnée...Ma mort officielle n'a pas posé problème, j'en suis certain » (Saucier : 39).

Ainsi, l'expérience cathartique de la mort devient le sésame pour cette nouvelle vie qu'offre la communauté du lac. Mais le rituel mort/renaissance est parachevé par un rituel de baptême qui est inconditionnel. Chaque nouveau membre du lac doit non seulement se démunir de ses papiers officiels qui le rattachent à la civilisation, et donc à son passé, mais se voit également attribuer un nouveau nom, comme Gertrude par exemple, qui sera rebaptisée Marie-

Desneige par le reste de la communauté :

- Elle s'appelle comment ?
- Gertrude.
- T'es pas sérieux ?
- Oui, mais va falloir lui trouver autre chose. (Saucier : 53)

La photographe ne se verra acceptée qu'à la page 99, sous le nom d'Ange-Aimée :

La photographe eut enfin un nom. On l'appela Ange-Aimée, du nom de cette reine d'Écosse et des Carpates qui faisait la loi chez les aliénés sans se soucier qu'un nom, elle en avait déjà un. Il en fut ainsi pour à peu près tout ce que Marie-Desneige imposa à son insu. (Saucier : 99)

Ce second baptême devient ainsi la marque d'un changement qui tendrait vers une forme de rituel d'acceptation de la part de la communauté du lac, ce qui reprend la thématique de la deuxième naissance entamé par Kim Thúy. Parallèlement, l'analyse du changement des prénoms nous amène à la même conclusion dans *Guyana*. Dès le début du roman, le personnage principal nous est présenté comme s'appelant « Kimi ». Au fur et à mesure du

roman, sa dénomination s'affine et passe à « Kimaya », avant que son nom complet « Kimaya Persaud » (Turcotte : 97) nous soit révélé au détour d'une page. Ce schéma calque également une redécouverte de la personne, une certaine réappropriation de son entièreté à l'issu de l'enquête rétrospective du passé de la coiffeuse du salon « Joli Coif ». Comment peut-on alors interpréter ces deux approches différentes ? Chez Jocelyne Saucier, les protagonistes décident de se débarrasser de leur prénom, alors que, chez Turcotte, l'enquête d'Ana nous mène à renommer post-mortem Kimi.

La relation au temps est étroitement liée à la relation à la mort, comme nous venons de le voir. Mais « défier la mort » (Saucier : 159), comme nous le dit Jocelyne Saucier, est-ce réellement se débarrasser de l'empreinte du temps ? André Lamontagne, dans son roman estampillé si clairement par l'évocation des défunts, notamment dans les traditions chinoises, souligne une constante évolution de la relation aux représentations de la mort du Moyen-Âge à nos jours :

Depuis Samuel de Champlain, les habitants de Québec vivaient à proximité de leurs morts et ceux-ci, selon une tradition héritée du Moyen-Age, reposaient le plus près possible de Dieu dans l'optique de la résurrection. Tout cela avait pris fin à l'ère victorienne : il fallait alors embellir la mort et s'en distancier en la confinant dans des cimetières-jardins. (Lamontagne, 2010 : 87)

Outre un clin d'œil à Anne Hébert et son roman *Le premier jardin*, décrivant cette naissance archétypale de Québec, Lamontagne ne fait qu'explicitier historiquement un phénomène qui s'observe dans le microcosme de notre corpus. Les cimetières-jardins deviennent ainsi un lieu significatif où il est possible de confiner la mort, et de ce fait s'en débarrasser, comme en une renaissance.

Jocelyne Saucier établit ce lien non seulement avec la mort, mais aussi avec la vie.

Dès le début du roman, le pacte de mort entre Charlie et Tom est présenté de façon anticipée, comme une prolepse, avant même la rencontre entre la photographe et la communauté du lac:

Où il sera question de grands disparus, d'un pacte de la mort qui donne son sel à la vie, du puissant appel de la forêt et de l'amour qui donne aussi son prix à la vie... L'histoire est celle de trois vieillards qui ont choisi de disparaître en forêt. Trois êtres épris de liberté. La liberté, c'est de choisir sa vie...et sa mort. (Saucier : 9)

Ainsi, prendre le dessus sur sa mort, c'est se distancier des rouages du temps. Charlie et Tom, ce duo central à la communauté du lac, se démarque par son dédouanement des règles temporelles. Il est aussi fait mention de leur relation avec les défunts, représenté par la scène de la visite de la fosse de Boychuck. Ce qui frappe la photographe et le lecteur est le manque de recueillement des deux personnages devant une telle représentation de la mort :

Pas de croix, aucune inscription, rien qui pût témoigner d'une présence humaine dûment inhumée et, ce qui me faisait le plus douter que le corps de Boychuck s'y trouvait, une absence totale de recueillement chez les deux vieux. Ils se sont allumés une cigarette et ont discuté tranquillement entre eux. Ils n'ont fait aucune objection quand les chiens se sont étendus chacun leur tour et de tout leur long sur le rectangle de terre funéraire. (Saucier : 31)

Une telle distanciation devant la mort est alors représentative d'une emprise moindre du temps, pour ne pas dire nulle. Ils sont alors maîtres de leur temps et le temps n'est plus subi.

Le traitement du cimetière est ainsi radicalement opposé entre André Lamontagne et Jocelyne Saucier. Nous revenons peut-être même ici à la dualité établie auparavant entre le devoir de mémoire et le respect de l'oubli. Dans *les fossoyeurs : dans la mémoire de Québec*, le cimetière est clairement considéré comme lieu de mémoire, digne du respect le plus total. A l'inverse, dans *Il pleuvait des oiseaux*, Charlie et Tom semblent se distancier du



symbolisme accordé à la pseudo stèle de Boychuck. La mort perd ainsi toute son aspect spirituel, et n'est pas considérée comme une fin en soi, mais juste comme un tournant que Boychuck a choisi lui-même.

Chez Kim Thúy, le modèle paternel est la preuve d'un comportement similaire face au temps. Dans un double chapitre, elle oppose diamétralement son père et sa mère en ce qui concerne leur relation au temps. Sa mère est attachée à son passé, à l'opposé de son père, qui est caractérisé par son immédiateté, qui pour Kim Thúy se rattache à la notion de bonheur :

Mon père, lui n'a pas eu à se réinventer. Il est de ceux qui ne vivent que dans l'instant, sans rattachement au passé. Il savoure chaque instant de son présent comme s'il était toujours le meilleur et le seul, sans le comparer, sans le mesurer. C'est pourquoi il inspirait toujours le plus grand, le plus beau bonheur, qu'il fût sur les marches d'un hôtel avec une vadrouille dans les mains ou assis dans une limousine en réunion stratégique avec son ministre (Thúy, 2009 : 73).

Mais le corpus étudié tend à présenter une mort révélatrice d'une temporalité friable. Chez Kim Thúy, la narratrice fait ainsi preuve de la transition d'une temporalité volontaire à une temporalité subie, suite à la naissance de ses enfants : « J'aurais dû choisir ce moment avant l'arrivée de mes enfants, car j'ai depuis perdu l'option de mourir » (Thúy, 2009 : 120). À l'opposé, le retour de Nguyễn An Tịnh au Vietnam effectue un retour flagrant au présent, suite à cette distanciation avec son passé. Sa mutation est enfin complète, du Vietnam au Québec, et le processus de renaissance est effectivement terminé quand un jeune serveur lui rappelle de façon très sèche cette perte identitaire : « Mais ce jeune serveur m'a rappelé que je ne pouvais tout avoir, que je n'avais plus le droit de me proclamer vietnamienne parce que j'avais perdu leur incertitude, leurs peurs. Et il avait raison de me reprendre » (Thúy, 2009 : 87).

Mais au final, ce que proposent Élise Turcotte et Jocelyne Saucier est peut-être encore plus surprenant. Si l'impossibilité de se détacher du passé, de par le traumatisme subi ou quelque autre raison, devient une impossibilité de vivre le présent, la mort devient alors une solution salutaire. Kimi est l'exemple même d'une telle perspective. Par sa voix d'outre-tombe, dans sa description de son « suicide forcé » par les amis de Wilson, elle décrit la mort comme un don qui lui est fait, en réponse à la spirale de violence, à l'outrage du viol et du massacre de Jonestown de 1978 :

J'ignore par exemple qui a posé la main sur moi en premier. J'ignore ce détail comme on écarte l'existence oppressante d'un crime qui ne s'est pas produit. Mais cela me nargue comme des mains qui recommencent à m'étrangler dans le noir. Bientôt, heureusement, elles disparaîtront tout à fait et je pourrai rejoindre mon frère.

Ils étaient deux, et je me suis pendue avec leur corde comme s'ils me faisaient don de la mort. (Turcotte : 175)

La mort devient ainsi l'unique réponse à la cyclicité de la violence, dont elle n'arrive pas à s'échapper. Rattrapée par son passé, elle finit par revivre indéfiniment cette double expérience traumatique, enchâssées l'une dans l'autre.

Chez Jocelyne Saucier, on peut se demander même dans quelle mesure les peintures de Boychuck ne sont pas sa façon d'échapper au passé de façon cathartique, pour pouvoir ainsi continuer vers la mort. Le traumatisme du grand feu de Matheson peut être envisagé comme l'unique raison qui le maintenait en vie, dans sa souffrance, dans cette impossibilité de mourir, et de prendre le pas sur sa temporalité. Parallèlement, les personnages de Tom, Charlie et Marie-Desneiges ont eux bien décidé de maîtriser le temps et la mort, en ayant toujours à portée de main leur boîte de strychnine. Charlie nous explique : « C'est ce qui donne le goût de vivre ou de mourir parce qu'on sait qu'on a le choix » (Saucier : 102).

## **CONCLUSION**

Le roman métahistorique, dans sa structure temporelle double, est la preuve d'une conception du temps renouvelée. De par son indéniable hybridité à la croisée des genres, il combine deux temporalités distinctes dans l'espace très physique du roman. Le passé historique est ainsi mêlé à un présent personnel, présentant de ce fait une bi-temporalité fragile, souvent basée sur une expérience traumatique insurmontable. Les causes de cette double temporalité sont néanmoins souvent plurielles, et mettre le doigt sur l'origine d'une telle complexification temporelle est souvent une tâche ardue. Nous avons évoqué les concepts d'atemporalisation, d'effet « papillon » et de chronotope, entre autres. Mais soulever le passé historique révèle également un questionnement sur la relation au passé. La mémoire se cristallise dans le quotidien, dans une spirale sensorielle infinie : on la trouvera dans les objets, les lieux, les personnages, l'art, etc. Mais la quête de la mémoire, puisque c'est bien là le but du roman métahistorique, est problématique, de par la nature même du travail qui lui est lié. Se souvenir, c'est accepter les défaillances de notre mémoire. Ainsi, écrire la mémoire, c'est réaliser un travail d'écriture irrémédiablement fragmentaire, mais ironiquement tout autant significatif dans ces « trous » de l'Histoire. Une dualité se joue alors entre travail de mémoire et respect de l'oubli. Au final, ce travail est extrêmement difficile à appréhender sur le vif. Comme le dit André Lamontagne en reprenant les mots de Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling : « Le commencement n'est le commencement qu'à la fin » (Lamontagne, 2010 : 148). Cette mise en mémoire ou non n'est de ce fait compréhensible uniquement par rétrospection. Néanmoins, c'est une remise en question de l'Histoire par les romanciers qui est proposée. Le roman métahistorique impacte clairement la discipline historique classique, en offrant un point de vue différent, basé sur le témoignage, les archives

personnelles, à l'opposé des archives dites « officielles ». Outre ce constat bien net, le roman métahistorique suggère une autre conception du temps, mais aussi une intersection entre deux temporalités, un point de convergence presque universel, où passé et présent ne semblent faire qu'un.

Les recherches ne s'arrêtent néanmoins pas à cette double temporalité et aux questions qui en émergent. Le roman métahistorique, à travers notre corpus pourtant limité, montre une infinité de liens intertextuels qui n'ont pas été exploités. Chez André Lamontagne notamment, les liens aux classiques de la littérature québécoise (Hubert Aquin, Anne Hébert) sont évidents. Autrement, les notions d'enracinement et de déracinement, pourtant omniprésentes dans notre corpus, n'ont été qu'effleurées dans notre analyse, en abordant les séquelles traumatiques laissées par celles-ci. Chez Kim Thúy par exemple, un approfondissement des questions soulevées par son retour au Vietnam et son sentiment de non-appartenance, ni au Québec, ni au Vietnam, demanderait une analyse beaucoup plus poussée de la notion de déplacement physique et de ces conséquences.

Au final, le roman métahistorique traduit les inquiétudes d'un système sociétal en constante mutation. L'environnement anxiogène créé par les besoins économiques pousse l'individu à un retour constant vers le passé, et ces éventuelles réponses, pour justifier un présent qui le dépasse, en tous sens.

## Bibliographie

- Attali, Jacques. *Histoire du temps*. Paris : Fayard, 1982.
- Audet, René et Andrée Mercier (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec*, vol. 1 et 2, Québec : Nota bene, 2004.
- Bakhtine, Mikhail Mikhailovich. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. Par Daria Olivier. Paris : Gallimard, 2004.
- Bakhtine, Mikhail Mikhailovich. *La poétique de Dostoïevski*. Traduit du russe par Isabelle Kolitcheff. Paris : Seuil, 1970.
- Bey, Maïssa. *Entendez-vous dans les montagnes*. Paris : L'Aube, 2005.
- Blanchot, Maurice. *Le livre à venir*. Paris : Gallimard, 1959.
- Biron, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge. *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal : Boréal, 2007.
- Borges, Jorge Luis. *Borges : Œuvres Complètes*. Paris : Gallimard, 2010.
- Cervantès, Miguel de. *Don Quichotte*. Trad. par Jean Canavaggio. Paris : Gallimard, 2001.
- Cichocka, Marta. *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique : Réinventions, relectures, écritures*. Paris : L'Harmattan, 2007.
- Collington, Tara. *Lectures chronotopiques. Espace, temps et genres romanesques*, Montréal : XYZ, 2008.
- Dussailant-Fernandes, Valérie. « Du Vietnam au Québec : fragmentation textuelle et travail de mémoire chez Kim Thúy. » *Women in French Studies* 19 (2011) : 75-89.
- Dyzenhaus, David et Mayo Moran. *Calling Power to Account : Law, Reparations, and the Chinese Canadian Head Tax*. Toronto : University of Toronto Press, 2005.
- Freud, Sigmund. *La technique psychanalytique*. Traduction d'Anne Berman. Paris : PUF, 1953.
- Gauvin, Lise. « La Nouvelle : un art urbain ? », dans *Tangence*, n°48, Octobre 1995, p.157.
- Gervais, Bertrand. *La Ligne brisée. Labyrinthe, oubli et violence. Logique de l'imaginaire*. Montréal : Le Quartanier, 2008.

Hatab, Lawrence J. *Nietzsche and Eternal Recurrence : The Redemption of Time and Becoming*. Washington : University Press of America, 1978.

Hébert, Anne. *Le premier jardin*. Paris : Seuil, 1988.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lectures on the Philosophy of World History : Introduction, reason in history*. Traduit de l'allemand par H.B. Nisbet. New York : Cambridge University Press, 1975.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.

Hutcheon, Linda. *Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History*. New York: John Hopkins University, 1989.

Lamontagne, André, « Être ou ne pas être postmoderne au Québec ». *Liberté*, vol. 37, n° 4, 1995, 35-43.

Lamontagne, André. *Dans la Mémoire de Québec : Les fossoyeurs*. Ottawa : Éditions David, 2010.

Lamontagne, André. « Savoirs postmodernes ». *Voix et images*, vol. 21, n° 3, 1996, 607-613.

Lamontagne, André. *Le tribunal parallèle*. Ottawa : Éditions David, 2006.

Lintvelt, Jaap, Janet Paterson et Louise Dupré (dir.), *Sexuation, Espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*. Québec : Nota bene, 2002.

Lorenz, Edward N. « Un battement d'aile de papillon au Brésil peut-il déclencher une tornade au Texas ? », *Alliage* 22, 1993, 42-45. Traduction française du texte de la conférence de 1972, publié (en anglais) dans : *The essence of chaos*, The Jessie and John Danz Lecture Series. Washington : University of Washington Press, 1993.

Lumière, Émilie. « Instrumentalisation de l'histoire par le pouvoir et résistances artistiques : le cas du théâtre métahistorique dans l'Espagne contemporaine ». *Textes et contextes*, n° 6, 2011.

URL : <http://revueshs.ubourgogne.fr/textes&contextes/document.php?id=1465>.

Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris : Minuit, 1979.

Magnan, Lucie-Marie et Christine Morin. *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*. Montréal : Nuit Blanche Éditeurs, coll. « Littérature(s) », 1997.

- Mendelsohn, Daniel. *Les disparus*, Traduction de Pierre Guglielmina. Paris : Flammarion, 2007.
- Mercier, André et Frances Fortier (dir.). *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*. Québec : Nota bene, 2011
- Mertz-Baumgartner, Birgit. « Le roman métahistorique en France ». dans Asholt Wolfgang et Marc Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*. Paris : Sorbonne Nouvelle, 2010, 123-132.
- Michaud, Ginette. « Récits postmodernes ? ». *Études françaises*, vol. 21, n° 3, 1985, 67-88.
- Ouellette-Michalska, Madeleine. *La Maison Tresler ou le 8<sup>ème</sup> jour d'Amérique*. Montréal : Québec Amérique, 1984.
- Paré, François. « *Les fossoyeurs* d'André Lamontagne : stéréoscopie de Québec. » *La francophonie de la Colombie-Britannique : mémoire et fiction*. Poirier, Guy, Christian Guilbault et Jacqueline Viswanathan. Ottawa : David, 2012. 135-146.
- Paterson, Janet M. *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.
- Pelletier, Jacques. *Les habits neufs de la droite culturelle. Les néo-conservateurs et la nostalgie de la culture d'ancien régime*. Montréal : VLB éditeur, coll. « Partis pris actuels », 1993.
- Rabaté, Dominique. « Figure de la disparition dans le roman contemporain ». dans Wolfgang Asholt et Marc Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*. Paris : Sorbonne Nouvelle, 2010, 67-76.
- Reiterman, Tim et John Jacobs. *Raven: The Untold Story of the Rev. Jim Jones and His People*. Los Angeles : Tarcher, 2008.
- Ricœur, Paul. *Temps et récit. Tome I: L'intrigue et le récit historique*. Le Seuil, 1983.
- Ricœur, Paul. *Temps et récit. Tome II: La configuration dans le récit de fiction*. Le Seuil, 1985.
- Ricœur, Paul. *Temps et récit. Tome III: Le temps raconté*. Le Seuil, 1985.
- Saucier, Jocelyne. *Il pleuvait des oiseaux*. Montréal : XYZ, coll. « Romanichels », 2011.
- Stambaugh, Joan. *Nietzsche's thought of eternal return*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1972.



Thúy, Kim. « Habiller le vécu de mots et d'images : le projet de Kim Thúy. » Entretien avec Valérie Dussailant-Fernandes. Toronto, Ontario. 20 Juillet 2012. 164-177. Dans *Voix Plurielles* 9.2, 2012.

Thúy, Kim. *Ru*. Montréal : Libre Expression, 2009.

Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique*. Paris : Seuil, 1981.

Turcotte, Élise. *Guyana*. Montréal : Leméac, 2011.

Viart, Dominique. *La littérature française au présent : héritage et mutations de la modernité*. Paris : Bordas, 2005.

White, Hayden. *The content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.