

## Petite revue de philosophie

# Espace urbain et espace littéraire

Monique LaRue et Jean-François Chassay

---

Volume 11, numéro 1, automne 1989

CAMUS - NIETZSCHE - KANT

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1102695ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1102695ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

0709-4469 (imprimé)

2817-3295 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

LaRue, M. & Chassay, J.-F. (1989). Espace urbain et espace littéraire. *Petite revue de philosophie*, 11(1), 85–99. <https://doi.org/10.7202/1102695ar>

## Espace urbain et espace littéraire

Monique LaRue  
et Jean-François Chassay

Dans *Encore une Partie pour Berri*<sup>1</sup>, œuvre typique du roman montréalais récent, deux amies nommées Albanel et Shawanigan «s’amusent à fouiller dans les romans québécois oubliés de la précédente génération». Elles «dessinent des cartes chaque jour plus précises et détaillées d’un territoire abstrait, baroque et vaguement menaçant, une sorte de catacombe peuplée de goules et de sorciers, sous la ville». Ces deux «amoureuses» de Montréal prétendent qu’on ne peut pénétrer cette ville si on n’a pas d’abord «percé le secret de cet abîme». Faut-il passer par la fiction, pour comprendre une ville?

«La forme d’une ville change plus vite [...] que le cœur d’un mortel<sup>2</sup>», dit Julien Gracq. Les romans sont les archives de l’espace urbain. Qui se souviendrait par exemple du caractère quasi médiéval du Montréal industriel d’après-guerre, où la verticalité des gratte-ciel ne s’interposait pas encore dans le face à face Saint-Henri/Westmount et, plus généralement, entre le bas de la ville, gris et pauvre, et le haut, vert et hérissé de châteaux, s’il n’y avait eu *Au milieu*

Les dates indiquées sont celles de la première parution.

1. Pauline Harvey, *Encore une partie pour Berri*, Montréal, 1985.
2. Julien Gracq, *La Forme d’une ville*, Paris, 1985.

*la montagne*<sup>3</sup> de Roger Viau, *Bonheur d'occasion*<sup>4</sup> de Gabrielle Roy, *La nuit*<sup>5</sup> de Jacques Ferron, et tant d'autres expressions d'une expérience conflictuelle, aliénante, et douloureuse? La ville se stratifie historiquement, elle s'opacifie et, quand d'anciens conflits sont refoulés de la surface, l'imaginaire littéraire en conserve la trace.

Pourtant, il reste difficile de discerner si, lorsqu'on lit la description d'un lieu en regardant ce lieu, celui-ci en devient plus réel ou plus fictif. La ville est-elle moins ir-réelle, nous appartient-elle davantage, quand on lit les romans qui s'y déroulent? Ce n'est pas évident. La notion d'espace comprend celle d'infini, et il y a effectivement une dimension infinie à la connaissance de tout lieu. La ville résiste, autant que les romans, à notre préhension. Deux fictions se mirent.

S'il n'est donc pas possible d'ancrer la dialectique spéculaire de l'espace urbain et de l'espace littéraire, nous en diviserons néanmoins ici les moments : d'abord, nous présenterons quelques aspects de la topographie de l'espace montréalais, tel que reconstitué inductivement à partir de 175 romans se déroulant, en tout ou en partie, à Montréal. Ensuite, nous mettrons en rapport l'expérience de la ville et certains traits discursifs du roman montréalais, tels le développement de l'onomastique et de l'inter-textualité.

## Géographie romanesque de Montréal

Pour les sémioticiens, un espace se constitue quand, dans l'étendue indifférenciée, un lieu devient un ici par

3. Roger Viau, *Au milieu la montagne*, Montréal, 1951.

4. Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Montréal, 1945.

5. Jacques Ferron, *La Nuit*, Montréal, 1965.

rapport à un ailleurs. Cette focalisation est constitutive d'un sens, d'une forme élémentaire. À Montréal, cette articulation fondatrice fut, bien sûr, d'origine française, et mystique. Éprouvant le besoin de revenir aux sources de la cité, certains romanciers évoquent Ville-Marie, et la vision de Jacques Ollier qui reçut de Dieu la mission de venir évangéliser les Amérindiens. L'écrivain français Robert Marteau, dans un livre intitulé *Mont Royal*<sup>6</sup>, parle quant à lui de «l'énormité du désastre ainsi perpétré». «Un esprit ébranlé par le besoin de certitude, dit-il, couvre le forfait de la volonté divine.» Le sacré est toujours présent dans «la ville aux cent clochers», qui fut à ses heures ultramontaine et puritaine, et où continue de s'exercer, comme pour le *Satan Belhumeur*<sup>7</sup> de Victor-Lévy Beaulieu, attiré par les rabbins de la rue Saint-Laurent, une fascination profonde pour la dimension religieuse.

Cependant, malgré et peut-être aussi à cause de cette univoque vocation originaire, Montréal, qui devient brusquement, après la Conquête, une ville anglaise, met beaucoup de temps à devenir un ici littéraire, un lieu d'énonciation accepté de la littérature québécoise balbutiante, et retranchée dans ses villages et ses idéologies de conservation. Deux des tout premiers romans québécois se passant à Montréal s'intitulent ainsi *Les Mystères de Montréal*<sup>8</sup>. L'allusion à Eugène Sue, autant que la pauvreté des rebondissements et du cadre, mettent clairement la ville en relation inégale avec «La» Ville entre toutes qu'est Paris, dont Montréal ne saurait être que l'ailleurs, et le substitut à jamais insatisfaisant.

6. Robert Marteau, *Mont Royal*, Paris, 1981.

7. Victor-Lévy Beaulieu, *Satan Belhumeur*, Montréal, 1981.

8. Auguste Fortier, *Les Mystères de Montréal*, Montréal, 1893. Hector Berthelot, *Les Mystères de Montréal*, 1898.

Ville coloniale, ville provinciale, ville marginale, ville d'exil, ville isolée par son insularité et par sa septentrionalité, Montréal conserve dans son architecture quelques souvenirs du régime français, surtout dans son berceau, le Vieux-Montréal. Quand l'autoroute est-ouest ne sépare pas encore ce quartier du reste de la ville, les romanciers sont nombreux à se rattacher à un foyer d'insurrections qui abrite les mânes de Papineau. Ils le font soit avec amertume, comme Hubert Aquin qui y termine de façon ambiguë son *Prochain Épisode*<sup>9</sup>, soit avec nostalgie comme Robert de Roquebrune, soit avec ironie, comme Jean Basile, à qui le balcon de l'hôtel de ville où de Gaulle prononça les paroles que l'on sait, rappelle plutôt la trahison de 1763. *Le Nez qui voque*<sup>10</sup>, de Réjean Ducharme, est peut-être le plus poignant de ses romans, dans lequel Mille-Milles, qui a seize ans mais qui dans son cœur en a huit et ne veut pas vieillir, se réfugie rue Bonsecours, dans l'enfance de la ville, et fait un pacte de suicide avec Chateaugué, pour ne pas trahir.

Le carré Saint-Louis et le quartier Saint-Denis qui l'avosine forment également un des foyers les plus permanents de l'imaginaire montréalais. Ce quartier, d'abord résidentiel et bourgeois, est depuis toujours hanté par les écrivains et par la bohème, de Nelligan qui y habita, à Gauvreau qui y vécut ses derniers jours, pour ne parler que des poètes dont la présence est évoquée par les romanciers. Avec la construction de l'UQAM, il renoue avec sa vocation de quartier latin, et François Hébert, dans *Holyoke*<sup>11</sup>, en profite pour y faire se côtoyer les secrétaires et les futurs intellectuels de gauche. Dans les années 70, l'ex-

9. Hubert Aquin, *Prochain Épisode*, Montréal, 1965.

10. Réjean Ducharme, *Le Nez qui voque*, Montréal, 1967.

11. François Hébert, *Holyoke*, Montréal, 1978.

hobo Jean-Jules Richard observe avec sympathie les hippies qui envahissent le *Carré Saint-Louis*<sup>12</sup>, et dont les visions psychédéliques déforment le buste d'Octave Crémazie. Si les romans des années 80 peuvent donner l'impression que le lieu a été complètement récupéré par la nouvelle classe des «yuppies» fréquentant les bars et les restaurants aux noms français qui jalonnent la rue Saint-Denis, un des derniers romans qui s'y passent, et que Dany Laferrière, auteur d'origine haïtienne plus mont-réalais que nature, intitule ironiquement *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*<sup>13</sup>, maintient le flambeau d'une inconditionnelle marginalité. Son narrateur qui lit le Coran, écoute du jazz et partage ses connaissances érotiques avec des «Miz littéraires» consentantes, est tout à fait dans l'esprit du lieu.

La rue la plus fréquemment nommée du roman mont-réalais est cependant la rue Sainte-Catherine, et ce n'est pas là une statistique insignifiante. Cette rue, qu'aucun écrivain ne décrit comme vraiment «belle», joue en effet un rôle charnière, transgressant la division de la ville en deux parties — Est et Ouest — et subsumant pour ainsi dire toutes les contradictions de Montréal, qui sans elle ne serait, à une certaine époque, que le territoire, trop connu, des «deux solitudes». La rue Sainte-Catherine est un formidable échangeur de pauvreté et de richesse, et nombreux sont les trajets qui mènent les villageois d'Hochelaga de Roger Viau ou de Jean Hamelin<sup>14</sup>, ceux du Plateau Mont-Royal de Michel Tremblay<sup>15</sup>, ceux de la Petite Patrie<sup>16</sup> de

12. Jean-Jules Richard, *Carré Saint-Louis*, Montréal, 1973.

13. Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, Montréal, 1985.

14. Jean Hamelin, *Les Rumeurs d'Hochelaga*, Montréal, 1971.

15. Michel Tremblay, *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Montréal, 1978.

16. Claude Jasmin, *La Petite Patrie*, Montréal, 1972.

Claude Jasmin, aux vitrines de la rue Sainte-Catherine. Dans l'Est, les affiches y sont en français. Pendant longtemps, à partir du square Phillips, on pénètre dans le secteur de l'unilinguisme anglais. Au-delà, c'est l'Ouest, véritable *Terra incognita* que le roman montréalais explorera dès les années 60, dans *Le Couteau sur la table*<sup>17</sup>, et conquerra, avec désinvolture parfois, après 1970. Malgré l'amertume qu'elle soulève, «la Catherine», comme on l'appelle, que l'on fréquente souvent le soir lorsque les néons et la nuit la parent d'une aura fantastique, comme si elle était la clef secrète de la ville, exerce, à partir des années 50, une fascination certaine. Elle est tout à la fois la rue la plus identifiée à l'américanité de Montréal, et une rue spontanément aimée par les citadins naïfs que sont longtemps les francophones.

Mais l'artère la plus mythifiée reste le boulevard Saint-Laurent, où la bigarrure produite dans le temps par la juxtaposition de lieux et d'ethnies hétéroclites exerce sur l'imaginaire montréalais le pouvoir d'attraction des voyages intérieurs. Frontière légendaire, la rue Saint-Laurent participe à sa manière au mythe western, dans les romans d'André Major par exemple<sup>18</sup>, quand elle croise la rue Sainte-Catherine, avant de se transformer en ce creuset où francophones et anglophones rencontrent ces «Juifs hongrois, polonais, autrichiens, russes, etc., qui tiennent boutique ou bien ont des magasins de gros, des ateliers de confection», que décrit en 1966 Andrée Maillet<sup>19</sup>. Si la rue Saint-Laurent rejoint à ce point l'imaginaire des Montréalais, c'est peut-être parce qu'elle ouvre, dans cette ville éclatée et depuis toujours aimantée vers l'ailleurs, français ou américain, dans cette ville où les terrains de sta-

17. Jacques Godbout, *Le Couteau sur la table*, Paris, 1965.

18. André Major, *L'Épouvantail*, Montréal, 1974.

19. Andrée Maillet, *Les Montréalais*, Montréal, 1966.

tionnement tiennent lieu de ruines, un espace culturel qui se renouvelle sans cesse. Espace d'odeurs, de couleurs, d'exotisme et de cosmopolitisme, qu'on ne saurait fixer, et qui alimente la boulimie de nouveauté, stimule le goût du baroque. Sur «la Main», comme on l'appelle entre Montréalais, la fiction se mêle à la réalité, le poncif et le stéréotype cohabitent avec l'inusité et l'étonnant.

Ces lieux, et quelques autres, comme Outremont, longtemps le névralgique symbole de la trahison de l'élite francophone, le Plateau Mont-Royal où les escaliers extérieurs et les balcons, expressions architecturales typiques, sont choisis par Michel Tremblay pour y installer les Parques de Montréal que sont Mauve, Violette et Rose, les gratte-ciel et la Place Ville-Marie, incarnations de l'espoir économique, Côte-des-Neiges, ancien village transformé par l'Université de Montréal, articulent la forme imaginaire de la ville. Celle-ci est tracée par les mouvements d'aller et de retour des personnages romanesques, rattachant les quartiers périphériques, comme le «Moréal mort» de Victor-Lévy Beaulieu, aux centres de l'urbanité où se retrouvent ces restaurants, bars, tavernes, théâtres, cinémas qu'énumèrent et que fréquentent avec euphorie les narrateurs et narratrices de romans, et qu'il serait trop long de présenter ici en détail.

Un fil d'Ariane parcourt ainsi l'espace fragmenté dans les romans. Il fait, autour de ces quelques pôles familièrement hantés, d'irréguliers pelotons, marquant l'habitude et l'habitat, presque au sens heideggerien du terme. La convergence de ces itinéraires urbains nous rappelle que la ville est, comme l'écriture, une spatialisation du temps, un monogramme. Les usagers de la ville, dans la perception intime de l'espace marquée et balisée par leurs trajets fictifs, sont autant de lecteurs implicites de Montréal. Peut-être n'est-ce d'ailleurs qu'une fois la ville devenue ainsi un «lieu», un ici, au sens existentiel, que ses langages peuvent



se transformer en écriture, et transformer l'écriture elle-même.

## La Ville et ses langages

Mais la passion de Montréal est récente, du moins dans la littérature, et notre ville n'aura pas eu son *Berlin Alexanderplatz*<sup>20</sup>, ni son *Manhattan Transfer*<sup>21</sup> dans les années 30. À l'époque où Berlin et New York deviennent de véritables personnages de romans, Montréal est loin d'avoir même trouvé son espace littéraire qu'elle prendra plus de deux décennies à conquérir et, pourrait-on dire, à apprivoiser. Dans les années 30, les incursions vers la ville sont encore rares, quasi inexistantes. Le roman préfère s'en tenir aux campagnes enneigées, et les personnages qu'on y découvre entendent avec suspicion le murmure de la métropole qui n'est encore que tumulte à éviter. On trouvera bien sûr quelques exceptions, mais qui ne changent pas, loin de là, le portrait de famille : le roman québécois, de façon générale, se tient loin de la ville et ce n'est qu'au cours des années 50, malgré quelques parutions dans les années 40, que le genre va se déplacer pour de bon, et pas avant la fin des années 1960 qu'on pourra parler sans exagération, c'est-à-dire sans se limiter à des cas isolés, d'un «roman montréalais».

Or, la ville est le lieu du savoir. C'est là d'abord que circule l'information. Peut-être faut-il expliquer ainsi la frénésie onomastique du roman montréalais qui s'est développée depuis une quinzaine d'années? De manière très accentuée le roman montréalais cite, nomme, désigne, comme si un rattrapage était nécessaire. Comme s'il fallait, après toutes ces années où le savoir demeura dans l'ombre, l'exposer avec un maximum d'intensité. C'est

20. Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, 1929.

21. John. R. Dos Passos, *Manhattan Transfer*, 1925.

bien de cela qu'il s'agit : d'une apparition massive du savoir dans les textes. D'une part, ceux-ci sont alimentés par la ville, par l'écriture et par les événements produits par le monde urbain. D'autre part, la place prise par le corpus littéraire, ou culturel — l'érudition *issue* de la ville — et la propension au relevé onomastique, s'insèrent à leur tour dans cette masse d'informations. En devenant montréalais, le roman devient ainsi, à maints égards et de manières très diversifiées, un «relevé de connaissances». Il serait bien sûr présomptueux d'affirmer qu'il s'agit d'un trait spécifique à la littérature montréalaise, ou même, à l'intérieur de cette littérature, au genre romanesque. Cependant, nul doute qu'il s'agit bien d'un trait caractéristique.

On reconnaît dans nombre de romans se déroulant dans différentes villes des références culturelles. Celles-ci, cependant, s'insèrent généralement dans le cadre du récit. Ainsi, quand le narrateur des romans de l'Américain Philip Roth est, comme cela se produit souvent, professeur de littérature, il est normal de voir apparaître au fil des pages de nombreux noms d'écrivains. Le roman montréalais, par contre, étonne en un sens par la gratuité de la masse d'informations qu'on y découvre. À la limite, le lecteur se trouve face à une espèce de délire, comme si, pour exprimer le réel urbain, il fallait mettre en scène tous les langages, croiser les discours, «heurter» des systèmes divergents, et laisser s'épanouir, sans restriction, la passion de la ville. Du livre au slogan publicitaire, en passant par l'information télévisée, la ville parle dans les livres. La citation participe d'un amalgame qui fonde le texte. À mesure que le Québécois s'urbanise, le savoir fait son entrée dans le roman, sous différentes formes, et l'inter-texte prend une place de plus en plus active dans le processus de structuration de l'œuvre. Retraçons ici les étapes de cette véritable invasion de la narration par la culture.

C'est un lieu commun de l'analyse historico-littéraire de dire que *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy marque «l'arrivée en ville» du roman québécois francophone contemporain. Mais Saint-Henri est encore, à l'époque, une «termitière villageoise», comme le dit l'un des personnages. Si la ville est un discours, une parole multiple, c'est plutôt dans *Alexandre Chenevert*<sup>22</sup> qu'elle s'introduit véritablement dans le texte romanesque. D'une part, parce qu'Alexandre, le principal protagoniste du récit, ne se reporte jamais vers la campagne comme étant le lieu de ses origines. S'il est brisé, écrasé par la ville, il ne peut imaginer la vie autrement qu'à Montréal. C'est un citadin à part entière. Mais surtout parce qu'Alexandre est un homme assailli par la propagande et par la publicité. Il est écrasé sous les *signes* de l'information urbaine. «Et où était la vérité dans cette masse d'écrits», se demande le petit homme, taraudé par le doute. Sa conscience est pulvérisée, diffractée, entravée par l'afflux d'informations. S'il a commencé à questionner la ville, Alexandre n'en a pas encore pris possession, il n'a pas encore fait sa propre lecture de l'espace urbain.

Deux autres romans des années 50 vont également marquer une insertion discursive de la ville dans les romans. *Les Inutiles*<sup>23</sup> d'Eugène Cloutier, publié en 1956, et *Les Vivants, les morts et les autres*<sup>24</sup> de Pierre Gélinas, publié en 1959, reproduisent tous deux, de façon quasi identique, un événement montréalais mythique, à savoir la célèbre émeute du Forum qui fit suite à la suspension du joueur de hockey Maurice Richard. L'intérêt ne vient pas tant de la mention de cette scène dans le roman, que de

22. Gabrielle Roy, *Alexandre Chenevert*, 1954.

23. Eugène Cloutier, *Les Inutiles*, Montréal, 1956.

24. Pierre Gélinas, *Les Vivants, les morts et les autres*, Montréal, 1959.

son intégration dans celui-ci : elle vient influencer la marche du récit. Voilà donc que le texte fait ressurgir l'événement, s'ouvre sur le réel. L'auteur puise dans ce matériel qui recyclé, réutilisé, donne au texte son dynamisme. Peu à peu, l'emploi du paralittéraire au sein du romanesque augmente l'entropie du genre, et le fait échapper à un espace définitionnel restrictif.

Mais, en cette fin des années 50, certains aspects du roman montréalais présentent encore la ville comme un carcan, comme un milieu angoissant qu'on subit plus qu'on n'y vit. Pour que le Montréalais se retrouve dans la masse d'informations qui circulent à travers toute ville, pour que le narrateur puisse faire des choix, proposer des pistes au lecteur, il faut qu'il cesse de se sentir dominé par la ville. Il ne faut plus seulement qu'il sente qu'il lui appartient de corps et d'esprit, mais également que celle-ci lui appartient. En ce sens, *La Jument des Mongols*<sup>25</sup> de Jean Basile, publié au début des années 60, marque une étape importante de la transformation du discours littéraire par les discours urbains. Pour une des premières fois, et pour la première fois de manière aussi manifeste, un véritable attachement à Montréal s'y exprime. Quand le narrateur a des problèmes, il se tourne vers la ville et c'est elle, littéralement, qui lui remonte le moral. Montréal est devenue une présence, un personnage. Et, tout naturellement, non seulement ce roman multiplie-t-il les indices culturels de tout ordre, mais également les emprunts, avoués d'emblée par l'auteur qui s'amuse à dissimuler les citations et les références.

À partir de là, Montréal va peu à peu envahir le paysage romanesque, surtout dans les années 70. Autant, dans la mouvance du nationalisme politique, la littérature québé-

25. Jean Basile, *La Jument des Mongols*, Paris, 1966.

coise des années 60 a-t-elle été marquée par la thématique du pays, autant, depuis plus de dix ans, elle tend à s'identifier à un paysage urbain. Au désir d'un territoire national intériorisé par l'écriture, s'est substitué un plaisir du lieu que l'on voit tous les jours, sans pour autant que le regard qui y est posé soit limitatif, puisque la ville exprime le monde moderne et met en scène sa complexité.

Le discours culturel peut alors s'intégrer de diverses façons au texte. D'abord par les titres qui jouent parfois un rôle connotatif important, situant d'entrée de jeu le roman dans une «filière culturelle»: *Don Quichotte de la Démanche*<sup>26</sup> de Victor-Lévy Beaulieu, renvoie au roman de Cervantès, et par le fait même aux grands textes littéraires auxquels l'auteur s'est toujours identifié. *La vie en prose*<sup>27</sup> de Yolande Villemaire, tout en fixant le dédoublement du roman qui oscille toujours entre fiction et réalité, rappelle la chanson d'Édith Piaf. Patrick Straram renvoie avec son livre *Tea for one — No more tea*<sup>28</sup>, à un classique du jazz et à son envers pourrait-on dire, laissant pressentir l'aspect funeste du livre, dans sa seconde partie.

Le fragment culturel peut aussi être accolé, sans s'y amalgamer, au cadre narratif traditionnel, venant redoubler ou illustrer la parole du narrateur. Reproduction d'une page de journal qui appuie les propos du narrateur ou de la narratrice, comme dans *Maman*<sup>29</sup> de Marcelle Brisson. Dialogues entendus à la télévision, faisant un contrepoint ironique aux propos des personnages de *L'Hiver de force*<sup>30</sup> de Réjean Ducharme.

26. Victor-Lévy Beaulieu, *Don Quichotte de la Démanche*, Montréal, 1974.

27. Yolande Villemaire, *La Vie en prose*, Montréal, 1980.

28. Patrick Straram, *Tea for one — No more tea*, Montréal, 1983.

29. Marcelle Brisson, *Maman*, Montréal, 1977.

30. Réjean Ducharme, *L'Hiver de force*, Paris, 1973.

D'autres romans font se mêler différents types de discours dans la ville, ou différents genres. *Être ange étrange*<sup>31</sup> de Louis Geoffroy, récit d'une passion amoureuse dans la ville, est écrit à la manière d'une improvisation de jazz. *French kiss*<sup>32</sup> de Nicole Brossard, fait éclater la syntaxe et le récit sous l'action conjuguée des discours scientifique et poétique. On intègre aussi des systèmes signifiants non verbaux. Jean Basile, dans *La Jument des Mongols*, insère dans le récit une scène qui reprend la scène finale de la *Dolce Vita* de Fellini. La peinture occupe une place centrale dans *La mort vive*<sup>33</sup> de Fernand Ouellette, et *Trou de mémoire*<sup>34</sup> de Hubert Aquin tient tout entier sur l'image récurrente des *Ambassadeurs* d'Holbein. Parfois encore, un fragment textuel éclaire le sens d'un passage, l'enrichit d'un jeu de souvenirs associatifs, ou relance le texte. Dans *Agonie*<sup>35</sup>, Jacques Brault place en tête du livre un poème d'Ungaretti, continuellement repris, strophe après strophe : le poème crée le récit, en forme la substance.

Le jeu associatif est sans doute la figure la plus importante. Les couleurs dans *French Kiss* de Nicole Brossard renvoient à Éluard, à Rimbaud. La présence constante de la mer et du fleuve dans les romans de Basile permet à ce dernier d'utiliser des séquences tirées plus ou moins directement des romans de Melville, en particulier de *Moby Dick*. Ce jeu associatif peut fonctionner à partir des noms, comme lorsque Yolande Villemaire, dans *La vie en prose*, écrit : «Je marche dans Saint-Germain-des-Prés en chan-

31. Louis Geoffroy, *Être ange étrange*, Montréal, 1974.

32. Nicole Brossard, *French Kiss*, Montréal, 1974.

33. Fernand Ouellette, *La Mort vive*, Montréal, 1985.

34. Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, Montréal, 1968.

35. Jacques Brault, *Agonie*, Montréal, 1985.

tant "Il n'y a plus d'après à Saint-Germain-des-Prés" et je m'assois entre la maman et la putain au café Flore, comme un cliché», renvoyant ainsi à la chanson interprétée par Yves Montand et au film de Jean Eustache comme représentations de Paris.

Les références se multipliant, le roman se transforme ainsi peu à peu en ce que Roland Barthes appelle une «fratrasie», un petit savoir encyclopédique qui forme réalité courante. Elles jouent un double rôle : discursif, et diégétique. Il y a une dépense, une appropriation de la culture, qui participe au plaisir de nommer, de savoir, et qui parfois va encore plus loin, les noms apparaissant comme référent fondamental, marquant les assises du narrateur, et soutenant son discours. Dans *Un voyageur distrait*<sup>36</sup> de Gilles Archambault, le récit est ainsi enclenché par la figure de Jack Kerouac. Dans *Le Nez qui voque*, celle de Nelligan est récurrente.

Dans plusieurs cas, les références n'ont d'autre rôle que de saturer l'espace romanesque. À quoi sert alors cette débauche de noms? Pourquoi se manifeste-t-elle si massivement dans le roman montréalais contemporain? Quel est ce besoin qui réunit des écrivains souvent très différents, des plus conservateurs aux plus expérimentaux? Serait-il possible que cette boulimie soit reliée à un certain statut de «nouveaux riches» de la culture, à un comportement analogue à celui des naïfs villageois éblouis par la ville et volontiers complaisants? Maintenant, nous savons, semblent parfois dire ces livres. À la limite, cette impression d'érudition pourrait servir, inconsciemment, à compenser la pauvreté du lexique, enfoui sous une montagne de pseudo-connaissances...

36. Gilles Archambault, *Le Voyageur distrait*, Montréal, 1981.

Ce processus d'énumération peut cependant avoir un fondement plus pur, d'ordre ludique. Nommer, de façon aussi jubilatoire, c'est une façon d'inscrire ses propres connaissances dans la ville, en se servant de celle-ci comme d'un miroir. Si marcher dans la ville c'est la lire, la page, à l'inverse, devient un peu une vitrine. Entre la ville et le discours, un «décodage-recodage» se produit. Le narrateur, dans la ville, puise librement parmi les commentaires de tout ordre qu'il entend ou subit. Il s'en amuse. Quand Réjean Ducharme glisse de sainte Thérèse d'Avila à Jean-Paul Sartre à un journaliste sportif, ou de Mao à un joueur de hockey, quand Yolande Villemaire juxtapose Ovide à un chanteur de charme, Julia Kristeva à la famille Von Trapp, rien ni personne n'est vraiment dévalorisé. Mais on assiste à une stratégie qui est à la fois création et récréation : une critique qui est aussi une forme d'exploration active.

Nommer, c'est posséder, et posséder, c'est toujours une façon d'échapper à la mort, au néant, au vide. Ne nous y trompons pas : le roman urbain, par ailleurs porté par l'éphémère et par l'anodin, se fait grave dans son manque de sérieux. Par sa vocation ludique, le savoir qu'il met en scène abolit le point final qui pourrait réduire le sens, fixer la forme. C'est ainsi, semble-t-il, que le corps de la ville se surimprime au corps du roman. La rencontre, tardive, de l'espace urbain et de l'espace littéraire, à Montréal, a ainsi engendré un nouvel espace, impossible, lui aussi, à clôturer.

Monique LaRue  
Jean-François Chassay