

Suspension de l'historicité et art narratif de la scène dans *Dée* de Michael Delisle

Marie-Pascale Huglo

Number 175, 2015

Le roman québécois contemporain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/81399ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Huglo, M.-P. (2015). Suspension de l'historicité et art narratif de la scène dans *Dée* de Michael Delisle. *Québec français*, (175), 82–84.



Suspension de l'historicité et art narratif de la scène dans *Dée* de Michael Delisle



MARIE-PASCALE HUGLO *

L'HISTOIRE AU PRÉSENT

Au sein d'une partie de la littérature contemporaine qui met en récit l'histoire récente du Québec (Hamelin, Bock, Mavrikakis, Archibald, etc.), Michael Delisle occupe une place à part. En effet, ses récits se situent dans une frange temporelle assez curieuse, à la fois proche de nous et lointaine. Nous sommes, dans *Dée* (Leméac, 2002)¹ comme dans *Tiroir n° 24* (Boréal, 2010), à environ une cinquantaine d'années : à la veille de l'expo 67 dans *Tiroir n° 24*, dans les années 1950 pour *Dée*. Cela n'est guère étonnant puisque, dans l'univers de Michael Delisle, les zones de l'*entre-deux* prédominent, que ce soit la banlieue, qui exemplifie le phénomène à merveille, ou encore cette période limotrophe de la modernité, à la veille de la Révolution tranquille. Qui plus est, dans *Dée*, l'inscription du passé se marque différemment ; peu de dates viennent inscrire les événements sur le curseur temporel, contrairement, par exemple, à l'incontournable roman de la crise d'Octobre de Louis Hamelin, *La Constellation du Lynx* (Boréal, 2010), où on ne perd jamais de vue la situation historique que la chronologie initiale et les nombreuses dates en tête de chapitre nous rappellent. Imperceptiblement, comme sans y toucher, Delisle sort l'histoire de ses balises. Il se dégage d'une temporalité orientée, arrache le temps à toute historicité présumée pour l'impliquer, sans mise à distance rétrospective ni vision totalisante, dans de courtes scènes mémorables. La

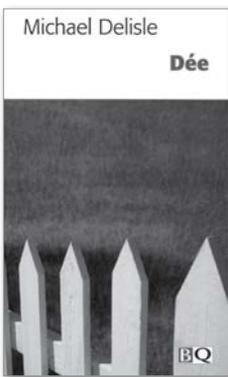
suspension de l'historicité est ici avant tout une question de mise en œuvre narrative confrontant les lecteurs, y compris ceux de la jeune génération, à des images qui les touchent directement. Le parcours de *Dée*, adolescente ayant grandi et vieilli trop vite, se raconte ainsi à travers une série de vignettes qui frappent l'imagination tout en évoquant une histoire représentative d'une *autre* modernité. Les scènes donnent alors à voir et à éprouver *au présent* l'étrangeté d'un passé non dépassé.

L'AUTRE MODERNITÉ : LA BANLIEUE

La métamorphose du territoire de la région métropolitaine de Montréal renvoie, de façon métonymique, à celle de toute une époque, celle du milieu des années 1950. En marge des grands projets emblématiques de la modernité, *Dée* se situe sur la Rive-Sud, une banlieue *sans histoire* qui devient, sous la plume de Michael Delisle, exemplaire de la construction de la modernité québécoise, avec l'alignement des maisons de la rue Fournier, où *Dée* habite avec ses parents, au début du récit, et le bungalow neuf du lotissement où elle emménage une fois mariée, à la fin. Les images de la banlieue ont ainsi pour effet de déstabiliser notre vision de *la* modernité (que les grands projets d'urbanisme dans le Montréal des années 1960 représentent), tout en s'en faisant le signe.

Quand Michael Delisle invoque sa mémoire – plutôt qu'un « travail d'archéologie de l'avant-hier² » – comme source de son œuvre romanesque, ce n'est pas seulement la dimension autobiographique qu'il revendique, mais aussi le refus de classer le passé récent comme une *époque révolue*. Cela passe par les lieux qui, contrairement aux dates, relient le passé au présent : d'une part, certains noms propres ou repères sont encore d'actualité (« un pont vert qui mène à Montréal » (p. 13) ; le boulevard Taschereau, etc.), d'autre part, la vie en banlieue constitue une expérience commune que des lecteurs contemporains de tous horizons, de tous âges, partagent. L'imaginaire de la banlieue participe d'un vaste répertoire culturel contemporain appartenant *au présent*, et avec lequel le récit de Michael Delisle entre en dialogue.

L'histoire des années cinquante passe par des détails concrets qui donnent accès à des manières de vivre étrangères aux nôtres ou, au contraire, qui s'en rapprochent. Les bécoses que « presque tout le monde doit démolir » (p. 12) et la *dompe*, ce « tas d'immondices » auquel quelqu'un « met le feu pour l'hygiène » (*idem*) une fois par semaine, laissent place aux maisons bien alignées, au gazonnement des terrains, aux trottoirs de « la nouvelle rue Fournier, toute en asphalte » (p. 12). Des aménagements, pour nous devenus banals, surgissent, à travers le regard des personnages, comme un véritable événement, ravivant notre capacité d'étonnement, reconnectant



l'histoire avec l'expérience quotidienne d'habiter. À partir de là, il est possible de faire appel à l'histoire matérielle (urbanisme, hygiène) ou aux archives photographiques, mais l'enquête historique ne saurait évincer la puissance poétique d'ébranlement des scènes de ce récit très visuel. Parce que *Dée* se tient *en-deçà* de la grande histoire, parce qu'il se maintient en équilibre *entre* le singulier et le collectif, parce qu'il met en scène des transformations du territoire révélatrices de normes de vie (alignement des maisons, asphalte, trottoirs, hygiène) que nous n'interrogeons plus, le récit de Delisle parvient à sortir *la* modernité de son évidence collective et montre les lieux dans toute la force de leur apparition.

LA LIGNE ET LE CERCLE

La scène romanesque se distingue en principe comme une unité d'action circonscrite dans l'espace et le temps. Elle isole un moment dramatique intense ou un épisode significatif qu'on pourrait croire *directement mis sous nos yeux* : le théâtre et la peinture fournissent des exemples éloquentes où la parole et le geste dramatisent l'action. Dans le cadre du roman, la scène discursive ou visuelle suspend le fil du récit dont elle constitue un moment fort. Par rapport à ce modèle romanesque, la composition du récit de Michael Delisle se distingue. Loin d'intégrer des scènes au sein d'un *continuum* narratif, *Dée* se compose *exclusivement* de scènes. Elles découpent le récit en courtes séquences (souvent deux pages) regroupées en quatre grandes parties. Entre chaque scène relativement autonome, un blanc souligne le caractère elliptique de la composition narrative.

La fragmentation qui résulte de ce mode discontinu de composition n'entraîne pas pour autant un affaiblissement narratif. L'ordre chronologique et les marqueurs de transformation (lieux, personnages) fournissent des repères solides. Les scènes servent une intrigue forte plutôt qu'un dispositif formaliste éclaté tournant le dos à la constitution d'un récit centré sur un personnage³. La composition par scènes n'enlève rien, en effet, à la force du personnage principal de *Dée*. Malgré les nombreuses ellipses, son passage de l'adolescence à l'âge adulte prend forme au fil de scènes qui se succèdent dans l'ordre chronologique.

Le cadre narratif est celui du roman de formation que Delisle prend à contre-pied : nos attentes d'un *apprentissage* sont déçues au même titre que l'idée d'un *essor*, associé à la modernité, s'écrase. Les premières règles de *Dée*, les relations sexuelles, sa grossesse, son mariage arrangé, la « lune de miel » au Misty Motel, son emménagement dans un bungalow tout neuf, sa vie esseulée entre le bébé et le chien Puppy et, pour finir, sa fatigue de *mommy* droguée par les médicaments auprès de son fils de quatre ans, sont les principaux jalons d'un récit de formation *contrarié*. Alors que son mariage – habilement négocié par sa mère – avec Sarto, qui l'a engrossée à l'âge de quinze ans, permet une ascension sociale fulgurante, *Dée* reste à l'écart, elle n'est pas l'agente de ce qui lui arrive. « *You don't know your luck, girl!* » (p. 76), répète sa mère, mâchoires serrées, alors qu'elle découvre son bungalow flambant neuf. L'excitation de *Dée* quand Sarto lui propose d'aller « faire une visite de leur cadeau de noce » (« [!]a maison, notre maison » [p. 67]), retombe bien vite. *Dée*, encore mineure, subit son sort : elle est constamment évincée de l'action, maintenue dans l'infantilisme. Sa mère lui ordonne de rentrer dans sa chambre ou d'aller prendre l'air quand elle discute de décisions à son sujet. Ces ordres récurrents renvoient dos à dos la marginalisation de *Dée* et l'essor social que le bungalow neuf

représente. Alors que sa mère et son père jouissent de l'amélioration de leur condition à la suite du mariage (Sarto vient d'une famille à l'aise), *Dée* n'acquiert aucun pouvoir sur sa vie. Laisée à l'abandon, elle stagne entre joie sans suite et abattement, rêveuse d'un bout à l'autre jusqu'à n'avoir plus qu'un désir mortifère : dormir.

Le sommeil et la fatigue de *Dée* ne sont pas, dans ce récit, le simple signe d'une dégradation personnelle en déphasage avec la marche du progrès. Ils marquent, de façon circulaire, le retour du même, comme si *tout était écrit* depuis le début, c'est-à-dire depuis que Doc, le vétérinaire, drogue la petite *Dée* qu'il emmène avec lui dans ses tournées. À la faveur de son sommeil forcé, il procède à des attouchements sexuels avec, on le comprend, l'assentiment de la mère. Entre l'engourdissement de la petite *Dée* dans la voiture de Doc qui la ramène à la maison et son abrutissement auprès de son fils dans la dernière scène du récit, une circularité désastreuse se dessine.

Le cercle qui se referme sur *Dée* tient aussi à la *dompe*, ce dépotir odorant qui est, au début du roman, le terrain de jeu où son frère Charly et elle cherchent des trésors. Dans la scène finale, la *dompe* a envahi la belle maison où *Dée* ne pense qu'à dormir. Les saletés n'ont, dans le cadre du lotissement propre où elle a emménagé, plus rien d'un possible trésor ni d'un terrain de jeu. La *dompe* qui revient est un monceau d'ordures débarrassé de ses secrets : demain elle fera le grand ménage, pense *Dée* en avalant un comprimé blanc avant de retourner se coucher. Sa vie toute entière se trouve mise au rebut, recluse dans une maison, tout comme elle, laissée à l'abandon. À l'image de la porte du bungalow qui ne s'ouvre plus (la poignée est cassée), l'avenir s'est refermé. L'immobilité et le silence qu'elle impose à son garçon de quatre ans marquent bien ce qui, d'une enfance à l'autre, se fige et se répète.

Le retour d'une telle circularité révèle le pourrissement intérieur du progrès et de la modernisation dont *Dée*, avec ses dents cariées de fillette pubère et son dentier de *mommy* dépressive, serait le déchet. Cela rend l'abandon de *Dée* d'autant plus poignant qu'elle désire, à sa façon naïve, participer au mouvement. Mais la résonance tragique du destin de *Dée* vient surtout de la force d'impact des courtes scènes qui impliquent le lecteur dans un dispositif de vision dont il ne sort pas indemne.

LA SCÈNE NARRATIVE : VOIR L'AVEUGLEMENT

Dans *Dée*, Michael Delisle réinvestit à sa manière l'art de raconter dans des scènes fragmentaires donnant à voir, à éprouver et à comprendre un drame non expliqué. En ce sens, l'ouvrage est représentatif du parti pris de la littérature contemporaine pour le récit et la lisibilité, qui ne renonce pas pour autant au renouvellement formel et à la constitution poétique d'un sens. D'ailleurs, le non-dit joue un rôle considérable dans les relations entre les personnages comme dans la dynamique de lecture. C'est à un travail d'interprétation que les scènes invitent : chaque épisode montre ce qui, dans le lot des relations ordinaires, se manifeste à la frange du langage et de la conscience. En raison de leur relative autonomie narrative, les scènes amènent le lecteur à comprendre par lui-même ce qui se trame, sans passer par un guidage narratif. Le comportement des personnages est montré directement sans être valorisé ni expliqué. Au lecteur de tirer le sens, la valeur et la portée des moments singuliers qui, pris ensemble, composent le drame de *Dée*. Les compétences de lecture sont dès lors sollicitées à un double niveau : celui des scènes prises une à une et celui des relations à établir entre elles. La simplicité

des scènes, très lisibles en elles-mêmes, s'enrichit à mesure qu'on les relie l'une avec l'autre.

Revenons au début du récit. Dans la troisième scène du roman, Doc ramène la petite qu'il a « empruntée » à ses parents et offre à la mère deux poules. La raison de son cadeau n'est pas dite. Une question se pose alors : pourquoi Doc offre-t-il deux poules à madame Provost alors qu'elle l'a laissé partir avec sa fille ? De quoi la remercie-t-il ? Le cadeau implique un échange sur lequel la scène ne s'attarde pas mais qui, dans le contexte, est moins anodin qu'il n'y paraît à première vue. Car le présent des deux poules fait écho à la première scène du roman, dans laquelle Dée épie Doc et son père qui discutent dans la « cabane des cochons », en espérant que Doc demandera la permission de l'emmener avec lui en tournée. Elle les observe de loin sans pouvoir entendre ce qu'ils disent, contrairement au lecteur qui, lui, a accès à la conversation des hommes. La vision et le savoir du lecteur sont donc supérieurs à la vision et au savoir *empêchés* du personnage principal. Ce dispositif fait ressortir la mise à l'écart de Dée, maintenue en dehors du pouvoir comme du savoir au sein de son univers, et il implique directement le lecteur placé dans la posture de l'observateur privilégié. Le dialogue terre-à-terre des deux hommes auquel le lecteur a accès est assez surprenant : quand Doc annonce qu'il *emprunte la petite*, le père répond : « J'aimerais ça que tu regardes le noir [...] » (p. 15). Ce dialogue de sourds passant du coq à l'âne (de la petite au noir [un cochon]) étonne le lecteur alors que les personnages, eux, s'entendent tacitement. On comprend entre les lignes qu'il s'agit d'une transaction, d'un échange de services dont la petite fait l'objet. Sans accentuer ni expliciter quoi que ce soit, ce dialogue succinct montre des forces en jeu dont les personnages agissants eux-mêmes n'ont pas conscience, mus qu'ils sont, chacun, par leur intérêt : celui du père pour ses bêtes, celui de Doc pour la petite. Le dialogue, du coup, devient une manière de faire apparaître le non-dit des paroles, la part aveugle qui gouverne l'action, la violence *entendue* – mais jamais dite ouvertement – de l'échange dont la petite fait l'objet.

Du coup, les deux poules que Doc offre à la mère apparaissent, elles aussi, comme un troc mettant sur un même pied l'enfant et les bêtes. La nature de la transaction reste tacite, mais la deuxième scène, qui la précède, montre sans détour qu'il s'agit d'attouchements sexuels dont Dée, droguée par Doc, reste inconsciente. Les détails concrets et la vision crue font de la sexualité un acte dépourvu de sentiments comme d'humanité, simple valeur d'échange. Le montage des trois premières scènes du roman amène le lecteur à supposer que les parents de la petite savent de quoi il en retourne et se montrent complices d'une *transaction* avantageuse inscrite, pour eux, dans l'ordre normal des choses.

Impliqué dans les scènes comme observateur parfois voyeur et comme interprète, le lecteur se trouve alors placé dans la posture du témoin privilégié du meurtre symbolique de Dée que ni son entourage ni elle-même ne voient ni ne *peuvent voir*. À la fin du récit, son mal-être est imputé à une maladie (la dépression) dont la responsabilité ne revient à personne. On la soigne à coups de médicaments qui, littéralement, lui ferment les yeux.

RÉALISME TRAGIQUE

L'issue tragique de ce récit dense se trame depuis le début, quand rien n'est encore joué mais que toutes les forces sont en place. Parce qu'il a la capacité d'observer et de discerner ce que les personnages

ne voient pas, le lecteur se trouve confronté simultanément à la mise à l'écart de Dée, pourtant curieuse de tout, et au comportement des proches, dont la violence ordinaire est montrée par le menu, sans excuse ni condamnation. La composition par petites scènes réalistes plonge le lecteur au cœur d'habitudes et de rapports de force installés qui font émerger au présent, par le retour de transactions et d'exclusions, le sacrifice de Dée. Le dispositif visuel et dramatique de la scène rompt en somme de façon efficace avec l'élan vers l'avenir caractéristique du roman. Il fait éprouver l'impossibilité d'un devenir dans le pas à pas de la lecture, dans la tension maintenue, presque jusqu'au bout, entre vision et aveuglement.

C'est rétrospectivement qu'une vue d'ensemble se dégage, vue infléchie par l'écart entre les valeurs du lecteur contemporain et les valeurs des personnages à la frange d'une société en train de se moderniser. Les scènes actualisent, par cumul et enchaînement, un naufrage allant à l'encontre d'un progrès collectivement admis ; elles mettent sous les yeux du lecteur la violence des relations familiales et son évacuation *tacite*. Maillon indispensable du dispositif scénique de vision, le lecteur se trouve dans une posture malaisée. Sa vision est irrémédiablement divisée entre, d'une part, sa compassion grandissante pour Dée et, d'autre part, son attente, typiquement moderne, d'une émancipation (d'une formation) qu'il souhaite pour l'adolescente, mais qui n'aura pas lieu. Il n'échappe pas, au fil de sa lecture, aux tensions contradictoires et insolubles du personnage dont l'avenir se referme dans une tragédie bien ordinaire... Dans *Dée*, Michael Delisle renouvelle l'art réaliste du récit par le biais de courtes scènes dérangeantes qui donnent autant à observer qu'à comprendre et à réfléchir. Il transforme notre vision de la banlieue québécoise au seuil de la modernité, à laquelle, certes, il donne droit de cité dans l'espace littéraire, mais qui appartient davantage à un temps circulaire qu'au temps historique, tourné vers l'avenir, propre à la modernité. ✱

* Professeure au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal

Bibliographie

LAFORÉST, Daniel et Michel NAREAU (dir.), dossier Michael Delisle, *Voix et images*, n° 114, printemps-été 2013, p. 7-109.

MATHET, Marie-Thérèse (dir.), *La scène. Littérature et Arts Visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001, 324 p.

MAVRKAKIS, Catherine, « Arrêt sur quelques images de l'enfance », *Voix et images*, n° 114, printemps-été 2013, p. 47-57.

Notes

- 1 Tous les numéros de page figurant dans le texte entre parenthèses renvoient toutefois à l'édition de poche de 2010 (Montréal, coll. « Bibliothèque québécoise »).
- 2 Dans son entretien pour le dossier que *Voix et images* lui a consacré, Michael Delisle revendique cette mémoire : « – **Voix et images** [...] *La Constellation du lynx*, sur la crise d'Octobre, se déroule à Saint-Hubert, avec des bungalows et tout. Il [Louis Hamelin] y fait un travail d'archéologie de l'avant-hier, que vous faisiez déjà auparavant. Cette perspective a été très tôt présente dans votre œuvre. / **Michael Delisle** C'est ma mémoire. » (« Entretien avec Michael Delisle », *Voix et images*, n° 114, printemps-été 2013, p. 19). Cela n'empêche pas Delisle de mentionner les lectures qu'il a faites (Jacques Ferron, Pierre Vallières), « justement pour l'histoire des maisons qu'on doit reculer pour aligner les maisons » sur la Rive-Sud [Ville Jacques-Cartier] (*ibid.*, p. 21).
- 3 Michael Delisle, *Fontainebleau*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1987. La comparaison entre *Fontainebleau* et *Dée* est éloquent à cet égard. Les deux livres s'inscrivent dans la même époque et les mêmes lieux, mais le premier, manifestement plus formaliste, se compose de scènes et de tableaux sans liens les uns avec les autres.