

Titre de l'article : «Ancres et dérives : Montréal, un espace *métis*»

Dans une étude consacrée aux éléments d'identification identitaires présents dans les textes d'écrivains immigrants, Daniel Chartier a souligné à quel point le rapport de ces auteurs à la spécificité de l'espace québécois (plus particulièrement montréalais) est, dans un premier temps du moins, médiatisé par un discours stéréotypé sur le Nord<sup>1</sup>. Cela permet à ces écrivains, selon Chartier, d'énoncer l'expérience de la nouveauté et de l'altérité de l'espace, mais aussi de revendiquer la participation à l'«expérience collective et fondatrice du froid, de l'hivernité et de la nordicité<sup>2</sup>.» Or, l'analyse de la réception des œuvres de romanciers ayant émigré au Québec révèle que cette représentation de Montréal est généralement acceptée et validée par la critique. Jacques Allard, par exemple, mentionne l'importance des «lieux opposés du chaud souvenir de l'enfance et de la froidure adulte<sup>3</sup>» dans le *Pavillon des miroirs* de Sergio Kokis, sans s'interroger sur la nature des représentations convoquées dans le texte. Louise Gauthier, pour sa part, affirme que *Le double conte de l'exil*, de Mona Latif Ghattas, «traduit bien l'atmosphère de Montréal en novembre, le froid humide, le vent, la pluie, les premiers brins de neige<sup>4</sup>.» D'une manière générale, loin de se distancier de ces représentations convenues de la métropole, les critiques québécois y adhèrent pleinement et entérinent cette

---

<sup>1</sup> Cf. Daniel Chartier, «L'hivernité et la nordicité comme éléments d'identification identitaires dans les œuvres des écrivains émigrés au Québec», dans Petr Kylousek, Józef Kwaterko et Max Roy (dir.), *Imaginaire du roman québécois contemporain*, Brno, Masarykova univerzita, 2006, p. 123-129.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>3</sup> Jacques Allard, «Histoire brésilienne», *Le roman mauve: microlectures de la fiction récente au Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1997, p. 228. Le narrateur du roman de Kokis insiste effectivement lui-même sur le contraste entre l'espace montréalais, enseveli sous la neige, et la luxuriance tropicale de Rio de Janeiro.

<sup>4</sup> Louise Gauthier, «D'une mémoire à l'autre. Lecture du roman *Le double conte de l'exil* de Mona Latif-Ghattas», *Tangence*, n° 59, janvier 1999, p. 53.

«*nordification* du paysage<sup>5</sup>» qui, non seulement semble aller de soi, mais renforce aussi, dans l’imaginaire commun, la prégnance d’une certaine *image* stéréotypée de Montréal<sup>6</sup>. Ce constat s’impose avec force lorsque l’on considère le peu d’intérêt manifesté, au contraire, par la critique à l’égard de romans tels que *Une femme muette*<sup>7</sup> de Gérard Étienne, *Passages*<sup>8</sup> d’Émile Ollivier et *Comment faire l’amour avec un nègre sans se fatiguer?*<sup>9</sup> de Dany Laferrière qui offrent, par rapport à beaucoup d’autres auteurs immigrants, une perspective originale sur l’espace montréalais.

Ces trois œuvres, écrites par des écrivains québécois d’origine haïtienne forment, de prime abord, un ensemble assez disparate. *Une femme muette* relate l’errance dans la ville d’une femme haïtienne persécutée par son mari. *Passages* est un récit polyphonique qui évoque l’impossible enracinement à Montréal d’un homme hanté par le souvenir d’Haïti. Enfin, *Comment faire l’amour avec un nègre sans se fatiguer?* se présente comme un témoignage fictif d’un écrivain en devenir partageant son temps entre l’écriture et la séduction de jeunes femmes riches et anglophones des quartiers huppés de la métropole. Ces romans ont néanmoins en commun d’inscrire Montréal au cœur de l’espace fictionnel et, surtout, de proposer une représentation ambivalente de la ville. Mon analyse visera précisément à montrer de quelle manière les trois romanciers soumettent l’écriture à une visée (hyper) référentielle, en manifestant un désir scrupuleux de produire une sorte de décalque romanesque de la carte urbaine, et comment ils nous confrontent à un espace altéré, c’est-à-dire littéralement «rendu autre».

### **Cartographie de l’espace montréalais**

On ne peut manquer de relever, dans les romans de Laferrière, d’Étienne et d’Ollivier, l’abondance des indications toponymiques (noms de rues, de parcs, de stations de métro, d’édifices patrimoniaux, etc.) qui renvoient spécifiquement à l’espace montréalais et, plus précisément, à des quartiers spécifiques de la métropole : le Carré

---

<sup>5</sup> Daniel Chartier, *loc. cit.*, p. 127.

<sup>6</sup> Comme nous allons le voir, l’impact du climat sur la perception de l’espace est déterminant. Cependant, évoquer la nordicité de Montréal suggère aussi implicitement une représentation particulière de l’identité sociale et culturelle de la ville.

<sup>7</sup> Gérard Étienne, *Une femme muette*, Montréal, Nouvelle optique, 1983.

<sup>8</sup> Émile Ollivier, *Passages*, Montréal, L’Hexagone, coll. «Fictions», 1991.

<sup>9</sup> Dany Laferrière, *Comment faire l’amour avec un nègre sans se fatiguer?*, Montréal, Typo, 2002 [1985].

Saint-Louis et ses environs dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*, Outremont dans *Une femme muette* et Notre-Dame-de-Grâce dans *Passages*. L'écriture de la ville repose, dans ces textes, sur une même volonté de nommer les lieux et d'insérer dans la trame textuelle de nombreux indices topographiques qui créent un lien de continuité entre l'espace *réel* et sa représentation romanesque. Ainsi, dans *Passages*, la traversée de Notre-Dame-de-Grâce par Leyda donne lieu à l'évocation de multiples repères spatiaux : les rues Oxford et Sherbrooke, l'église Sainte-Augustine, le Collins Funeral, la ferme Esposito, etc. Le narrateur du roman de Laferrière, quant à lui, pousse le souci du détail jusqu'à préciser, d'emblée, qu'il réside dans un petit appartement «coincé [...] entre la fontaine de Johannie (un infect restaurant fréquenté par la petite pègre) et un minuscule bar-topless, au 3670 de la rue Saint-Denis, en face de la rue Cherrier<sup>10</sup>.» Ces repères deviennent ceux du lecteur et favorisent «un mouvement d'*ancrage*, car le processus d'identification le conduit à intégrer les balises spatiales du protagoniste, à s'ancrer dans sa perception du monde et à situer l'ici et l'ailleurs par rapport à sa position dans l'espace<sup>11</sup>». Dans la mesure où ces éléments référentiels permettent l'élaboration progressive d'une carte mentale, ils constituent des *indices de figurabilité*. On comprend aisément que la richesse et la précision de cette carte dépend étroitement du nombre, de la variété et de la nature des indices de figurabilité. Or, la particularité des trois romans à l'étude est d'évoquer un référentiel connu et clairement identifié<sup>12</sup>, non seulement grâce aux toponymes qui relient ostensiblement le monde du texte au hors-texte, mais aussi à la vraisemblance de la représentation de l'agencement urbain.

La construction d'une représentation mentale de l'espace se précise et s'enrichit en raison de la mobilité des personnages dont les parcours sont détaillés et rapportés avec précision. Dès lors, loin d'être saisi à partir d'un point fixe, le paysage urbain est appréhendé depuis des perspectives multiples, au gré des déplacements répétés de Normand Malavy dans les mêmes rues (*Passages*), ou des personnages de Laferrière et

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>11</sup> Rachel Bouvet, «Cartographie du lointain : lecture croisée entre la carte et le texte», dans Rachel Bouvet et Basma El Omari (dir.), *L'espace en toutes lettres*, Québec, Nota bene, 2003, p. 281.

<sup>12</sup> Je m'en tiens, évidemment, au référentiel montréalais, néanmoins Haïti, la Floride et, dans une moindre mesure, Cuba, occupent également une place très importante dans le roman d'Émile Ollivier.

d'Étienne parcourant la ville pour séduire des jeunes femmes de l'ouest de Montréal (*Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*) ou pour fuir l'emprise d'un mari tyrannique (*Une femme muette*). Le narrateur du roman de Dany Laferrière, par exemple, note méticuleusement chaque étape de ses trajets dans la métropole : «Métro Place-des-Arts. Bus 80, direction nord. Avec arrêt au coin de la rue Laurier et de l'avenue du Parc<sup>13</sup>.» De même, on pourrait parfaitement envisager de tracer un plan des rues empruntées par Marie-Anne, lors de sa fuite dans les rues d'Outremont, à partir de la description fournie dans *Une femme muette*:

«Elle sort du parc [Joyce]. Monte en trébuchant la rue Kelvin. Descend la rue Dunlop en arrachant quelques arbustes bordant le trottoir. Elle s'arrête au bout de la rue, mais reprend sa course après quelques secondes. Elle rentre dans la cour du pensionnat du Saint-Nom-de-Marie.<sup>14</sup>»

Le caractère dynamique des descriptions permet au lecteur d'acquérir un point de vue mobile et de disposer, non pas d'une vision panoptique, mais de plusieurs perspectives complémentaires sur l'espace représenté. Aussi, bien que lacunaire, la carte imaginaire de la ville se raffine au fur et à mesure de notre propre traversée du texte. De plus, la présence d'indices de figurabilité qui renvoient à une réalité extratextuelle aisément identifiable exacerbe la dimension mimétique de l'écriture: la carte imaginaire du lecteur et celle de la ville tendent à se superposer, à se confondre.

### **Une ville en mouvement**

Il ressort des observations précédentes que la découverte de la topographie des lieux représentés dans les romans «dépend en grande partie de la position prise par les personnages ou le narrateur dans l'espace et de la manière dont ils interagissent avec leur environnement<sup>15</sup>». Or, dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*, *Passages* et *Une femme muette*, les protagonistes entretiennent un rapport ambivalent avec la ville. Dans *Passages*, notamment, Montréal est devenue un espace quadrillé et labyrinthique au cours du temps:

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>14</sup> Gérard Étienne, *op. cit.*, p. 16.

<sup>15</sup> Rachel Bouvet, *loc. cit.*, p. 281.

«[...] il arriva un moment où Normand, à bout de souffle, hors de force et de courage, heurtant partout impasses, culs-de-sac, murs sans créneaux, sans meurtrières, portes sans serrures, toujours les mêmes, aveugles, comprit qu'il n'y avait plus d'issue nulle part, que sa course était vaine et folle, ses efforts inutiles et tout espoir illusoire.<sup>16</sup>» Paradoxalement, bien que devenue «une prison<sup>17</sup>», Montréal est aussi décrite comme «une ville qui joue à surprendre<sup>18</sup>», où chaque rue recèle sa part d'imprévu et de nouveauté:

«Cette ville en explosion représentait pour Normand un lieu géométrique de la conscience de lui-même. [...] Il avait circonscrit une aire et refaisait toujours le même trajet. Les jours où le soleil débordait de générosité, il partait de chez lui en voiture, traversait la montagne par la voie panoramique, lui donnait dos et allait stationner rue St-Laurent. Normand aimait cette rue, poumon de la ville, rue de la bigarrure, rue des accents et des odeurs. De là, il remontait à pied jusqu'à Prince-Arthur, l'une des rares artères piétonnes de Montréal. Rue bohème, cafés, tavernes, restaurants grecs, pizzerias italiennes, barbes hirsutes, cheveux roux de christos nordiques, pieds nus l'été, jeans et manteaux rapiécés l'hiver, chanteurs et orchestres ambulants.

Carré Saint-Louis, il se perd dans la foule des promeneurs attroupés devant les peintres portraitistes et leur chevalet [...]. Il attend d'arriver rue du Parc, où Grecs et Portugais déçus se souviennent de leurs splendeurs d'antan [...].

Quand le soir tombe et avec lui les rumeurs de la ville, il pousse une pointe jusqu'à la rue Crescent. Une escale aux Beaux Jedis ou à la Casa Pedro, ces hauts lieux de la drague où les femmes sont réputées pour avoir les cuisses hospitalières<sup>19</sup>.»

Ce long extrait montre comment la mobilité des personnages, indépendamment de ce qui la motive ou de la forme qu'elle revêt, met la ville elle-même en mouvement. Plus

---

<sup>16</sup> Émile Ollivier, *op. cit.*, p. 51-52.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 52-53.

précisément, l'espace urbain cesse d'être une toile de fond, un décor immobile : les protagonistes mettent au jour une topographie sociale et façonnent les lieux qu'ils traversent, dans la mesure où ils leur attribuent des valeurs et des sens particuliers, et actualisent des configurations *géosymboliques* singulières :

«Au sein du processus de la production des sens possibles de la ville, les personnages servent souvent d'entremetteurs. Ils mettent en scène différentes *pratiques signifiantes* qui correspondent à autant de pratiques de la ville ou, plus simplement, autant de cheminements dont le roman garde la trace.<sup>20</sup>»

D'un texte à l'autre, ces cheminements se recoupent et se chevauchent. Il arrive alors que «[I]es personnages circulent aux mêmes endroits et n'en retiennent pas les mêmes éléments, ne les assemblent pas de la même façon.<sup>21</sup>» Le Carré Saint-Louis, décrit comme un havre pour les promeneurs et les artistes dans l'extrait de *Passages* précédemment cité, apparaît, au contraire, comme «[u]n coin de clochards<sup>22</sup>», «bourré d'ivrognes au torse nu<sup>23</sup>» dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*. De même, la «Casa Pedro», perçue par Normand comme un lieu de réjouissances où les femmes sont réputées «accueillantes», est présenté, dans *Une femme muette*, comme un endroit où se manifestent des tensions et des rivalités entre communautés<sup>24</sup>. En somme, les parcours urbains des personnages constituent «autant de pratiques, autant de modes de lectures qui déposent sur les lieux des pellicules sémantiques différentes<sup>25</sup>».

Toutefois, c'est au lecteur qu'incombe la tâche ultime d'actualiser la diversité des sens virtuels de la ville. La visée référentielle, pour ne pas dire *mimétique*, de l'écriture, dans les trois romans, permet sans trop de difficultés d'élaborer une carte mentale

---

<sup>20</sup> Marc Brosseau, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 154.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Dany Laferrière, *op. cit.*, p. 42.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>24</sup> Cf. l'extrait proposé à la page 10.

<sup>25</sup> Marc Brosseau, *op. cit.*, p. 155.

cohérente de l'espace évoqué. Cependant, il est tout aussi important de souligner que l'effet d'adhésion et de reconnaissance tient à la *compétence imaginative* du lecteur, c'est-à-dire à la capacité de ce dernier de mobiliser adéquatement un matériau imaginaire en vue de l'élaboration d'une configuration mentale du monde fictionnel. En effet, les liens établis entre le texte et le référentiel extratextuel ne sont rien d'autre qu'un effet de lecture : tout indice de figurabilité ne demeure qu'une pure virtualité si un sujet ne dispose pas d'une compétence adéquate pour l'actualiser. En somme, l'*image* de Montréal apparaît familière dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*, *Une femme muette* et *Passages* parce que les auteurs de ces romans convoquent à dessein un «imaginaire de la ville», informé par un ensemble de références (littéraires, cinématographiques, photographiques, etc.), qui détermine les attentes des lecteurs et constitue, de prime abord, le socle d'un pacte de lecture fondé sur la reconnaissance du monde visé par le texte. Ce sont justement ces attentes que Laferrière, Étienne et Ollivier vont s'attacher à déjouer en attribuant également à leur représentation de Montréal des aspects radicalement différents.

### Un espace altéré

J'ai rappelé, dans mon introduction, l'importance dans la littérature immigrante des références aux rudes conditions climatiques hivernales ainsi qu'à la nordicité de Montréal. On pourrait multiplier les exemples, mais je me contenterai de citer quelques extraits du *Pavillon des miroirs*, un roman contemporain de *Passages* et écrit par un autre romancier venu du Sud, Sergio Kokis. Dans le texte de Kokis, Montréal n'est jamais nommée. Le narrateur y fait référence à plusieurs reprises, mais de manière sommaire, s'en tenant, dès la première évocation, à l'énoncé de quelques impressions et sensations. Il regarde, «enterré dans un sous-sol<sup>26</sup>», un monde qui lui apparaît à la fois sans relief et hostile: «Les rues sont d'une couleur *indéterminée*<sup>27</sup>»; la neige est sale, maculée, «[s]es

---

<sup>26</sup> Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, Montréal, XYZ, coll. «Romanichels», 1994, p. 22.

<sup>27</sup> *Ibid.* Je souligne.

reflets sont *mats*<sup>28</sup>». La position privilégiée du narrateur lui permet d'observer qu'en dépit de quelques congères présentant çà et là des formes menaçantes, «[u]n mince vernis de bitume *patine* le tout, *égalisant* les surfaces, *arrondissant* le coin des trottoirs<sup>29</sup>». Le constat qui suit, quoique prévisible, est brutal: «[c']est comme si le monde n'existait plus.<sup>30</sup>» La saisie de la configuration urbaine à travers le prisme de l'hivernité engendre une représentation banalisée, qui ne rend nullement compte des traits distinctifs de la ville mais insiste, au contraire, sur le caractère indéterminé de celle-ci.

Faut-il vraiment s'étonner que cette représentation de la métropole, aussi lapidaire qu'elle paraisse, ne suscite aucune remise en question dans le discours critique au Québec? Le froid, l'hiver, la neige sont bel et bien des traits définitoires de Montréal et il serait injuste de ne pas souligner qu'ils constituent également un motif récurrent dans bon nombre de poèmes ou de chansons d'auteurs québécois, dont Gilles Vigneault (*D'un glaçon, j'ai fait l'hiver*) et Robert Charlebois (*Demain l'hiver*). Doit-on y voir la raison de la remarquable homogénéité des représentations de Montréal comme métropole nordique, en dépit de la diversité des perspectives à partir desquelles la ville peut être appréhendée et décrite? Force est d'admettre qu'il est difficile de s'intéresser à l'espace montréalais sans prendre en considération l'impact du facteur climatique.

#### «Mon pays... c'est l'hiver»

*Passages*, *Une femme muette* et *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?* se distinguent de nombreux autres romans écrits par des écrivains issus de l'immigration en ce qu'ils ne font pas référence, ou alors de manière très allusive, aux stéréotypes sur l'hiver montréalais. Dans les deux premiers romans, le récit se déroule en automne, avant les premières neiges. Quant à Laferrière, il situe son intrigue dans une ville écrasée par le soleil. Non seulement tout le récit se déroule durant la saison estivale, mais l'été est torride. Il faut entendre ce terme dans toutes ses acceptions, car, loin de réduire l'ardeur des personnages, la chaleur attise plutôt leurs désirs et leurs fantasmes. En fait, le climat - qui peut effectivement être chaud et humide, voire caniculaire, durant

---

<sup>28</sup> *Ibid.* Je souligne.

<sup>29</sup> *Ibid.* Je souligne.

<sup>30</sup> *Ibid.*



l'été, à Montréal - est quasiment tropical dans le roman de Laferrière. Le narrateur insiste d'ailleurs, dès les premières lignes du roman, sur le caractère oppressant de la chaleur et de la moiteur estivales: «On crève, cet été<sup>31</sup>». Il confirme cette impression à plusieurs reprises: «L'air est tout grouillant à force d'être chaud. Il n'y aurait qu'à brûler une allumette pour faire flamber Montréal<sup>32</sup>».

L'impact des considérations climatiques sur la représentation de la ville que le lecteur est amené à produire peut, de prime abord, sembler secondaire. Pourtant, elles contribuent au même titre que n'importe quel élément de la topographie urbaine à définir et à caractériser une configuration imaginaire de la ville. D'une part, elles créent un effet de contraste en réfutant la prévisibilité et la récurrence d'un ensemble de discours et d'images stéréotypés; d'autre part, l'évocation de l'été montréalais se révèle un moyen original et efficace de faire naître d'autres images dans la conscience du lecteur. Les nombreuses allusions à la chaleur estivale revêtent, à ce propos, un rôle déterminant. Lorsque l'on sait, par exemple, que le narrateur a surnommé son voisin Belzébuth, les paroles suivantes acquièrent un sens très particulier: «On peut facilement rôtir dans cette chambre. L'air sent le soufre<sup>33</sup>». Cependant, les lieux sont investis de multiples valeurs référentielles et Montréal est un enfer où, malgré tout, il fait bon vivre, comme le suggère le titre d'un chapitre du roman: «Le Paradis du dragueur nègre». L'instabilité référentielle se double d'une ambivalence axiologique: à la fois Enfer et Éden, Montréal est le lieu où cohabitent Thanatos et Éros.

Les réseaux de connotations et de métaphores confèrent au texte un fort potentiel de figurabilité, mais la représentation de Montréal s'affranchit, cette fois-ci, de tout souci de vraisemblance. Au contraire, la ville - tantôt lieu d'ancrage, tantôt espace où toutes les frontières (géographiques, sociales, raciales et axiologiques) sont transgressées - fait l'objet d'une saisie paradoxale qui engage le lecteur dans un processus de construction d'une configuration mentale complexe à partir de l'actualisation d'éléments hétérogènes.

### **Interférences spatiales et culturelles**

---

<sup>31</sup> Dany Laferrière, *op. cit.*, p. 11.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>33</sup> *Ibid.*

Les romans ne se contentent pas de mettre en relation le référentiel montréalais et des espaces mythiques. Dans l'extrait du roman d'Émile Ollivier cité plus haut, Normand institue un lien entre les différents quartiers qu'il traverse et les communautés (grecque, portugaise, italienne, etc.) qui y vivent. Il fait ainsi de Montréal un *lieu commun*, au sens propre, alors même que chaque rue empruntée révèle sa part d'altérité.

Le caractère pluriculturel de Montréal est également un élément important de la représentation de la métropole dans *Une femme muette* et dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*. Toutefois, dans ces textes, Montréal a ceci de singulier qu'elle semble quasiment vidée de sa population québécoise francophone. Le narrateur d'*Une femme muette* explique d'ailleurs que les Québécois sont confinés entre Outremont et Montréal-Nord, dans une zone aux contours imprécis dont l'importance, tant géographique que symbolique, apparaît de toute façon négligeable :

« Sous le regard discret d'un acteur torontois, deux Arabes lorgnent une chanteuse espagnole. Ils n'osent s'en approcher, intimidés par son air un peu grave. Quant aux Anglaises, elles semblent désormais occuper un territoire déserté par les Québécoises *refoulées plus à l'est de la ville*; on les voit s'agiter comme s'il fallait trouver le moyen magique d'attirer Arabes et Chiliens dont l'envie de mordre des lèvres colorées suinte de tous les trous de la peau.<sup>34</sup> »

De même, dans le roman de Laferrière, Montréal se mue en une ville tropicale où les Blancs sont relégués au rôle de figurants:

« Bar Isaza. Escalier raide. Plusieurs boubous amidonnés. Nègres en rut. Quelques dizaines de souris blanches dans l'antre du Chat Nègre. [...] L'atmosphère est à la drague dure. Sauvage. Quelques blancs sont occupés à gesticuler dans un coin. Le reste n'est qu'une marée noire, envahissante, débordante.<sup>35</sup> »

Les termes « envahissante » et « débordante » rendent bien compte d'un phénomène également observé dans le roman de Gérard Étienne: une subversion de la représentation

---

<sup>34</sup> Gérard Étienne, *op. cit.*, p. 35. Je souligne.

<sup>35</sup> Dany Laferrière, *op. cit.*, p. 127-129.

de Montréal qui voit la stabilité de son *image* et de son identité remises en question. La ville qui, tantôt, nous apparaissait si familière dévoile des aspects insoupçonnés.

L'effet d'étrangeté est encore plus important et radical dans *Une femme muette*, car l'hybridité spatiale se double d'une interférence culturelle. Gros Zo, le conjoint de Marie-Anne, décide de recourir au vaudou pour contrecarrer le désir d'émancipation de sa femme. Dans un premier temps, il s'est contenté de remplir sa maison d'objets rituels, mais l'emprise du vaudou ne tarde pas à se manifester sur la ville elle-même, qui en vient à subir une inquiétante métamorphose:

«Le matin fuit lentement l'odeur de l'asphalte mouillé. Un tiède soleil d'automne projette sur des murs de briques de longues formes qui semblent se bousculer à intervalles réguliers. Des vapeurs aux silhouettes de soldats de plomb dansent sur le toit des maisons. Seul le bruit lointain d'un autobus accompagne pour l'instant la chute des feuilles. Un homme dans la trentaine marche en titubant. Le décor du quartier semble dégager un air lugubre qu'amplifie progressivement le bruit des bouts de ferraille faisant frémir la chair de la terre. L'avenue Lajoie s'allonge à l'infini, laissant au marcheur une impression de mystère que la prochaine nuit rendra encore plus pénétrante.<sup>36</sup>»

L'hybridation d'espaces culturels hétérogènes libère l'écriture descriptive des contraintes du réalisme et confère à la ville un nouvel aspect, méconnaissable, mystérieux, et angoissant. Cette contamination transforme Montréal en un espace *métis*:

«Des mouches venant d'une épicerie lui rasant le visage comme des oiseaux familiers amenés par le vent du Nord sur la plage. Les vitres des maisons rapetissent son portrait. Derrière elle des voix se font entendre, grinçantes, pareilles à celle du diable qu'on voudrait retenir au sol pour l'empêcher de voler. Marie-Anne est invisible dans ce quartier du parc Lafontaine. Elle grossirait à la dimension du parc, elle se déplacerait de tous les côtés, à droite, à gauche, au centre que personne ne la verrait. Elle est de cette espèce de femme qu'on ne voit ni n'entend; on la laisse gémir, car le gémissement des femmes de ce genre confirme davantage le pouvoir du matou. Pourtant, elle doit se faire violence, comme l'esclave marronne d'hier, dans un espace caché, une forêt hantée, dans

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 16.

les cases du maître où elle semait le poison. C'est ainsi qu'elle devrait arpenter les rues pour aboutir au carrefour du dragon tenant l'âme de Gros Zo.<sup>37</sup>»

L'immixtion du surnaturel mêle les registres fantastique et «réaliste» et produit un brouillage des indices référentiels: alors qu'au début du roman, le lecteur a la possibilité de quasiment suivre Marie-Anne «à la trace» lors de sa fuite dans les rues d'Outremont, il se retrouve soudain confronté à un environnement irréel, affranchi de l'impératif de la vraisemblance. Cette altération du paysage urbain constitue une entrave à la figurabilité de la ville qui manifeste, dès lors, une part irréductible d'opacité. La coïncidence du vraisemblable et de l'irréel résulte du travail de refiguration d'une réalité, jusque-là familière, opéré par la fiction. Cela exige, toutefois, que le lecteur soit en mesure de produire une configuration synthétique d'éléments disparates, dans la mesure où le texte réfère au *connu* (le parc Lafontaine), à l'imaginaire des contes de fées (la forêt hantée), mais aussi à des figures propres à l'imaginaire des populations antillaises (l'esclave qui marronne, c'est-à-dire qui a fui l'esclavage et qui vit, traquée, dans les forêts et les montages entourant les plantations). Ce type d'interférence culturelle n'abolit complètement aucune des caractéristiques de la ville : Montréal se révèle plutôt à la croisée d'un faisceau de perspectives distinctes, mais convergentes, qui fait coïncider le familier et l'inconnu, le vraisemblable et l'étrange.

Dans les trois romans étudiés, la représentation de Montréal revêt un caractère singulier et paradoxal, en confrontant le lecteur à un référentiel tour à tour familier et étrange(r). La dialectique instaurée par Étienne, Ollivier et Laferrière entre l'adhésion aux représentations habituelles de la métropole et leur subversion permet de faire émerger un espace neuf dans lequel s'incarne une nouvelle représentation de la ville façonnée et redéfinie par les pratiques de ceux qui s'y inscrivent et y inscrivent leur devenir. Cette dialectique vise à instaurer une tension entre identité et altérité, l'Ailleurs et l'Autre surgissant au cœur même de l'Ici. De l'ancrage (hyper) référentiel à l'interférence des

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 54.

lieux, du registre «réaliste» à celui du fantastique, Montréal se révèle comme un espace métissé, tantôt familier, tantôt étrange(r).

La dimension cosmopolite de Montréal, bien qu'elle soit souvent soulignée dans différents discours (politique, médiatique, etc.), devient l'élément fondamental et déterminant de l'*image* de la ville que le lecteur construit au fur et à mesure de sa progression dans les trois romans. Étienne et Laferrière, cependant, confèrent à leur représentation de l'espace montréalais un caractère indéniablement original et subversif en privant la métropole québécoise de deux attributs qui la définissent habituellement : sa nordicité et sa «québécity». Le fait que ce processus d'«altération» se manifeste dans des romans écrits par des écrivains immigrants est particulièrement intéressant, puisqu'il témoigne de leur désir de s'approprier symboliquement l'espace montréalais. La «vision<sup>38</sup>» singulière de la ville à laquelle ils nous confrontent est susceptible de renouveler l'expérience que nous en avons. À cet égard, on peut dire que si «le Québec est [...] le territoire où le Nord descend le plus au Sud<sup>39</sup>», dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*, *Une femme muette* et *Passages* Montréal est sans doute la ville où le Sud remonte le plus au Nord.

## Bibliographie

ALLARD, Jacques, «Histoire brésilienne», *Le roman mauve: microlectures de la fiction récente au Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1997, 392 p.

---

<sup>38</sup> Le terme s'oppose ici à celui de «reconnaissance» conformément à l'idée de Chklovski, pour qui «[l]e but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas reconnaissance». Cf. Viktor Chklovski, «L'art comme procédé», dans Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Le Seuil, 1965, p. 83

<sup>39</sup> Daniel Chartier, «Représentations du Nord et formes narratives» dans Daniel Chartier, Joë Bouchard et Amélie Nadeau (dir.), *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Figura, coll. «Textes et imaginaires», n° 9, 1984, p. 13.

BOUVET, Rachel, «Cartographie du lointain : lecture croisée entre la carte et le texte», dans Rachel BOUVET et Basma EL OMARI (dir.), *L'espace en toutes lettres*, Québec, Nota bene, 2003, p. 277-297.

BROSSEAU, Marc, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996, 246 p.

CHARTIER, Daniel, «L'hivernité et la nordicité comme éléments d'identification identitaires dans les œuvres des écrivains émigrés au Québec», dans Petr KYLOUSEK, Józef KWATERKO et Max ROY (dir.), *Imaginaire du roman québécois contemporain*, Brno, Masarykova univerzita, 2006, p. 123-129.

CHARTIER, Daniel, «Représentations du Nord et formes narratives» dans Daniel Chartier, Joë BOUCHARD et Amélie NADEAU (dir.), *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Figura, coll. «Textes et imaginaires», n° 9, 1984, p. 9-26.

CHKLOVSKI, Viktor «L'art comme procédé», dans Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Le Seuil, 1965, p. 76-97.

ÉTIENNE, Gérard, *Une femme muette*, Montréal, Nouvelle optique, 1983, 229 p.

GAUTHIER, Louise, «D'une mémoire à l'autre. Lecture du roman *Le double conte de l'exil* de Mona Latif-Ghattas», *Tangence*, n° 59, janvier 1999, p. 49-61.

KOKIS Sergio, *Le pavillon des miroirs*, Montréal, XYZ, coll. «Romanichels», 1994, 367p.

LAFERRIÈRE, Dany, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*, Montréal, Typo, 2002 [1985], 177 p.

OLLIVIER, Émile, *Passages*, Montréal, L'Hexagone, coll. «Fictions», 1991, 171 p.

## Index

Gérard Étienne ; Dany Laferrière ; Émile Ollivier ; Montréal ; carte mentale ; cartographie ; topographie ; toponyme ; indice de figurabilité ; espace urbain.