

Suburbia.
L'Amérique
des banlieues



Sous la direction de
Bertrand Gervais,
Alice van der Klei et
Marie Parent

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Vedette principale au titre :
Suburbia : l'Amérique des banlieues
(Collection Figura ; n° 39)
Comprend des références bibliographiques.

ISBN 978-2-923907-38-3

1. Banlieues dans la littérature. 2. Banlieues au cinéma. 3. Banlieues - Aspect social. I. Gervais, Bertrand, 1957- . II. Van der Klei, Alice, 1968- . III. Parent, Marie, 1986- . IV. Université du Québec à Montréal. Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire. V. Collection : Figura, textes et imaginaires ; 39.

P96.S9S92 2015

307.74

C2015-941105-X

Figura remercie de son soutien financier le Fonds de recherche québécois sur la société et la culture (FRQSC).

Illustration de la couverture : Archives famille Parent, *Rue Neuve-France, Saint-Jean-sur-Richelieu*, 1966.

Mise en page : William S. Messier

Révision / correction : William S. Messier

Maquette de la collection : Julie Parent (www.julieparent.com)

Diffusion / distribution : Presses de l'Université du Québec (www.puq.ca) et Prologue (www.prologue.ca)

Dépôt légal :

Bibliothèque et Archives nationales du Québec • 2015

Bibliothèque et Archives Canada • 2015

Suburbia.
L'Amérique
des banlieues

Sous la direction de
Bertrand Gervais,
Alice van der Klei et
Marie Parent

UQÀM
Université du Québec à Montréal

figura
CENTRE DE RECHERCHE SUR
LE TEXTE ET L'IMAGINAIRE

Collection Figura numéro 39 • 2015



Table des matières

Bertrand Gervais, Alice van der Klei et Marie Parent
« Introduction. La banlieue avec et contre ses clichés ».....9

I. La banlieue. Grandeurs et misères d'un imaginaire

Daniel Laforest
« Genèse de l'imaginaire périurbain au Québec.
Le Ville Jacques-Cartier de Pierre Vallières »19

Jonathan Lachance
« L'architecture des bungalows de la Société Centrale
d'Hypothèques et de Logement (SCHL) et le mythe de
la maison de banlieue au Canada ».....33

Sophie Marcotte et Sylvain David
« La banlieue en périphérie d'elle-même ».....55

Gabriel Tremblay-Gaudette
« Les déclinaisons multiples de la banlieue
dans le hip-hop québécois »69

Carmen Mata Barreiro
« Le territoire de la banlieue dans les écritures
migrantes comme spatialisation de l'identité ».....85

Bertrand Gervais
« L'idiote de la banlieue. *Bienvenue au conseil
d'administration* de Serge Cardinal »101

II. Écrire la banlieue. Réflexions littéraires

Fannie Loïselle
« Inventer une mémoire pour la banlieue »121

Michael Delisle
« Banlieue. Mon point de départ »127

Carole David
« Dix minutes en banlieue »133

William S. Messier
« Totalement ville, complètement nature »141

III. La banlieue entre conformisme et transgression

Michel Nareau
« Espace de transition(s). Banlieue et sociabilité
de l'habitation dans le roman québécois »149

Alice van der Klei
« La banlieue vue d'ici. Les voisins chez Michael Delisle,
Mathieu Arsenault et Patrick Nicol »163

Simon Brousseau
« La banlieue de Thomas Berger,
ou le bungalow comme dispositif immunitaire »179

Marie Parent
« Agression et résistance.
La délimitation de la banlieue chez Alice Munro »191

Antonio Dominguez Leiva
« "Sinburbia". La banlieue comme territoire
de l'Éros à l'âge d'or de la *sexploitation* »205

Laurence Côté-Fournier
« Un cadre banlieusard. Le portrait de famille
comme miroir déformant »223





Bertrand Gervais
Alice van der Klei
Marie Parent

Université du Québec à Montréal

Introduction. La banlieue
avec et contre ses clichés

Phénomène d'urbanisation majeur, la banlieue a pris de multiples formes en Occident après la Deuxième Guerre mondiale. En Amérique du Nord, alors qu'elle avale progressivement des kilomètres de territoire, elle est devenue une figure incontournable de l'imaginaire contemporain — incontournable et, d'une certaine manière, embarrassante. Les auteurs qui participent à ce collectif le soulignent tous l'un après l'autre : la banlieue génère presque à tout coup le même lot de tropes, de thèmes et d'images constamment ressassés dans le discours social.

Depuis *Mr. Blandings Builds His Dream House*¹, le cinéma a fait de la banlieue plus qu'un décor, mais un véritable filtre à travers lequel filmer la société nord-américaine, ses aspirations, ses défaillances

1. H. C. Potter, *Mr. Blandings Builds His Dream House*, États-Unis, 1948, 94 min.

et ses faux-semblants. *Edward Scissorhands*² et *The Truman Show*³ se sont inscrits dans cette veine. En littérature, de *Revolutionary Road*⁴ à *The Virgin Suicides*⁵, en passant par *The Fire-Dwellers*⁶ et *The Stepford Wives*⁷ — œuvres qui sont toutes passées à l'écran! —, les écrivains ont fait éclater les baies vitrées des bungalows pour révéler la part sombre d'existences supposément sans histoires. À la télévision, les séries *Mad Men*⁸, *Desperate Housewives*⁹ et *Weeds*¹⁰, entre autres, ont remis ces préoccupations au goût du jour. Au Québec, de *Dée*¹¹ au *Ciel de Bay City*¹², l'écriture de la banlieue s'est inscrite dans un mouvement de retour sur le passé récent pour mieux exposer les racines du mal nord-américain. La différence, la diversité, l'étrangeté y seraient si fortement réprimées, voire refoulées, que l'espace suburbain devient, dans la fiction, le lieu du secret, du mensonge, du crime, de la trahison et de la fraude, comme s'il exhibait tout ce que la norme n'arrive pas à contenir. Ses bungalows ne peuvent être qu'une façade, parce que la vie qui s'y déroule serait sinon bien trop insignifiante, négligeable.

Dans une perspective sociologique ou urbanistique, il n'y a bien sûr pas *une* banlieue, mais *des* banlieues qui présentent toutes des caractères singuliers¹³. Pourtant, dans la fiction, il semble parfois

2. Tim Burton, *Edward Scissorhands*, États-Unis, 1990, 105 min.
3. Peter Weir, *The Truman Show*, États-Unis, 1998, 103 min.
4. Richard Yates, *Revolutionary Road*, New York, Little, Brown, 1961.
5. Jeffrey Eugenides, *The Virgin Suicides*, New York, Farrar Straus Giroux, 1993.
6. Margaret Laurence, *The Fire-Dwellers*, New York, Knopf, 1969.
7. Ira Levin, *The Stepford Wives*, New York, Random House, 1972.
8. Matthew Weiner, *Mad Men*, États-Unis, 2007-2015, 92 épisodes.
9. Marc Cherry, *Desperate Housewives*, États-Unis, 2004-2012, 181 épisodes.
10. Jenji Kohan, *Weeds*, États-Unis, 2005-2012, 102 épisodes.
11. Michael Delisle, *Dée*, Montréal, Leméac, 2002.
12. Catherine Mavrikakis, *Le ciel de Bay City*, Montréal, Hélio trope, 2008.
13. C'est ce que revendiquent la sociologue Andrée Fortin et l'architecte Carole Després. Voir « Introduction », A. Fortin, C. Després, G. Vachon [dir.], *La banlieue revisitée*, Québec, Nota bene, 2002, p. 9-10.

n'en exister qu'une seule, la Banlieue qui renvoie à un mode de vie, une culture, orientés par des valeurs telles que la famille, la sécurité, la propreté, la vie privée, le conformisme, l'individualisme, le matérialisme, la mobilité sociale et physique. Celui qui s'y intéresse est forcé de constater la prédominance de cette figure dans la production artistique et littéraire contemporaine en même temps que sa relative pauvreté. Comment lire, alors, ces représentations de la banlieue et de ses habitants qui semblent toujours proposer le même refrain?

C'est à cette entreprise risquée que s'est consacré ce collectif, en se penchant sur les représentations littéraires, visuelles et discursives de la banlieue nord-américaine depuis 1945. Au fil des articles, la définition de la banlieue n'est pas stable, incluant bien sûr les périphéries des grandes villes nord-américaines, mais parfois aussi les anciennes paroisses autonomes (Rosemont ou Saint-Léonard, à Montréal), ou bien une ville comme Granby, région satellite de Montréal et de Sherbrooke. Cette mobilité des limites de la banlieue nous force à la reconnaître à la fois comme un mouvement d'urbanisation fondé sur l'étalement et comme un mode de vie qui comporte ses formes de sociabilité, ses objets, ses arts de faire. Les articles présentés ici tiennent compte de sa « mythologie », mais cherchent d'abord à dépasser ces lieux communs et stéréotypes pour interroger ce à quoi les œuvres nous donnent *aussi* accès : les espoirs, les contrariétés, les projets et les habitudes de ceux qui l'habitent, y naissent et y grandissent, sans nécessairement penser qu'ils sont condamnés à vivre en périphérie du monde.

Première partie : La banlieue. Grandeurs et misères d'un imaginaire

La banlieue est un territoire imaginaire miné où il est ardu d'échapper aux jugements méprisants mille fois entendus. Les articles de cette première partie démontrent qu'il est possible (et nécessaire) de renouveler le discours critique sur cet objet. Leurs auteurs se détournent du portrait convenu des banlieusards aliénés,

accablés par la banalité et le conformisme de leur mode de vie, pour proposer de nouvelles pistes d'analyse qui viennent reconfigurer cet imaginaire et penser autrement sa socialité.

Daniel Laforest présente en guise d'ouverture une archéologie de l'imaginaire des banlieues québécoises, en postulant que celui-ci diffère radicalement du modèle américain. Pour lui, Ville Jacques-Cartier, une municipalité de la Rive-Sud aujourd'hui annexée à Longueuil, est la figure fondatrice de cet imaginaire en rupture avec le récit national québécois fondé sur l'opposition ville-campagne. **Jonathan Lachance** apporte une contribution du côté de l'histoire de l'architecture, débusquant les origines du mythe banlieusard au Canada en analysant l'impact des travaux de la Société Centrale d'Hypothèques et de Logement (SCHL). Lachance décrit le projet architectural, social et urbain porté par la Société, fortement teinté idéologiquement, mais il cherche aussi à mettre en perspective la critique virulente qui l'accable encore à ce jour en mettant en évidence l'écart entre le mythe et la réalité historique. L'article de **Sophie Marcotte** et de **Sylvain David** vient nuancer la vision d'une banlieue architecturalement homogène en montrant à quel point son parc immobilier s'est transformé, mais il tend à confirmer le rôle dominant du marché dans la mutation des villes contemporaines. Marcotte et David ont entrepris une démarche singulière en se penchant non pas sur des textes littéraires mais sur un échantillon de journaux communautaires distribués dans des municipalités de la Rive-Sud de Montréal. Ils analysent aussi bien les articles que les publicités immobilières qui s'y trouvent afin de découvrir comment la banlieue contemporaine se représente à elle-même. L'article de **Gabriel Tremblay-Gaudette** nous entraîne vers un tout autre univers, nous ouvrant les portes de la culture hip-hop, qui a traditionnellement revendiqué son appartenance urbaine. Il interroge la façon dont le rap québécois francophone, issu des couronnes montréalaises, a dû composer avec les tropes négatifs liés à la vie banlieusarde et doter ce territoire d'une nouvelle légitimité. De son côté, **Carmen Mata Barreiro** adopte un point de vue inédit sur la banlieue en étudiant ses représentations dans les écritures migrantes. Son texte montre que le rêve banlieusard occupe un

statut très différent selon les générations d'immigrants, leur degré d'intégration et le stade de leur cheminement identitaire. À cette banlieue traversée par de nouvelles configurations et quêtes de légitimité, **Bertrand Gervais** oppose la banlieue vide, dépeuplée du film *Bienvenue au conseil d'administration* de Serge Cardinal, où la pensée, la vie même sont menacées. Cette *suburbia* sans nom devient le modèle du système capitaliste mondial qui a écrasé toutes les formes de résistance possibles.

Cette contribution ainsi que celles qui l'ont précédée permettent d'apprécier l'évolution des discours sur la banlieue depuis l'après-guerre et de constater qu'au-delà de la satire, cette figure implique des enjeux esthétiques, sociaux et politiques qui éclairent l'histoire récente du continent nord-américain.

Deuxième partie : Écrire la banlieue. Réflexions littéraires

Dans la deuxième section de l'ouvrage, quatre écrivains québécois réfléchissent à la place que prend la figure de la banlieue dans leur pratique de création. Comment la fiction et la poésie peuvent-elles arriver à penser le territoire suburbain sans tomber dans la caricature ou le mépris? Chacun à leur manière, **Fannie Loiselle**, **Michael Delisle**, **Carole David** et **William S. Messier** avouent la difficulté de se défaire des clichés quand il est question de la banlieue. Pourtant, certains constats se dégagent de la lecture croisée de leurs textes. La banlieue place l'énonciateur devant l'urgence de se *situer* : ni la ville ni la campagne, elle reste cet espace indéfini, aux frontières floues, apparemment sans passé, sans ancrage culturel. C'est en cela qu'elle s'avère fertile pour l'écriture, parce qu'elle suscite les recoupements, les contrastes, les transgressions, l'invention. Elle est un « foyer de résistance », écrit Messier.

Pour ces écrivains, la banlieue est plus qu'un décor, elle inscrit dans la fiction les événements, les objets et les gestes de la vie domestique, dans ce qu'ils ont de familier et d'inquiétant à la fois. Par son caractère statique, l'espace banlieusard laisse percer

l'appréhension de la catastrophe à venir, affirment David et Loïse. De cette angoisse naît le réflexe de nos contemporains de s'isoler chez soi, « le projet de fortifier son espace », comme le formule Delisle. Dans tous les cas, les textes de ces écrivains révèlent qu'avec la banlieue se déploie un rapport problématique à la mémoire, à l'identité et à la culture.

Troisième partie : La banlieue entre conformisme et transgression

Si le discours critique sur la banlieue peut difficilement être ignoré tant il occupe l'espace social, autant le prendre en charge et l'étudier de plus près. C'est le parti que prennent les auteurs de cette troisième section. Ils cherchent à repérer dans les œuvres les écarts, les non-dits, les détournements qui approfondissent le dédain, voire la haine du territoire suburbain, de ses habitants et du mode de vie qui leur est associé. Leurs articles abordent de front l'accusation de conformisme le plus souvent adressée à la banlieue et explorent sa contre-partie, c'est-à-dire les transgressions auxquelles invite cette figure ultime de la norme.

Michel Nareau propose une lecture des nouvelles formes énonciatives de la banlieue dans le roman québécois, en tenant compte de l'histoire de la région suburbaine, de ses stratifications, de son autonomisation progressive et des nouveaux modes de sociabilité impliqués. **Alice van der Klei** poursuit cette investigation en se penchant sur la représentation des rapports de voisinage dans trois romans québécois contemporains. Elle y débusque les clichés reliés à un environnement entouré de haies de cèdres, tout en démontrant quelles transgressions y restent possibles. Dans son analyse d'un roman de Thomas Berger, **Simon Brousseau** décrit quant à lui ce moment où l'appartenance d'un personnage à son milieu banlieusard se voit testée par l'arrivée d'étrangers aux mœurs radicalement différentes. Brousseau travaille à mettre en évidence les écarts de langage et de conduite entre les parties antagonistes et l'enjeu moral que ceux-ci soulèvent. L'article de **Marie Parent**

dépeint lui aussi la banlieue comme un espace de tension et de lutte, en proposant une lecture d'une nouvelle d'Alice Munro qui met en scène la reconfiguration des banlieues canadiennes dans les années 60. Le texte de Munro permet d'historiciser la banlieue et révèle que son apparent conformisme masque des pratiques et des discours divergents. En analysant un corpus aujourd'hui moins connu, celui des *pulp fictions* érotiques des années 60, **Antonio Dominguez Leiva** montre comment la vie sexuelle débridée des banlieusards devient un objet de fascination pour les lecteurs et une manière détournée pour les écrivains d'articuler une critique sociale ou morale qui sent rapidement la recette. Mais, comme le vérifie à son tour **Laurence Côté-Fournier** à partir de différents films québécois et américains, la réutilisation constante de certains « trucs » visant à souligner la déchéance des habitants de la banlieue donne parfois lieu à des renversements intéressants. Pour Côté-Fournier, la récurrence du portrait de famille professionnel dans différentes œuvres transmet l'impossibilité pour un personnage d'appartenir à la banlieue, mais elle signale aussi la présence d'un sentiment plus complexe où se mêlent attachement et inquiétude.

« [T]he suburb has come to reflect the phobias and insecurities of American culture¹⁴ », affirme Robert Beuka dans *SuburbiaNation*. L'imaginaire de la banlieue semble cristalliser une inquiétude contemporaine : elle témoigne de nos préoccupations envers notre façon d'organiser le territoire et de penser l'urbanité, la consommation, la communauté. Ce collectif souhaite offrir une prise nouvelle sur un sujet amplement traité dans le monde anglo-saxon, mais encore très peu étudié dans une perspective québécoise. Bien que certains objets d'analyse soient états-uniens et canadiens-anglais, la plupart des œuvres étudiées ici proviennent du Québec et nous permettent de définir ce que notre banlieue imaginaire a de spécifique. Pour différentes raisons historiques qui se profilent à travers les articles, certaines œuvres québécoises s'approprient un

14. Robert Beuka, *SuburbiaNation. Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century American Fiction and Film*, New York, Palgrave Macmillan, 2004, p. 19.

peu différemment cet univers, non parce qu'elles témoignent d'une plus grande liberté d'esprit des créateurs, mais parce que les formes suburbaines se sont intégrées d'une manière particulière à notre territoire et à nos récits.

I. La banlieue. Grandeurs et
misères d'un imaginaire



Daniel Laforest

Université de l'Alberta

Genèse de l'imaginaire périurbain
au Québec. Le Ville Jacques-Cartier
de Pierre Vallières¹

L'objectif dans ce qui suit est de suggérer une archéologie de la figure fondatrice de l'imaginaire des banlieues québécoises. Cela revient à poser que l'imaginaire suburbain du Québec possède une origine spécifique, idiosyncrasique, qui pour des raisons circonstancielles n'aurait *pas pu* être répliquée à l'identique comme l'implique pourtant notre définition usuelle des banlieues nord-américaines. En outre, le recours à la métaphore de l'archéologie suppose que cette figure peut être distinguée au niveau le plus basique — c'est-à-dire au niveau formel, plutôt que culturel — des autres figures formatrices des banlieues en Amérique du Nord. C'est dans ses fondations, dans son édification même qu'elle

1. Certains passages de cet article ont été publiés sous une forme différente dans « La banlieue dans l'imaginaire québécois. Problèmes originels et avenir critique », *Temps zéro*, n° 6, avril 2013, <http://tempszero.contemporain.info/document945>.

aura imprimé sa marque. Enfin, en parlant d'imaginaire, on suppose que les traces qu'il nous faudra examiner seront toutefois liées au monde des représentations, là où l'habitabilité sociale trouve son point d'articulation avec la vie subjective, et d'abord, en ce qui nous concerne, avec le langage. Le fait que la figure originelle des banlieues québécoises qui nous occupe soit relativement peu connue est en soi éloquent. Il nous dit que la première banlieue perçue en tant que telle au Québec est une banlieue qui a passé avec difficulté dans l'histoire. Elle nous est restée prise dans la gorge. Nous demanderons donc pourquoi. Nous le ferons sachant que la question est en elle-même susceptible de mettre au jour des problèmes plus larges concernant cette fois les banlieues contemporaines et leurs représentations dans la province. En raison du présent format, nous ne ferons ici qu'esquisser les contours de cette problématique à travers une brève lecture du texte qui l'incarne avec le plus d'éclat : *Nègres blancs d'Amérique*² de Pierre Vallières. Nous souhaitons de la sorte apporter des ouvertures à l'étude de l'imaginaire des banlieues au Québec, étude dont on dira sans hésiter et même si c'est là une proposition funeste qu'elle est au fond celle de l'avenir de l'urbanisation provinciale, à court ou à moyen terme. Mais d'abord, voyons les raisons nous permettant d'affirmer que les banlieues québécoises possèdent un modèle fondateur tout à fait distinct de la matrice américaine dominante d'après-guerre.

Ville Jacques-Cartier au Québec *versus* Lakewood en Californie

La banlieue originelle dans l'imaginaire du Québec est Ville Jacques-Cartier. Elle a existé entre 1947 et 1969 sur la Rive-Sud de Montréal, avant d'être annexée à la ville de Longueuil. Il importe de le souligner : ce n'est nullement le premier lieu périurbain de la province. D'autres agglomérations périphériques l'avaient précédé autour de Québec notamment³. Sans compter que l'on pourrait, en

2. Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique*, Montréal, Typo, 1994 [1968].

3. Andrée Fortin, Carole Després et Geneviève Vachon [dir.], *La banlieue revisitée*, Québec, Nota bene, 2002.

suivant le consensus historique sur la banlieue états-unienne depuis les années 80, faire remonter la vie périurbaine aux premières villas et résidences de villégiature édifiées par la bourgeoisie industrielle dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, phénomène auquel le Québec n'a pas échappé⁴. Qui plus est, Ville Jacques-Cartier elle-même n'était pas seule en son temps; comme on l'a dit, Longueuil la flanquait déjà, et le grand Montréal s'accroissait également dans les directions de ses trois autres points cardinaux⁵. En quoi y voit-on alors le moment suburbain fondateur au Québec? Nous l'avons affirmé d'entrée de jeu : on se cantonne ici à l'identification des rapports entre une forme suburbaine unique et l'impact qu'elle a produit dans les imaginaires, en particulier dans la littérature. Ville Jacques-Cartier, à cet égard, est sans équivalent. Il s'agit de la première couche sédimentaire d'un sentiment répandu que l'on appellera sans hésiter la haine des banlieues au Québec. Ou plus précisément, comme on s'appête à le voir, la haine de la façon dont s'entrelacent dans les banlieues le monde matériel et la vie quotidienne.

Avec Ville Jacques-Cartier, il nous faut parler d'un lieu à l'origine très pauvre. Ses premières maisons étaient fabriquées à la va-comme-je-te-pousse et la nourriture y était fréquemment distribuée dans la rue par les organisations de charité. Il nous faut évoquer l'image assez peu documentée⁶ d'un lieu âpre, un lieu de violence sans fard où ont régné en partie l'intimidation et la loi des bandes de rues

4. Voir Kenneth T. Jackson, *Crabgrass Frontier. The Suburbanization of the United States*, New York, Oxford University Press, 1985, p. 45-86; Robert Fishman, *Bourgeois Utopias*, New York, Basic Books, 1987, p. 103-154; John R. Stilgoe, *Borderland. Origins of the American Suburb, 1820-1939*, New Haven, Yale University Press, 1988; Dolores Hayden, *Building Suburbia*, New York, Vintage, 2003, p. 21-181. Pour le Québec, voir Robert Lewis, *Manufacturing Montreal : The Making of an Industrial Landscape, 1850-1930*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2000.

5. Laurent Lussier, « Le grand collage. De Oka à Saint-Hilaire : une histoire en diagonale des banlieues montréalaises », *Liberté*, n° 301, automne 2013, p. 21-24.

6. Il existe à ce jour un seul ouvrage historique : Claude Gauthier, *Ville de Jacques-Cartier*, Longueuil, Les éditions histoire Québec, coll. « Société historique et culturelle du Marigot », 2002.

alors que les aqueducs n'étaient pas encore installés. Il nous faut enfin parler d'un lieu dont on s'entête à croire que Jacques Ferron avait tout compris en l'exorcisant par l'ironie poétique dès la fin des années 60, ou encore en prêtant son nom et son enthousiasme à la fondation locale du parti Rhinocéros.

Pour mieux parler du périurbain, il faut soit abandonner le mot « banlieue », soit l'utiliser au pluriel comme on le préconise en France⁷. D'abord afin de privilégier le processus historique dont la banlieue est le résultat : c'est-à-dire l'*urbanisation*. Ensuite, afin de mettre en lumière l'évolution dans le Québec moderne d'un concept à la fortune théorique heureuse ces dernières années, concept qui procure un cadre plus souple afin de parler des classes moyennes du point de vue des études culturelles et littéraires, et dont les banlieues constituent sans contredit l'espace de plus grande concentration : la vie *ordinaire*, ou *quotidienne*⁸. Ville Jacques-Cartier nous paraît regrouper tout cela. Son accession au statut de *boomtown* alors que sa population double en 1951 en fait l'aire originelle de l'étalement urbain québécois. Son accession au statut de vivier de l'extrême-gauche alors qu'y est fondé le parti Rhinocéros et que s'y fomentent quelques idées du Front de Libération du Québec (FLQ) en fait l'aire originelle du conflit entre consumérisme et idéalisme dans le paysage québécois. Son accession au statut de *frontiertown* alors que des jambes s'y font régulièrement casser les jours d'élections et qu'une loi semi mafieuse y règne en fait l'aire originelle d'une tristement célèbre corruption municipale « à la québécoise » dont on a vu la récurrence depuis. Et finalement, son accession au statut d'objet littéraire chez des écrivains comme Pierre Perrault, Jacques Ferron, Michael Delisle, Monique LaRue, ou encore Louis Hamelin⁹,

7. Thierry Paquot, « Banlieues, un singulier pluriel », Thierry Paquot [dir.], *Banlieues / Une anthologie*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, coll. « Espace en société », 2008.

8. Voir Michael Sheringham, *Everyday Life : Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford, Oxford University Press, 2009 [2006].

9. Pierre Perrault, *J'habite une ville*, textes rassemblés et mis en forme par Daniel Laforest, Montréal, l'Hexagone, 2009; Monique LaRue, *L'œil de Marquise*, Montréal, Boréal, 2009; Louis Hamelin, *La constellation du lynx*, Montréal, Boréal, 2010.

en fait l'aire originelle de la dystopie suburbaine au Québec : un mouiroir de contreplaqué, de terre battue, et de plastique. Les récits célèbres de Ferron durant les années 60, surtout *Cotnoir*¹⁰ et *L'amélanchier*¹¹, ont choisi d'atténuer cette impression de fondrière au profit de la fantaisie. Mais ce n'est pas le cas chez les auteurs des générations suivantes, Michael Delisle en tête, pour lesquels Ville Jacques-Cartier ne fut une utopie pionnière (le souvent mentionné « Far-West de Montréal ») que dans les mots, alors que sa réalité était celle d'une homogénéisation âpre des modes de vie doublée d'une déréalisation intégrale du territoire. Michael Delisle a écrit *Fontainebleau* à propos du parc domiciliaire de son enfance dont les frontières différaient quelque peu de Ville Jacques-Cartier; cela dit, le ton employé se voulait aussi uniforme que l'urbanisation mise en scène :

Un champ, un désert, avec une petite ferme de planches livides condamnée à disparaître lentement comme par palissement. Un matin ils ont commencé à creuser d'énormes cubes, cartes en main. De grands trous de béton, de briques, de poutres, de plâtre et de peinture. Des maisonnettes ont surgi de la carte. Des petites maisons solides. Coquettes. [...] Quelques habitations perdues sur une grande carte hachurée de zones vacantes¹².

Ce sont là les aspects attendus de l'acculturation suburbaine telle que l'on se la représente couramment. Or en quoi, au juste, la forme originale de Ville Jacques-Cartier se distinguait-elle des autres matrices suburbaines en Amérique du Nord? L'affaire en est une de geste inaugural, et de point de vue.

Pour trouver la première véritable image de la banlieue nord-américaine — celle qui allait marquer tous les imaginaires et donner naissance à la caricature de l'*American Way of Life* conventionnel, homogène, conservateur et ennuyant —, il faut retourner à

10. Jacques Ferron, *Cotnoir*, Montréal, Typo, 2001 [1962].

11. Jacques Ferron, *L'amélanchier*, Montréal, Typo, 2014 [1970].

12. Michael Delisle, *Fontainebleau*, Montréal, Les Herbes rouges, 1987, p. 15.

Lakewood, dans l'excroissance sud de Los Angeles, en 1949. Suivant l'autrement plus célèbre Levittown¹³, Lakewood était la deuxième aire d'habitation d'importance aux États-Unis ayant été entièrement planifiée, subdivisée, et manufacturée avant de faire l'objet d'une mise en vente massive de ses unités résidentielles (17 500 maisons). Joan Didion en a le mieux résumé l'importance symbolique et surtout l'adéquation sans faille avec un courant prédominant du récit national états-unien :

Here on this raw acreage on the floodplain between the Los Angeles and San Gabriel Rivers was where two powerfully conceived national interests, that of keeping the economic engine running and that of creating an enlarged middle or consumer class, could be seen to converge¹⁴.

Les planificateurs de cette banlieue monstrueuse eurent l'idée d'embaucher un aviateur amateur, William Garnett, afin de produire des photographies aériennes du chantier domiciliaire. Celles-ci, propres à frapper l'imagination, allaient aussitôt être utilisées comme appât publicitaire. Le vol effectué par Garnett est fondateur de l'imaginaire de la banlieue en Amérique du Nord dans la mesure où il est la prise immédiate d'une vue d'ensemble grâce à la symbiose de deux technologies modernes : l'aviation et la photographie. Ces deux technologies entretiennent un rapport direct à l'espace. La première le contracte, la seconde le généralise. Avec l'avion, la géographie est conquise, avec la photographie, les lieux deviennent davantage ce qu'ils sont, leur image circule et prend valeur d'emblème. Le premier point de vue sur *la forme* de la banlieue américaine d'après-guerre est donc le résultat d'une image totalisante, topographique, pragmatique, incontestable, et surtout monnayable. Le poète et essayiste Donald J. Waldie le résume dans son livre *Holy Land* :

Four of the [Garnett's] photographs became the definition of this suburb, and then of suburbs generally. [...] Forty

13. Herbert J. Gans, *The Levittowners : Ways of Life and Politics in a New Suburban Community*, New York, Columbia University Press, 1982 [1967].

14. Joan Didion, *Where I Was From*, New York, Vintage, 2003, p. 104.

years later, the same four photographs still stand for the places in which most of us live. The photographs were images of the developers's crude pride. They report that the grid, briefly empty of associations, is just a pattern predicting itself. The theorists and critics did not look again, forty years later, to see the intersections or calculate in them the joining of interests, limited but attainable¹⁵...

Le point de vue aérien sur Lakewood a inauguré une image aussi rassurante qu'aliénante, car c'est une image qui relie immédiatement chaque événement intime à la totalité communautaire dont chacun a désormais en tête l'entièreté de la superficie matérielle. Les rythmes de la vie quotidienne sont étalés dans l'espace, et paradoxalement, cette banlieue qui est supposée être un espace liminaire donne sans cesse la garantie que ses frontières seront bien encadrées, balisées, réglementées. En ce sens, la banlieue inventée avec les images aériennes de William Garnett contenait toutes les images à suivre de la banlieue conformiste, ce lieu en phase avec le portrait construit à la même époque exactement par le sociologue américain Charles Wright Mills de la nouvelle classe moyenne de « cols blancs » employés du secteur tertiaire, tous apparemment condamnés à une séparation radicale entre leur milieu de travail et leur foyer : « Intimacy and the personal touch, no longer intrinsic to this way of life, are often contrived devices of impersonal manipulation. Rather than cohesion there is uniformity, rather than descent or tradition, interests¹⁶. » En y ajoutant l'anathème fameux lancé en 1951 par Lewis Mumford dans son chef-d'œuvre *The City in History*¹⁷, qui compte au demeurant parmi les plus magistrales histoires de la forme urbaine, on s'aperçoit qu'en à peine deux ans, au tournant des années 50 américaines, tout était déjà joué pour la banlieue : elle serait uniforme, et uniformément honnie dans l'imaginaire.

15. D. J. Waldie, *Holy Land : A Suburban Memoir*, New York, W.W. Norton & Company, 2005 [1996], p. 6.

16. C. Wright Mills, *White Collar. The American Middle-Classes*, New York, Oxford University Press, 2002 [1951], p. 252.

17. Lewis Mumford, *The City in History*, New York, Harcourt, 1951, p. 486.

L'image aérienne originelle de Lakewood est fondatrice d'un imaginaire, car en plus de correspondre aux mouvements psychologiques de la nouvelle classe moyenne d'après-guerre, elle dessine l'aire spatiale entière à l'intérieur de laquelle pourront être distingués événements et répétitions, nouveauté et conservation. On reconnaît bien là la figure consensuelle et reproductible à l'infini de la banlieue décrite jusqu'à ce jour dans les représentations culturelles québécoises. À chaque fois, l'événement y résulte d'une disruption dans un tableau dont les lignes ont été données d'avance. Quand l'événement est manifeste, il prend la forme d'un choc ou d'une menace; quand il est diffus, il a pour nom inquiétante étrangeté. On trouve là la source de l'accord tacite qui fait croire que la banlieue se conjugue au singulier, et que l'authenticité ne peut forcément exister que dans l'envers de son décor. La ville est un joli chaos, alors qu'au contraire avec la banlieue tout nous est donné dès le premier jour. Cette dernière est une enclave imaginaire; quiconque entend y tisser un récit devra au préalable assurer qu'il connaît bien ses frontières et la gamme extrêmement limitée de ses formes. S'il s'en abstient, il risquera de basculer dans l'invraisemblable. En définitive la banlieue issue d'une série de quatre photographies aériennes prises en Californie en 1949 a non seulement donné forme à l'imaginaire dominant de toutes les banlieues à venir sur le continent, mais elle a également mené au décret le plus étrange qui soit concernant l'imaginaire suburbain : pour coller à la réalité admise par le plus grand nombre, il faut maintenir la caricature. En d'autres mots, pour demeurer vraisemblable, il faut tourner le dos au réalisme.

Pierre Vallières face à la vie ordinaire

En observant les dates, on voit que Ville Jacques-Cartier est contemporaine du développement de Lakewood et de la publicisation à tout crin de ce nouveau mode d'accession à la propriété au sud de la frontière. On se dit que son édification et l'arrivée rapide de ses habitants auraient dû se faire sous des auspices imaginaires à tout le moins similaires. Or, le mythe de Ville Jacques-Cartier est

absolument distinct. Ce qui nous permet de le maintenir ici dans une comparaison fructueuse avec Lakewood tient au fait que, dans les deux cas, il est question d'une image originelle liée à la forme du lieu suburbain et aux moyens accessibles à ceux qui ont produit le premier point de vue sur celui-ci. Mais afin de saisir la spécificité de Ville Jacques-Cartier et de mesurer l'impact de la figure qu'elle a dessinée au Québec, on ne prendra pas l'avion, et pour tout dire on se rapprochera plutôt du sol. Un sol en terre battue, recouvert de matériaux en paille, qui est devenu par le hasard des choses le sol où s'est enraciné l'imaginaire d'un des seuls authentiques écrivains révolutionnaires québécois. Pour comprendre l'influence de la forme de Ville Jacques-Cartier, il faut comprendre ce qui se cache derrière la colère de l'ex-felquist Pierre Vallières.

Son livre *Nègres blancs d'Amérique*, publié en 1968, se veut l'autobiographie intellectuelle d'un contestataire d'extrême-gauche, mais c'est une autobiographie intellectuelle qui trouve son mouvement historique interne — la matrice pour son récit de vie — en modelant sa narration sur deux autres mouvements empruntés à la réalité matérielle. Le premier de ces mouvements est le matérialisme dialectique, c'est-à-dire les affrontements de la gauche et de la droite politiques quant aux modes de production, dont les résolutions successives sont à même de poser les jalons dans la grande marche historique du prolétariat canadien-français vers l'établissement d'une société juste. Le second de ces mouvements est l'urbanisation. Plus précisément, pour Vallières, il s'agit de la création du parc domiciliaire Longueuil-Annexe à même l'enclave de Ville Jacques-Cartier, endroit où sa famille déménage alors qu'il a sept ans. Or, il se trouve que ces deux mouvements sont antagonistes. C'est la grande tragédie dans la vie de Vallières, celle qui occupe le cœur de son récit, et qui lui donne sa structure. Le premier mouvement est net, héroïque, historique. Le travailleur francophone est exploité par le capital. Il faut dénoncer cette injustice. C'est sans appel. Mais le second mouvement n'a pas cette simplicité aussi éclatante que scandaleuse. La famille ouvrière de

Vallières qui déménage en banlieue incarne le contraire de l'arrivée en ville coutumière dans l'histoire culturelle québécoise. C'est un exil vers la périphérie. Qui plus est, c'est un exil accompli au nom d'une vie meilleure : « En revenant de Longueuil-Annexe, mon père ne songeait ni à Dieu ni aux politiciens. Il rêvait de la maison qu'il construirait par-dessus cette cambuse qu'il avait décidé d'acheter¹⁸. » Le prix à payer pour l'écrivain est élevé. Le nouveau territoire dans lequel il a été jeté ne possède aucune aspérité ni repère. L'élan du devenir individuel n'y trouve pas d'appui. Le fils est orphelin moins de famille que d'espace. « En fin de compte, rien n'arrivait dans cette ville. [...] La ville se faisait et se défaisait trop rapidement¹⁹. » « Ville Jacques-Cartier n'était encore qu'un grand chantier²⁰. » On voit ici combien le devenir politique du sujet de l'autobiographie — et partant le devenir politique de la narration même — est entrelacé à une vision toute particulière de la production historique du territoire national. En effet, Vallières a été habitué à retracer les raisons de sa colère dans une injustice tracée à même le sol. Les campagnes justifient l'exil en ville parce qu'elles sont miséreuses. Les villes exploitent le travail, mais on peut y former des communautés de résistance, jusque dans les usines, jusque dans les ghettos. Que l'on parvienne à vaincre l'injustice, et une réconciliation sera possible non seulement pour les inégalités sociales, mais aussi pour le territoire lui-même. Entre la ville et la campagne subsiste ainsi pour Vallières la possibilité de racheter l'échec pionnier de la Nouvelle-France. Subsiste la possibilité d'accomplir la réunion, dans l'âme de chacun, de paysages humains qui n'auraient pas dû être opposés, et qui ne l'ont été que par l'expropriation, puis par l'exploitation. Cette logique fonctionne sans faille. Mais dès que Vallières traverse le pont pour s'établir en banlieue, les cartes se brouillent. La ville nouvelle en construction suscite un sentiment sans précédent chez le révolutionnaire : la perplexité.

18. Pierre Vallières, *op. cit.*, p. 173.

19. *Ibid.*, p. 207.

20. *Ibid.*, p. 234.

C'est la relation dialectique entre ville et campagne qui s'effondre avec l'irruption de ce troisième terme sans équivalent connu. Bien entendu la misère est encore partout, et la colère ne dérougit pas. Mais l'expérience du lieu est inédite, et la grammaire qui voudrait la décrire s'avère carencée. On notera à quel point l'absence d'une vision d'ensemble du lieu, comme c'était le cas pour Lakewood, est ici déterminante. L'idéal de Vallières l'empêche de voir autre chose dans la banlieue qu'une forme de domination illégitime. Cet espace, Vallières voudrait l'investir pour son compte en refaçonant du symbolique, en retraçant des frontières, en arrêtant le cours fluide de l'urbanisation afin d'y fixer les appartenances, d'y discerner les allégeances et les factions. Mais en vain. Tout coule. Tout bouge. Un certain rêve communautaire et national se mue alors en crise de la conscience et en crise de la destinée, car l'esprit qui l'a conçu ne parvient plus à *habiter* les représentations qu'il se faisait du monde. Le héraut de la marche sociale entre les campagnes et la cité est saisi d'incrédulité devant les flux accélérés de l'urbanisation. Si l'on garde à l'esprit que *Nègres blancs d'Amérique* est une autobiographie avant d'être un pamphlet politique, on obtient là le pendant enragé des romans de Jacques Ferron, lesquels marquent l'apparition littéraire de la forme périurbaine dans la culture québécoise.

Le point de vue de Vallières éperdu au milieu d'un immense chantier urbain est tout aussi extraordinaire que celui de Garnett survolant la grille suburbaine de Lakewood. Combien de fois, dans une culture donnée, un écrivain est-il témoin de l'édification intégrale d'un lieu urbain? Combien de fois peut-il observer à nu les infrastructures d'un lieu dont il faudra bien, plus tard, pour le meilleur ou pour le pire, inventer la représentation en littérature? C'est dans ses moments les plus autobiographiques que *Nègres blancs d'Amérique* se voit envahi par la matérialité nouvelle de l'environnement. Les souvenirs d'enfance prennent place sur « des chemins improvisés [...] tracés entre les maisons, les tas de terre, les tranchées, les tuyaux d'égout, la dynamite, les pelles mécaniques²¹ ».

21. *Ibid.*, p. 199.

L'entrée au collège se fait dans un bâtiment encore en construction, envahi par « l'épaisse fumée blanche²² » des plâtriers. Ces choses sont loin d'être négligeables dans la mise en forme du lieu littéraire. Le monde matériel, partout alentour, est retourné comme un gant. Il acquiert un surplus de visibilité, en même temps que les éléments qui le composent révèlent leur nature transitoire. Pour un bref moment, ce n'est plus le destin du peuple en marche qui constitue l'articulation entre le passé et l'avenir. Ce sont les remblais des routes, les nuages de plâtre, les arbres tout juste plantés, le plastique neuf des fenêtres et des portes usinées.

Tout cela est maintenu ensemble et comme amplifié par l'impression qu'un génie suspect travaille là à l'élaboration d'un espace encore étranger : celui où l'imagination rencontrera de plein fouet la *vie ordinaire*. La vie ordinaire est ce concept capable de maintenir comme valables les émotions et les temporalités qui n'appartiennent pas au biographique ou au politique — celles que l'on désigne en général comme médiocres, ennuyantes, routinières. Qu'on y regarde bien et l'on verra que ce sont ces qualités, davantage que les bungalows, les pelouses, et les clôtures blanches, qui sont réellement dénigrées au Québec comme ailleurs en Amérique sous couvert du mot de banlieue.

Le problème est que ces rythmes de l'existence demeurent largement étrangers à nos habitudes critiques — soit on les résume par l'aliénation, soit on ne leur reconnaît aucune agentivité. Pourtant rien ne les empêche d'être aussi complexes que les mouvements de l'âme à l'origine des grands gestes significatifs. À vrai dire, ce qui est ordinaire est *nécessairement* complexe, puisqu'il s'agit de la réalité qui passe dans un flux continu en arrière-plan, et dont on ne saisit que des bribes²³. En ce sens, il n'y a aucun décor type de la banalité, pas plus en banlieue qu'ailleurs. Il n'y a, partant, aucune banalité. Le

22. *Ibid.*, p. 218.

23. Ben Highmore, *Ordinary Lives : Studies in the Everyday*, New York, Routledge, 2011, p. 2; Thomas L. Dumm, *A Politics of the Ordinary*, New York, New York University Press, 1999, p. 17.

monde matériel se déploie sans cesse, et nous tentons d'interpréter les émotions qui nous définissent à l'intérieur de ce déploiement, en essayant de négocier, de trouver un point d'équilibre entre ses vitesses multiples et nos propres transports. Entre ce qui est ressenti et ce qui est visible au sein de la vie ordinaire, un effort de reconnexion est donc sans cesse mobilisé. Or, voilà le problème : dans le récit de Vallières, l'événement doit toujours être directement associé au collectif. Les micro-événements de la vie ordinaire ne peuvent être enregistrés avec la même puissance que ceux qui affectent la sphère sociale.

C'est sans doute pourquoi la propriété immobilière à crédit a été considérée comme une trahison générationnelle par Vallières. Mais il s'agit d'une trahison à rebours. Ce ne sont pas les enfants qui l'ont perpétrée, ce sont les parents. Ville Jacques-Cartier a été le premier espace où la notion d'hypothèque et la notion de peuple se sont rencontrées de façon aussi manifeste au Québec — et le pire pour Vallières est que cela a *aussi* pris la forme d'une épopée pionnière, à cause de l'identité « Far West » du lieu. La possession privée y est devenue une dépossession collective. Problème classique, appelant une résistance politique dont je serai le premier à reconnaître la nécessité toujours vive. Il n'en demeure pas moins que l'exemple de Vallières est révélateur. Sa conscience politique, née dans l'urbanisation de la première banlieue au Québec, est en même temps la mauvaise conscience du Québec d'après-guerre.

On a vu que le mythe états-unien de la banlieue enferme ses personnages dans un espace absolument fixe (la vue aérienne). On a vu ensuite que le mythe québécois de la banlieue, au contraire, égare ses personnages dans un environnement absolument mobile (le chantier). Avec ce second cas, il nous a été possible d'identifier le double désenchantement qu'a laissé subsister la forme originale de Ville Jacques-Cartier dans l'imaginaire et qui a pu se fondre par la suite dans une haine plus conventionnelle de la banlieue au Québec. Il y a d'abord un désenchantement lié au capitalisme et à la nation : à savoir que la spéculation immobilière y est incompatible

avec la cohérence de l'histoire d'un peuple. Il y a ensuite un désenchantement lié au capitalisme et à la biographie : à savoir que l'accroissement matériel de la vie ordinaire y est incompatible avec le développement du récit individuel à valeur politique. Le mythe de la banlieue de Ville Jacques-Cartier est un mythe tout aussi fondateur qu'indésirable au Québec parce qu'il porte en lui la ruine de la dialectique nationale entre ville et région, en plus du constat d'échec d'une conception civile basée sur les seuils, les portes d'entrée et les passages hospitaliers²⁴. Ville Jacques-Cartier a été le chantier permanent de la banlieue québécoise; mais c'est un chantier dont l'histoire matérielle et humaine, à l'époque des grands chantiers nationaux, était condamnée à la marginalisation. En définitive, Ville Jacques-Cartier a été un espace pionnier en même temps qu'il a symbolisé le court-circuitage de l'utopie pionnière au Québec. Parce que cette utopie n'avait réservé aucune place à la vie ordinaire.

24. Outre l'idéologie de la ville d'accueil cosmopolite que le Québec partage avec le reste du Canada, le trope de « l'arrivée en ville », né avec la littérature de l'exode rural mais surtout affirmé avec la littérature migrante, a compté énormément dans la constitution de l'histoire littéraire de la province et dans la réception critique des œuvres depuis les années 80.

Jonathan Lachance

Université du Québec à Montréal

L'architecture des bungalows de la Société Centrale d'Hypothèques et de Logement (SCHL) et le mythe de la maison de banlieue au Canada

L' image typique que nous avons de la banlieue pavillonnaire nord-américaine est celle des vastes quartiers d'habitation parsemés de petites maisonnettes toutes semblables, anonymes et alignées à l'infini sur des rues monotones. Au Canada, la responsabilité de la popularité de l'image négative que nous en avons est attribuée à la Société Centrale d'Hypothèques et de Logement (SCHL). Instance suprême en matière d'habitation depuis 1946, la SCHL est principalement connue pour la gestion des politiques hypothécaires canadiennes, mais entre 1946 et 1974, elle a aussi contribué à l'élaboration et à la réalisation de nombreux programmes encourageant la production de logements en tout genre parmi lesquels la maison individuelle de banlieue occupe une place privilégiée. Pendant cette période, près des deux tiers de ses investissements sont allés vers ce type d'habitation. Sur le plan architectural, elle a publié 24 catalogues contenant plus de 600

modèles de maisons, des guides d'accompagnement pour le choix et la disposition de maisons en ensembles urbains, et des codes pour leur construction. Les clients pouvaient choisir l'un de ces modèles, commander les plans d'exécution pour 10 \$, recevoir le prêt hypothécaire, débiter les travaux et obtenir le permis d'occupation, le tout sous la tutelle de la Société. La procédure étant facile, elle aura permis à de nombreuses familles de devenir propriétaire d'une maison de banlieue rapidement et à prix abordable.

Il existe cependant un écart entre la réalité de l'intervention de la SCHL dans les décennies d'après-guerre et le mythe du bungalow de banlieue, qui a toujours été l'objet de critiques de la part de la culture architecturale. Pour mieux comprendre la responsabilité de la SCHL dans la situation des banlieues pavillonnaires canadiennes, nous présenterons d'abord le projet social, urbain et architectural de la Société pour la maison individuelle détachée en propriété privée, principalement théorisé dans les années 50, puis nous examinerons si, à la lumière de ce projet, les critiques qui ont associé l'action de la SCHL à la monotonie des banlieues sont justifiées ou non.

Le projet social : la famille Canada

À son instauration en 1946, la SCHL hérite des petites maisons ouvrières produites durant les années de guerre par la société Wartime Housing Limited (WHL). La grande demande en logement partout au pays incite d'abord la SCHL à transformer les maisons Wartime, initialement conçues pour être temporaires et locatives, en résidences privées permanentes pour les soldats de retour de guerre, puis à lancer un premier concours d'architecture de petites maisons afin d'établir de nouveaux modèles architecturaux appropriés au climat d'optimisme social et économique de la période d'après-guerre [fig. 1]. C'est dans le programme de ce concours que la SCHL présente son projet social en proposant aux architectes canadiens un client fictif qui a des besoins et des exigences auxquels la maison à concevoir doit répondre. Cet occupant-type, c'est « Monsieur Canada ». La SCHL le décrit comme un Canadien dans la mi-trentaine avec une

femme, une fille de cinq ans et un garçon de deux ans. Sa famille et lui vivent présentement dans un logement de haute densité et souhaitent quitter la ville pour la banlieue. Il possède 6 000 \$, un travail stable, il n'a pas encore d'automobile, mais pourrait s'en acheter une. En ce qui a trait à la maison elle-même, Monsieur Canada n'a pas de préférence de style, mais il n'aime pas le « bizarre » ni le « pittoresque¹ ». Du point de vue de la construction, employer des matériaux nouveaux ou traditionnels lui importe peu, tant qu'ils sont fiables et durables. Il veut surtout une maison pratique et commode, bien aérée et illuminée, avec des pièces et des fenêtres les plus grandes possible. Madame Canada, quant à elle, souhaite pouvoir faire ses travaux domestiques et surveiller les enfants simultanément. Elle veut une organisation intérieure qui facilitera ses tâches, les rendra plus agréables et lui générera un maximum de temps libre.

Les architectes participant au concours devaient donc concevoir une maison pour cette famille fictive dont les besoins et les goûts sont supposés refléter l'abondance et la sécurité promises par le développement économique d'après-guerre. En offrant l'image de la famille Canada, la SCHL propose aux Canadiens la vision d'un style de vie basé sur l'efficacité, l'économie et le confort modernes. Pour la Société, cette famille est le client idéal représentant la classe moyenne rationnelle intégrée à la vie de banlieue nord-américaine et le modèle social auquel toutes les jeunes familles canadiennes peuvent aspirer.

Le projet urbain : une banlieue-jardin à l'ère de l'automobile

Le projet urbain de la SCHL est présenté dans l'ouvrage *Housing Design* publié en deux volets en 1952 et 1953. On y voit que la

1. *67 Homes for Canadians. Attractive House Plans Designed Especially for Canadian Requirements Including Prize Winners of the Canadian Small House Competition*, Ottawa, CMHC, 1947, p. 74.

maison individuelle est conçue pour faire partie d'un système urbain complet, représentant les idéaux de banlieue-jardin états-unienne moderne dont la ville de Radburn au New Jersey, créée en 1928-1929 par Clarence Stein et Henry Wright, est l'emblème paradigmatique [fig. 2]. Radburn est basée sur le modèle de la cité-jardin ferroviaire britannique élaborée par Ebenezer Howard, mais la ville est conçue pour l'automobile, l'électricité et les télécommunications modernes. À Radburn, les zones industrielles sont situées à distance des zones résidentielles et chacune de ces zones est desservie par un système routier spécialisé et hiérarchisé. À partir des zones résidentielles bâties sur des rues en impasse (pour ralentir la circulation automobile et protéger les résidents), la zone industrielle et les centres commerciaux à grande surface sont accessibles en auto, alors que les écoles primaires, les petits commerces de quartier et les nombreux espaces verts aménagés à des fins récréatives sont accessibles à pied. La banlieue canadienne d'après-guerre telle qu'elle est théorisée par la SCHL suit l'exemple de Radburn avec son zonage fonctionnel, son système de rues, ses espaces verts, ses commerces et ses institutions situées à proximité des zones d'habitation. La maison individuelle n'occupe qu'une partie de ce schème urbain, mais sa position est centrale en ceci qu'elle est pour la SCHL l'unité de base à partir de laquelle le système suburbain, qui fait l'objet d'une planification totale, est développé.

Selon la SCHL, la maison ne peut être considérée isolément du monde dans lequel elle s'inscrit, et une partie importante de ses publications didactiques est consacrée à l'image projetée par la maison comme partie d'un ensemble résidentiel cohérent. Lorsqu'elle publie en 1954 son ouvrage intitulé *Principes pour le groupement de petites maisons* [fig. 3], la SCHL réfère au modèle de l'impasse observé à Radburn et incite les architectes / planificateurs canadiens à créer des groupes d'habitations diversifiés mais ordonnés. Elle suggère à cet effet qu'un groupement sera harmonieux si les maisons voisines emploient les mêmes matériaux de revêtement extérieur et les mêmes fenêtres [fig. 4] et si l'on crée une continuité entre les

gabarits et les lignes de toiture de chaque unité [fig. 5]. Pour la SCHL, l'harmonisation des modèles entre eux est un aspect essentiel de la planification des ensembles, car si un groupe contient des maisons toutes différentes, il sera jugé comme étant « désordonné », et s'il contient des maisons toutes identiques, il sera plus économique, mais monotone, et la monotonie est justement ce que la planification d'ensembles, promue par la SCHL, veut éviter.

Le projet architectural : une maison fonctionnaliste pour une nouvelle classe moyenne

Le modèle de Radburn fait aussi la promotion d'une architecture conservatrice (surtout de style colonial, néo-Tudor ou néo-Georgien) en vue de préserver les valeurs familiales états-uniennes traditionnelles. La SCHL adopte cette attitude concernant la construction et l'esthétique de sa maison, mais elle l'adapte au contexte canadien. Dans ses codes de construction, elle encourage l'usage des méthodes les plus communes en Amérique du Nord, soit la construction à ossature de bois à plate-forme ou à claire-voie (*balloon frame*) en 2"x4" et contreplaqué [fig. 6], et dans ses catalogues de modèles des années 50, elle favorise l'architecture de style « néo-vernaculaire canadien », c'est-à-dire une maison d'apparence conservatrice sur plan simple, rectangulaire ou carré, avec toiture à deux ou à quatre versants. Par contre, la maison de la SCHL est plus novatrice du point de vue de l'aménagement intérieur par son programme articulé autour des principes de zonage modernes. Ce programme est contenu dans la publication *Choosing a House Design* de 1956 [fig. 7], un guide didactique qui vise à indiquer aux futures « familles Canada » les caractéristiques d'une maison moderne et à les guider dans le choix de leur future résidence.

La publication indique que les composantes élémentaires d'un plan de maison sont au nombre de trois : la zone de séjour (le vivre), la zone de travail (la cuisine) et la zone de repos (les chambres à coucher) [fig. 8]. Ces zones doivent être planifiées de

manière à pouvoir passer d'un espace à un autre, sans passer par le troisième. Il est par exemple inacceptable pour la SCHL de passer par le corridor de chambres pour se rendre de la cuisine au vivoir. La publication contient également une description du mobilier et des activités « normales » qui sont associées à chacune des pièces de la maison. Par exemple, elle indique que le vivoir devrait normalement contenir un canapé rembourré, deux chaises longues, deux chaises volantes, une table à café, une table de bout, un appareil à haute-fidélité, un téléviseur, un pupitre, une lampe sur pied et une bibliothèque. Les activités qui devraient s'y dérouler sont : les ébats des enfants, l'amusement des adultes, les réceptions, l'écriture, la lecture, la couture, la détente, l'écoute de la télévision et le ménage. Des principes similaires s'appliquent aux espaces de vie extérieurs comme la cour arrière, où la SCHL recommande l'aménagement d'un potager et la plantation d'arbres et d'arbustes en fonction des fleurs et des fruits qu'ils produisent et des zones d'ombre qu'ils permettent de créer.

Le modèle de maison # 231 de 1954 [fig. 9], un bungalow (type plain-pied) à long pan de style « néo-vernaculaire canadien », offre un bon exemple d'application de ces principes. Son plan allongé est constitué de deux rectangles juxtaposés et légèrement décalés, donc deux zones de même dimension. La zone saillante en façade est publique et elle contient le vivoir à l'avant et la salle à manger et la cuisine à l'arrière. La zone en retrait est privée et contient pour sa part trois chambres à coucher et une salle de bain. La maison possède également deux entrées : la première est située en façade et elle est publique. Les visiteurs admis par cette porte passent par le vestibule, puis le hall, pour arriver à une intersection où ils trouvent le vivoir à droite et le corridor de chambres à gauche. La seconde entrée, destinée à la famille, est située sur le flan droit de la maison, lieu de la cour automobile. Cette entrée est bordée par l'escalier donnant accès au sous-sol, qui est un espace neutre, au contraire de la cuisine et du vivoir qui sont des espaces sexués.

Dans la maison de la SCHL, la cuisine, la salle à dîner et la salle de lavage appartiennent à la femme-ménagère. Pour elle, la maison

est un lieu de travail : elle cuisine, lave, fait les comptes, s'occupe du bébé et assure le service lorsqu'il y a des invités. Si les enfants jouent dans la cour arrière, la mère de famille peut les surveiller par la fenêtre située au-dessus de l'évier de la cuisine tout en poursuivant ses occupations. La proximité physique des pièces féminines, l'organisation fonctionnelle des espaces de travail et la mécanisation des tâches domestiques ont pour but d'accélérer son travail en vue de lui accorder un maximum de temps libre. L'homme-pourvoyeur, quant à lui, possède le vivoir et la cour automobile. Contrairement à la ville qui est son espace de travail, la maison est pour lui un lieu de repos : c'est l'endroit où il peut lire, manger, boire, fumer et dormir.

La maison de la SCHL instaure ainsi, par son programme, une relation fonctionnelle entre ses occupants (selon leur âge et leur sexe) et ses espaces domestiques (selon leur fonction, les objets qui s'y retrouvent et les activités qui s'y déroulent) qui reflète de façon symbolique le système urbain (lui aussi zoné, hiérarchisé et sexué) dans lequel elle s'inscrit.

L'analyse de ces publications permet de comprendre le projet que la SCHL théorise dans les années 50, lequel tient autant de la planification urbaine que du programme idéologique. Sa maison, traditionnelle dans ses formes et moderne dans sa programmation, accommode le style de vie de la famille nucléaire vivant à l'ère du fonctionnalisme tout en étant le cœur symbolique d'un système urbain aux allures de banlieue-jardin états-unienne, qui n'encourage pas la monotonie, mais vise plutôt l'harmonie, la diversité et l'ordre, la variété et l'économie. C'est cette image de la maison individuelle comme symbole de la vie de banlieue nord-américaine que la Société cherchait à populariser auprès des familles canadiennes dans les décennies d'après-guerre.

Le bungalow entre mythe et réalité

La contribution de la SCHL à la maison de banlieue semble avoir été mal assimilée par la critique architecturale canadienne.

Indépendamment des aspects positifs de la procédure mise en place pour l'accession à la propriété privée, l'histoire de l'architecture canadienne a établi un rapport direct entre l'image négative des banlieues pavillonnaires et les actions de la SCHL dans les décennies d'après-guerre.

Cette critique débute au tournant des années 60, au moment où l'Institut Royal d'Architecture du Canada (IRAC) publie un rapport d'enquête sur les conditions de l'habitation au pays. Première évaluation de la question depuis 1945, le rapport indique qu'il n'existe vraisemblablement qu'une seule solution pour les ménages canadiens en recherche d'un nouveau foyer : le bungalow de banlieue². En 1960, le bungalow à long pan a effectivement fait sa marque à la SCHL; il est le type le plus publié dans ses catalogues et l'image de la maison typique autour de laquelle la Société a développé son projet urbain. Cependant, l'IRAC poursuit son évaluation en attribuant à la SCHL, en raison de son pouvoir économique et de sa capacité de légiférer, la responsabilité de « l'apparence répétitive et de l'homogénéité sociale des banlieues³ ». L'IRAC n'a pas complètement tort lorsqu'elle identifie le pouvoir normatif de la Société comme l'une des sources de la monotonie des banlieues canadiennes, mais elle surestime le contrôle esthétique de la SCHL sur les maisons, lequel ne repose pas sur des lois, mais sur des recommandations qui n'obligent à rien, sinon qu'à l'implication des architectes, des planificateurs et des municipalités dans le processus de planification des ensembles. Ces derniers doivent partager la responsabilité attribuée à la SCHL, car ce sont eux qui doivent varier les composantes architecturales afin d'assurer l'intégration harmonieuse du projet à l'environnement.

Dans les années 70, ce n'est plus uniquement la monotonie des ensembles qui est critiquée, mais les racines britanniques et états-

2. IRAC (Maurice Payette, président), « Rapport du Comité d'enquête sur les conditions de l'habitation de l'Institut Royal d'Architecture du Canada, Ottawa », *Journal de l'IRAC*, vol. 37, n° 5, mai 1960, p. 189.

3. *Ibid.*, p. 164.

uniennes de la maison promue par la SCHL et les conséquences de cette intervention sur le paysage architectural québécois. Par exemple, pour Melvin Charney, l'intervention centralisée du gouvernement fédéral est une action impérialiste et étrangère à la réalité québécoise en ce qu'elle produit une architecture élitiste, « limitée par un préjugé esthétique et une idéologie institutionnelle » à distance des « besoins réels des gens⁴ ». La critique de Michel Lessard et Huguette Marquis suit celle de Charney lorsqu'ils affirment que les plans de maison diffusés par la Société « vont dépersonnaliser le paysage architectural québécois, dépersonnaliser aussi celui qui habite de tels modèles, pour en faire un bon Nord-Américain moyen intégré et fonctionnant dans un cadre précis⁵ ». Pour ces auteurs, l'intention derrière le projet de la SCHL est louable, mais ils critiquent le fait que ce projet inscrive la masse d'acheteurs dans un cadre nord-américain de développement socio-économique. La maison de la SCHL est une maison de consommation, et la critique de la SCHL est une critique des forces qui ont transformé la société québécoise en société de consommation. Cependant, ils distinguent mal les responsabilités de la SCHL des forces qui contribuent à cette homogénéisation sociale et architecturale. Ces auteurs ont observé les banlieues québécoises homogènes et ils ont supposé qu'elles étaient le résultat direct du pouvoir normatif de la SCHL. Ce faisant, ils ont créé un rapport de cause à effet entre normalisation et homogénéisation.

Les années 80 se caractérisent par un changement d'attitude dans la mesure où certains auteurs s'approprient les recherches antérieures sur l'intervention du gouvernement fédéral canadien dans le domaine de l'habitation et amplifient leurs critiques sans justifier la sévérité avec laquelle ils abordent le sujet. C'est ce qui se

4. Melvin Charney, « Pour une définition de l'architecture au Québec », *Architecture et urbanisme au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1971, p. 36-37.

5. Michel Lessard et Huguette Marquis, *L'encyclopédie de la maison québécoise. Trois siècles d'habitation*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1972, p. 441-442.

dégage de la critique d'André Robitaille qui s'appuie sur les textes de Charney et de Lessard et Marquis pour affirmer qu'à partir de 1946,

la SCHL eut [...] le loisir d'imposer ces monotones villes-dortoirs, toutes remplies uniformément d'anonymes maisonnettes avec leurs jardins individuels, la pelouse à partir de larges rues, deux cours latérales inutiles et l'auto indispensable à côté; à l'intérieur, le plan nord-américain du vivoir où l'on regarde la télé le soir, la cuisinette où l'on cuisine le moins possible; une bonne cave où l'on peut ajouter des chambres insalubres; construction légère (heureusement) en *balloon frame*, nous venant directement des États-Unis et fournies avec l'entrepreneur, l'inspecteur et le financement⁶.

C'est également ce qui ressort de la critique de Claude Bergeron qui cite notamment le rapport de l'IRAC et affirme que, dans les décennies d'après-guerre, la promotion de la maison unifamiliale de banlieue et du style de vie individualiste et matérialiste des banlieusards était le mandat de la SCHL :

La liberté du transport individuel, les divertissements au foyer, comme la télévision, le barbecue et la piscine dans sa cour privée, sont autant d'aspects du confort moderne qui incitent l'individu à ne s'intéresser qu'à ce qu'il possède. La perspective de tout ce bien-être matériel, que se chargeaient de faire miroiter les entreprises commerciales par l'intermédiaire des médias de communication toujours plus efficaces, ne pouvait que faire apparaître la propriété privée à la banlieue comme un idéal de vie, un idéal qui devenait toujours à la portée d'un plus grand nombre. En effet, la SCHL s'était donnée pour mission de faire que ce beau rêve devienne une réalité pour la majorité des Canadiens⁷.

Robitaille et Bergeron sont parmi les premiers à associer l'intervention de la SCHL au stéréotype de la vie en banlieue. Ils ne font pas erreur

6. André Robitaille, « Retrouver notre maison des hommes. La condition de l'habitation au Québec depuis 1608 », *Architectures : la culture de l'espace*, Québec et Montréal, IQRC et Leméac, 1983, p. 38.

7. Claude Bergeron, *Architecture du XX^e siècle au Québec*, Québec, Méridien et Musée de la civilisation, 1989, p. 162.

dans leur description du stéréotype, mais ils sautent immédiatement aux conclusions à propos de la SCHL sans accompagner leur critique d'une recherche conséquente. Si on néglige d'entreprendre cette recherche et qu'on s'en tient à une analyse superficielle, la SCHL devient un homme de paille, le lecteur oublie l'architecture de la maison de banlieue et il n'en retient que le mythe.

Ce n'est que dans les années 90 et 2000, avec les travaux de Luc Noppen et Lucie K. Morisset notamment, que l'opinion sur la maison de banlieue change en étant désormais observée du point de vue de l'appropriation et du patrimoine. Dans l'article en deux parties intitulé « Le bungalow québécois, monument vernaculaire⁸ », les auteurs démontrent comment le bungalow, une forme d'habitation d'origine britannique et états-unienne, est devenu typiquement québécois grâce aux efforts promotionnels des contracteurs, aux pratiques constructives locales et aux usages sociaux d'ici. Il s'agit d'un changement de point de vue sur la maison, car entre 1945 et 1990, son appréciation a été plutôt négative. Cependant, la SCHL ne connaît pas ce sursis. Dans leur article, les auteurs reconnaissent que la Société a été un acteur prééminent dans la métamorphose du paysage canadien dans les décennies d'après-guerre, mais l'image qu'ils en donnent est toujours celle d'une agence qui encourageait la monotonie des banlieues. Selon eux, le discours des contracteurs en faveur de la différence et de la variété au début des années 60 se faisait « au contraire des recommandations de la SCHL et des chroniqueurs de revues en faveur d'une esthétique uniformisée des ensembles d'habitations⁹ ».

Ces interprétations négatives donnent une image monolithique du rôle joué par la SCHL dans la conception de la maison individuelle,

8. Lucie K. Morisset et Luc Noppen, « Le bungalow québécois, monument vernaculaire. La naissance d'un nouveau type », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 48, n° 133, avril 2004, p. 7-32; « Le bungalow québécois, monument vernaculaire. De l'espace urbain à l'identité domestique », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 48, n° 134, septembre 2004, p. 127-154.

9. *Ibid.*, p. 131.

car en associant son intervention à la monotonie des banlieues, les auteurs lui attribuent des intentions qu'elle n'a jamais eues. La Société a bel et bien mis en place un programme pour la maison individuelle dans les décennies d'après-guerre, mais son action s'est limitée au domaine de la théorie. Chaque chantier aura nécessité l'implication d'autres acteurs, et si ses principes de groupement avaient été suivis, les banlieues pavillonnaires canadiennes ne seraient pas décriées comme étant monotones et homogènes.

La SCHL et l'*American Dream* au Canada

Selon Roland Barthes, « le mythe est un système idéographique pur, où les formes sont [...] motivées par le concept qu'elles représentent, sans cependant, et de loin, en recouvrir la totalité représentative¹⁰ ». Publié en 1956, l'ouvrage *Mythologies* est tout à fait contemporain de l'intervention de la SCHL dans le domaine de l'habitation au Canada et il offre une excellente grille de lecture pour analyser et comprendre les différents niveaux de signification du projet de la Société. Dans les années 50, la SCHL a effectivement contribué au mythe de la maison individuelle de banlieue en tentant de la faire passer pour le type de logement « normal » pour élever une famille après la guerre. Cet idéal était cependant une construction idéologique qui visait à intégrer les familles canadiennes à la vie de banlieue et à la société de consommation nord-américaine.

Le projet de la banlieue-jardin non monotone de la SCHL a échoué, mais son programme domestique pour le bungalow de banlieue et le mythe qui l'accompagne semblent avoir trouvé preneurs puisque l'image de la maison individuelle véhiculée par la Société dans les années 50 est encore prédominante aujourd'hui : le bungalow à long pan apparaît comme étant la forme d'habitation typique des banlieues québécoises et la perspective de la famille nucléaire vivant en banlieue est encore un modèle privilégié par de nombreux jeunes

10. Roland Barthes, « Le mythe aujourd'hui », *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1956, p. 200.

couples. Le modèle appartient aux générations précédentes, mais la maison est encore perçue comme un rêve et un symbole de réussite sociale, un investissement et une responsabilité. Elle est toujours construite en 2"x4" (ou en 2"x6" pour davantage d'isolation) avec ses espaces zonés et ses circulations hiérarchisées. Elle demeure associée à l'automobile et au mode de vie banlieusard : la clôture, le gazon, le BBQ, le garage et la piscine font toujours partie de l'imaginaire collectif des banlieues pavillonnaires. La SCHL n'est pas responsable de la popularité que connaît encore aujourd'hui le mode de vie inspiré par le bungalow de banlieue, mais elle a participé à en créer les prémisses.

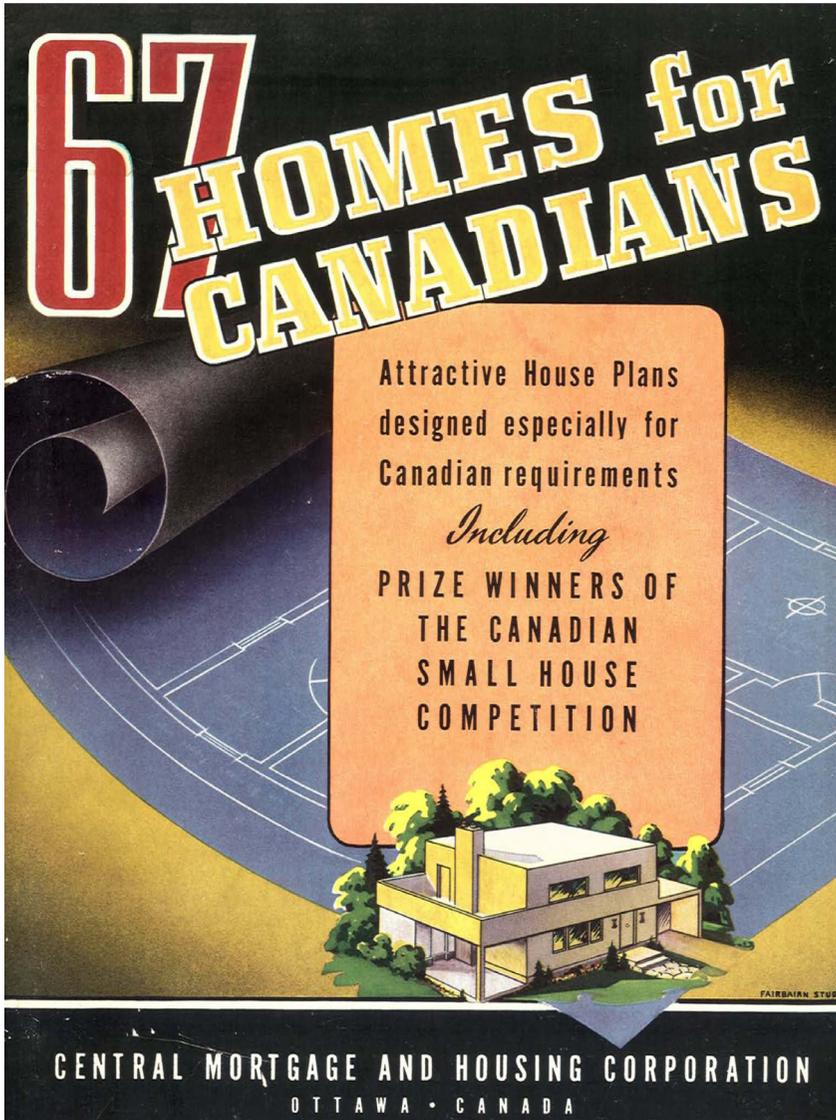
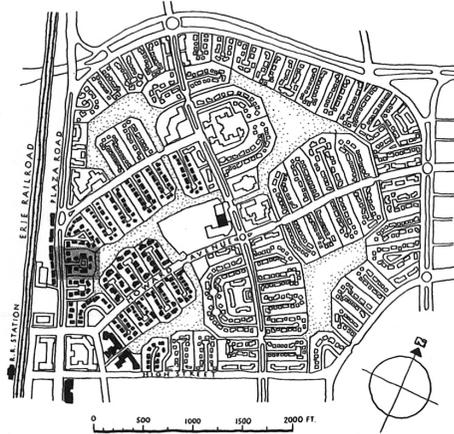


Fig. 1 : Page couverture de *Prize-winning Designs of Canadian Small House Competition*. Source : Société canadienne d'hypothèques et de logement (SCHL). *Prize-winning Designs of Canadian Small House Competition*, 1947. Tous droits réservés. Reproduit avec le consentement de la SCHL. Il est strictement interdit de reproduire ou d'utiliser ce matériel à d'autres fins que celles autorisées.

RADBURN

Separation of Pedestrians



Radburn is the North American prototype demonstrating the superblock with interior park system and exterior traffic streets. Houses are grouped around a series of service streets, the houses being fronted towards the interior park and its circulating footpaths which give direct pedestrian access to school and shops. The project was begun in 1929 and economic depression prevented its completion. The portion that was built has, however, been sufficient to validate the planning principles advocated by its designers, Clarence Stein and Henry Wright. These principles are now reflected in a number of Canadian sub-divisions.

and Vehicles

RADBURN, N.J.

A typical dead-end street showing vehicular access to houses and separation of pedestrian routes. Garages are built into semi-detached houses, kitchens adjoin service access, living-rooms face gardens and park areas. (Ground floor plans are shown on right side of plan, bedroom floor plans on left side). The Radburn type of site-plan requires individual house plans designed to fit these special conditions.

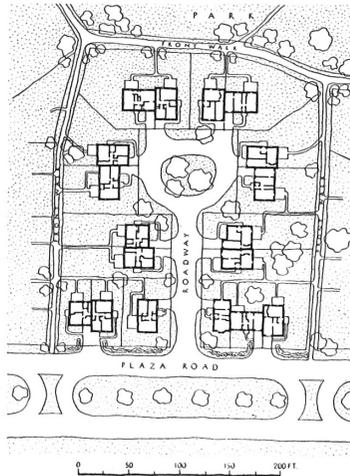


Fig. 2 : Diagrammes de la ville de Radburn, New Jersey. Source : Société canadienne d'hypothèques et de logement (SCHL). *Housing Design : Part 1*, 1952, p. 4-5. Tous droits réservés. Reproduit avec le consentement de la SCHL. Il est strictement interdit de reproduire ou d'utiliser ce matériel à d'autres fins que celles autorisées.

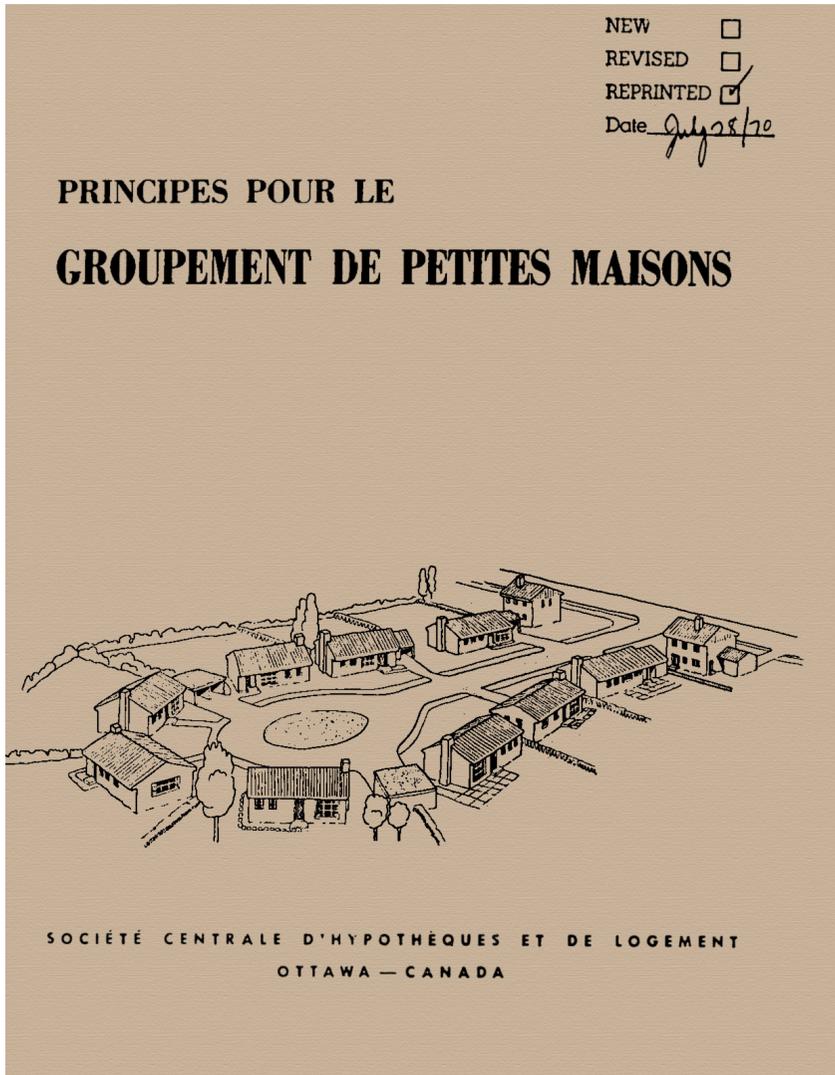


Fig. 3 : Page couverture de *Principes pour le groupement de petites maisons*. Source : Société canadienne d'hypothèques et de logement (SCHL). *Principes pour le groupement de petites maisons*, 1954. Tous droits réservés. Reproduit avec le consentement de la SCHL. Il est strictement interdit de reproduire ou d'utiliser ce matériel à d'autres fins que celles autorisées.

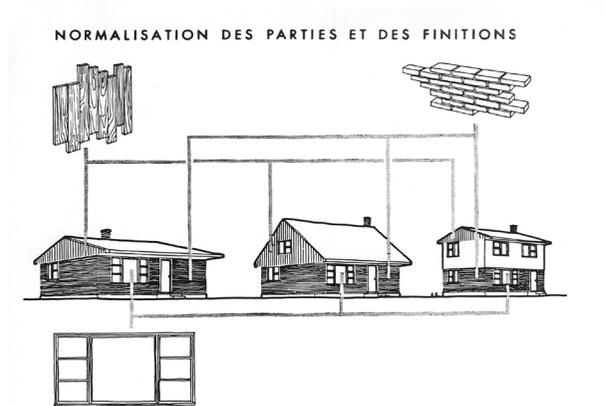


Fig. 4 : Diagramme représentant la normalisation des parties et des finitions de *Principes pour le groupement de petites maisons*. Source : Société canadienne d'hypothèques et de logement (SCHL). *Principes pour le groupement de petites maisons*, 1954, p. 17. Tous droits réservés. Reproduit avec le consentement de la SCHL. Il est strictement interdit de reproduire ou d'utiliser ce matériel à d'autres fins que celles autorisées.



Fig. 5 : Diagramme représentant la normalisation par gabarits et lignes de toiture de *Principes pour le groupement de petites maisons*. Source : Société canadienne d'hypothèques et de logement (SCHL). *Principes pour le groupement de petites maisons*, 1954, p. 45. Tous droits réservés. Reproduit avec le consentement de la SCHL. Il est strictement interdit de reproduire ou d'utiliser ce matériel à d'autres fins que celles autorisées.

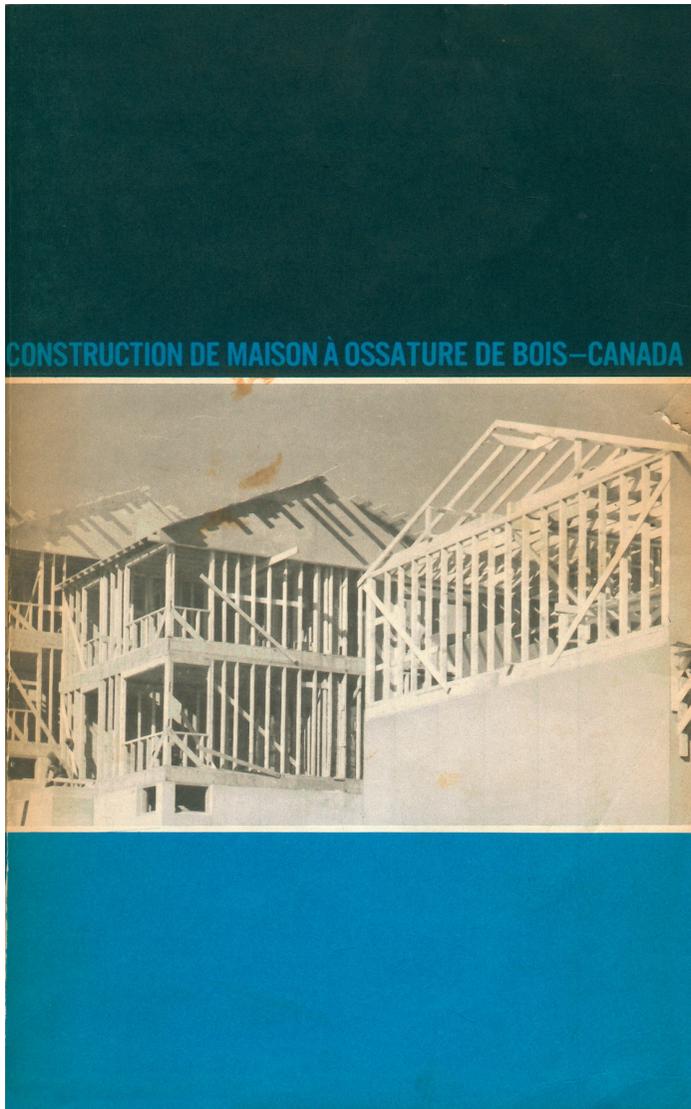


Fig. 6 : Page couverture de *Construction de maison à ossature de bois — Canada*. Source : Société canadienne d'hypothèques et de logement (SCHL). *Construction de maison à ossature de bois — Canada*, 1975. Tous droits réservés. Reproduit avec le consentement de la SCHL. Il est strictement interdit de reproduire ou d'utiliser ce matériel à d'autres fins que celles autorisées.

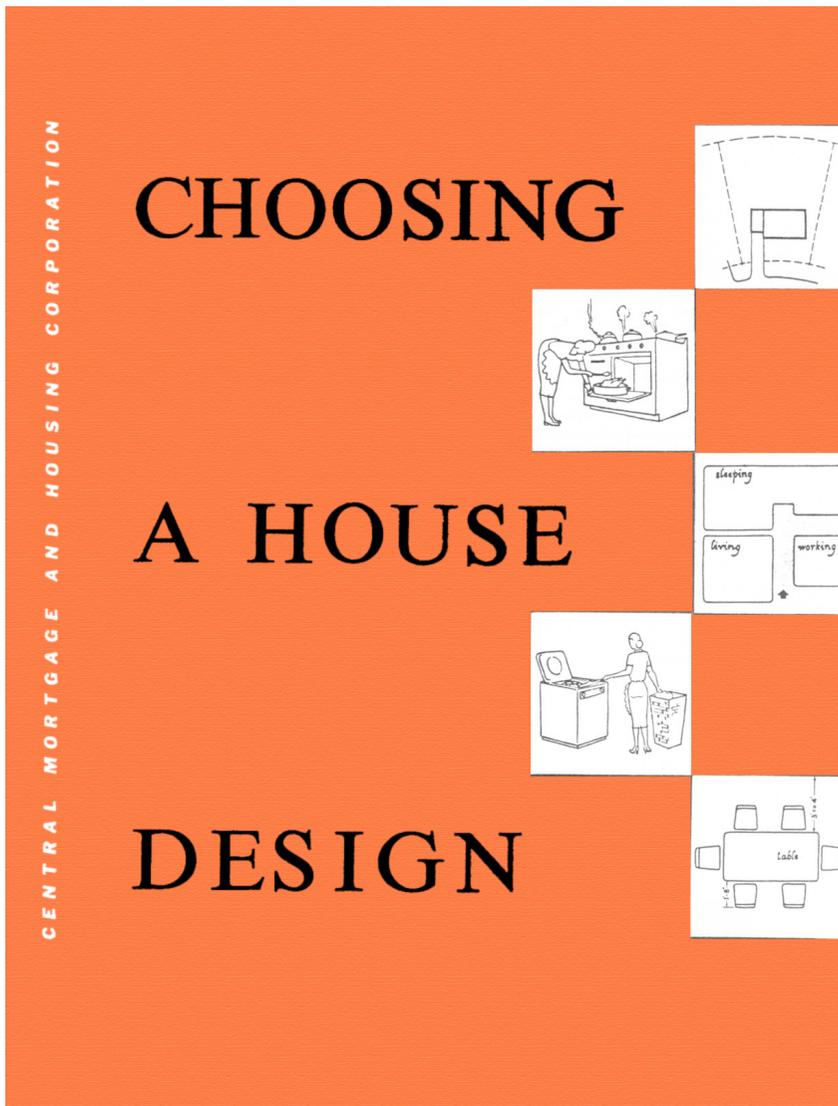


Fig. 7 : Page couverture de *Choosing a House Design*. Source : Société canadienne d'hypothèques et de logement (SCHL). *Choosing a House Design*, 1956. Tous droits réservés. Reproduit avec le consentement de la SCHL. Il est strictement interdit de reproduire ou d'utiliser ce matériel à d'autres fins que celles autorisées.

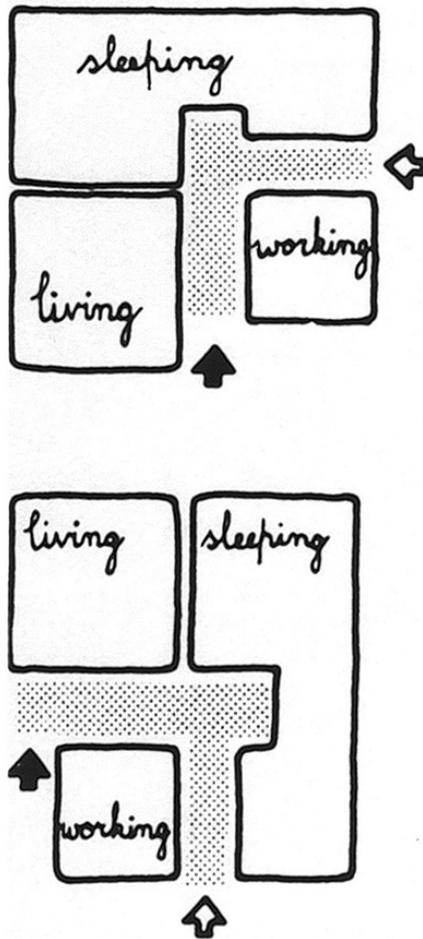
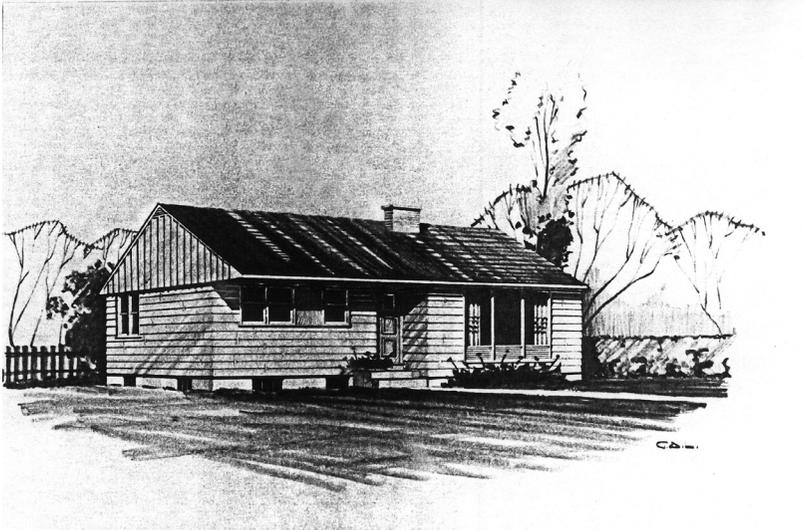


Fig. 8 : Diagramme représentant les trois zones de la maison de *Choosing a House Design*. Source : Société canadienne d'hypothèques et de logement (SCHL). *Choosing a House Design*, 1956, p. 10. Tous droits réservés. Reproduit avec le consentement de la SCHL. Il est strictement interdit de reproduire ou d'utiliser ce matériel à d'autres fins que celles autorisées.



architect: CENTRAL MORTGAGE & HOUSING CORPORATION

DESIGN 231

floor area:
1,012 SQUARE FEET

cubic contents:
20,240 CUBIC FEET

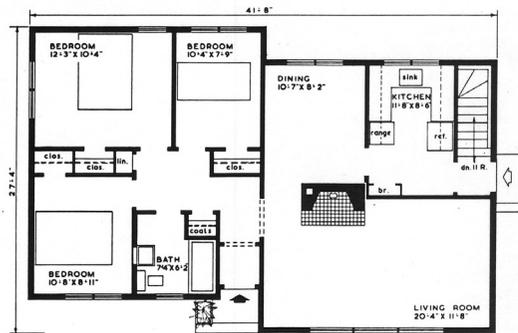


Fig. 9 : Modèle 231 par la SCHL de *Small House Designs : Bungalows and Split-level Houses*. Source : Société canadienne d'hypothèques et de logement (SCHL). *Small House Designs : Bungalows and Split-level Houses*, 1954, p. 38. Tous droits réservés. Reproduit avec le consentement de la SCHL. Il est strictement interdit de reproduire ou d'utiliser ce matériel à d'autres fins que celles autorisées.



Sylvain David
Sophie Marcotte
Université Concordia

La banlieue en périphérie d'elle-même

Dans le cadre d'un collectif voué essentiellement à l'étude des représentations littéraires et cinématographiques de la banlieue, nous avons voulu explorer une autre facette de celle-ci, moins caricaturale, plus proche d'une certaine « réalité ». Il n'était évidemment pas question de proposer une contribution en urbanisme, un domaine qui nous est étranger. Nous avons toutefois eu l'idée d'un compromis : dépouiller les journaux communautaires publiés en périphérie de Montréal pour voir quelles conceptions ou représentations de la banlieue y sont projetées.

Les médias communautaires existent, dans la banlieue montréalaise, depuis les années 60. Ils ont essentiellement pour mandat de favoriser l'émergence d'une conscience et d'une identité régionales, et d'encourager le développement d'un sentiment d'appartenance. De ce point de vue, ils constituent un objet idéal

pour étudier l'imaginaire de la périphérie. Nous avons examiné un corpus de publications hebdomadaires contenues dans les *Publisac* de la Rive-Sud de Montréal, de décembre 2012 à avril 2013. Ce corpus a été limité, pour des raisons pratiques, aux cinq journaux distribués dans les municipalités de Saint-Bruno, Saint-Basile-le-Grand, Beloeil et Mont-Saint-Hilaire, soit : *Les Versants*, *L'Action Régionale*, *L'Œil Régional*, *Le Journal de Saint-Bruno / Saint-Basile* et *Vallée du Richelieu Express*.

Une précision géographique s'impose d'entrée de jeu. Les urbanistes, depuis quelques années, établissent une distinction entre *suburbain* et *périurbain*. Le suburbain, ou banlieue de première couronne, renvoie, en Amérique du Nord, aux années 50 et 60. C'est un lieu architecturalement homogène, constitué majoritairement de pavillons (ou bungalows). Le périurbain, quant à lui, se développe, à la suite de la densification de la première couronne, à compter des années 80. Il se caractérise par une prédominance de cottages, mais aussi par ses espaces ouverts, dus à sa situation à la périphérie de la banlieue. Comme le soulignent Geneviève Vachon et ses collègues :

De manière générale, [l]es secteurs [périurbains] se reconnaissent à leur cadre bâti relativement diffus où domine le milieu naturel, à leur discontinuité avec la trame urbaine plus resserrée des anciennes banlieues et à leur association avec des milieux tantôt villageois, tantôt agricoles, forestiers ou récréotouristiques¹.

Fait à noter : alors que le suburbain, qui a atteint sa pleine densité au cours des années 80, comporte une identité architecturale et urbanistique stable, et est peuplé d'une population vieillissante, le périurbain, qui attire les jeunes familles, est encore en pleine expansion et demeure en constante réinvention. Dans le cas de la Rive-Sud montréalaise, c'est l'autoroute 30 qui tranche une frontière

1. Geneviève Vachon, Carole Després, Érick Rivard, Daniel Lacroix et GianPiero Moretti, « De territoires et de paysages : le périurbain de la région métropolitaine de Québec », Andrée Fortin, Carole Després et Geneviève Vachon [dir.], *La banlieue s'étale*, Québec, Nota bene, 2011, p. 35.

nette entre suburbain et périurbain. Les publications ici étudiées, qui émanent toutes de la Municipalité régionale de comté (MRC) de la Vallée-du-Richelieu, relèvent ainsi d'une réalité périurbaine.

Journaux communautaires...

Tel qu'énoncé précédemment, les journaux communautaires ont pour visée de développer l'identité et le sentiment d'appartenance. Un tel objectif paraît, *a priori*, atteint dans le corpus dépouillé. On y trouve ainsi, d'une part, une constante autocongratulation, ou justification du choix de vivre en banlieue; et, d'autre part, des articles dont le propos est orienté autour de conseils pratiques sur divers aspects de cette vie banlieusarde qu'on cherche à mettre en valeur.

La confirmation de l'identité périphérique se manifeste sous la forme d'une réitération régulière de la qualité de vie propre aux municipalités concernées. Celle-ci s'énonce selon diverses perspectives. On en trouve d'abord des traces dans des entretiens accordés aux journaux par les maires de ces municipalités. Par exemple, à la suite de la diffusion des résultats d'une enquête menée par le *Journal de Montréal* sur le taux de natalité en Montérégie, les élus de Chambly et de Saint-Basile-le-Grand se félicitent du fait que leur municipalité attire de plus en plus de familles². Ils insistent en outre tous deux sur les services offerts par leur ville. Les résidents s'expriment également sur la question par les réseaux sociaux, dont un fan de la page Facebook du *Journal de Saint-Bruno / Saint-Basile*³. Enfin, l'autocongratulation s'exprime à travers des publicités faites par les municipalités elles-mêmes sur leurs réalisations et sur leurs projets en cours, notamment la ville de Belœil qui présente

2. Marie-Ève Gaudreau, « Enquête sur le taux de natalité 2011. La Montérégie charme les familles », *L'Action Régionale*, 10 avril 2013, p. 4.

3. Marie-Ève Gaudreau, « Commentaires des internautes sur les réseaux sociaux. Qu'est-ce qui attire les familles sur la Rive-Sud? », *L'Action Régionale*, 10 avril 2013, p. 5.

ses réalisations pour l'année 2012⁴. De ces trois exemples découle l'image de lieux sains, de construction récente, particulièrement bien adaptés aux besoins des jeunes familles actuelles.

Cette mise en valeur de la qualité de vie banlieusarde se double de conseils pratiques pour en maximiser la portée. On propose entre autres une initiation aux différentes étapes de la construction d'un cabanon⁵. L'aménagement du sous-sol est un autre type de projet évoqué⁶. Par ailleurs, les journaux publient fréquemment des articles vantant les vertus des transports en commun, dont le train de banlieue⁷ (et ce, au détriment de l'ancien modèle de la banlieue axé sur l'automobile). Enfin, on insiste sur les loisirs et les activités qu'il est possible de pratiquer en plein-air (marche, raquette, ski de fond⁸). Là encore, on remarque que c'est une existence périphérique relativement typique, articulée autour de la vie en résidence unifamiliale, qui se voit mise de l'avant.

...et publicité immobilière

Si le *contenu* des journaux communautaires périurbains répond généralement aux attentes que l'on pourrait avoir quant à ce type de publication, il n'en va pas de même pour ce qui est de la *publicité immobilière* dont ils sont pourtant truffés. En effet, loin de proposer, comme le voudrait la logique (ou le paysage existant),

4. Publicité, « Belœil en bref. Regard sur 2012... pour voir venir 2013 », *L'Œil Régional*, 19 janvier 2013, p. 22.

5. Anonyme, « La construction d'un cabanon en quatre questions », *Les Versants*, 10 avril 2013, p. 25.

6. Anonyme, « En manque d'espace? Aménagez le sous-sol! », *Les Versants*, 23 janvier 2013, p. 27.

7. Fadwa Lapière, « Des gares plus pratiques pour les usagers », *Vallée du Richelieu Express*, 19 décembre 2012, p. 8; Christian Lepage, « Train de banlieue Montréal-Mont-Saint-Hilaire. Des utilisateurs toujours plus nombreux au rendez-vous », *Le Journal de Saint-Bruno / Saint-Basile*, 4 janvier 2013, p. 3.

8. Josée Hamelin, « Les dernières bordées de neige ont stimulé les ventes de raquettes », *L'Œil Régional*, 5 janvier 2013, p. 6; Christian Lepage, « Parc national du Mont-Saint-Bruno. Achalandé, et pour cause », *Journal de Saint-Bruno / Saint-Basile*, 7 décembre 2012, p. 39.

des constructions unifamiliales de type cottage, qui ont, depuis une trentaine d'années, progressivement remplacé les traditionnels bungalows, ces réclames présentent, de manière tape-à-l'œil, des immeubles de condominiums à l'architecture branchée. Ce phénomène trahit une évolution récente du périurbain. D'une part, ce type de construction — et donc de publicité — n'est apparu que tout récemment dans la MRC de la Vallée-du-Richelieu. D'autre part, selon ce que nous avons pu constater, il n'en est guère fait mention dans les publications récentes consacrées à la périurbanité québécoise⁹.

Du point de vue de l'imaginaire de la banlieue, ces publicités ont ceci d'intéressant qu'elles reposent sur une tension fondamentale : elles mettent l'accent à la fois sur l'aspect urbain de l'architecture et des services offerts, et sur l'aspect rural, en harmonie avec la nature, que permet un mode de vie en périphérie du centre. Si la banlieue, depuis son développement massif dans les années 50, s'est toujours vendue comme un savant mélange de ville et de campagne — voire comme le meilleur des deux mondes —, ici, curieusement, seuls les extrêmes se voient exacerbés. La banlieue, lieu idéal de l'équilibre entre les réalités proposées, semble ainsi s'effacer au profit des qualités propres aux territoires — la ville et la campagne — qu'elle relie.

Des représentations composites

Dans cette perspective, l'annonce faite pour Le Riopelle, qui a pignon sur rue à Saint-Bruno-de-Montarville, paraît emblématique¹⁰.

9. À l'exception toutefois d'un texte de Laurent Lussier, consacré justement à dénoncer la perception homogène généralement entretenue de la banlieue montréalaise : « Les Montréalais ont pris l'habitude de voir apparaître des projets de copropriétés (ou condos) sur tous les terrains vacants qui subsistent dans les quartiers centraux. Mais le phénomène est aussi important en banlieue. » (« Le grand collage. De Oka à Saint-Hilaire : une histoire en diagonale des banlieues montréalaises », *Liberté*, n° 301, automne 2013, p. 24).

10. Publicité, « Le Riopelle. Condominiums St-Bruno », *Les Versants*, 19 décembre 2012, p. 26.

On y présente un immeuble de quatre étages de facture contemporaine, lequel demeure à proximité (apparente) d'un « boisé » et d'un « ruisseau »; la mention d'une « fenestration panoramique » ajoute à cette idée de proximité avec la nature environnante, dont l'éventuel propriétaire pourra même profiter depuis l'intérieur de son condo. Cet environnement de vie en communion avec la nature se trouve, toujours selon la publicité, à « distance de marche du train de banlieue », qui permet de rejoindre le centre-ville de Montréal en une vingtaine de minutes. Le tout est présenté sous un intitulé culturel (« Riopelle ») qui ajoute cachet et sophistication au projet immobilier. Le texte de l'annonce souligne d'ailleurs le paradoxe fondamental entre la ville et la campagne : « un milieu *urbain* dans un écrin de *nature*¹¹ ».

La publicité pour le complexe Le Laurier, situé boulevard Wilfrid-Laurier, à Belœil, reconduit sensiblement les mêmes éléments¹². S'y dévoile une construction urbaine densifiée : deux immeubles en hauteur, entre lesquels se trouvent « les jardins du Laurier », ce par quoi on tente justement de « séduire » l'éventuel acheteur. Ici, on cherche donc encore à charmer d'abord et avant tout par la nature, et non par le cachet « urbain » du projet. Le complexe paraît d'ailleurs à proximité d'espaces verts (et bleus), du moins si l'on en croit une image complémentaire idyllique : la rivière Richelieu, une vue sur le mont Saint-Hilaire, une piste cyclable, des gens confortablement assis sur un banc qui observent les bateaux... L'accent mis sur l'environnement se manifeste tout particulièrement par le jeu de mots entre nom propre (« Wilfrid Laurier ») et nom commun (le logo qui représente une feuille de laurier).

La proposition du projet Les condominiums St-Hilaire est similaire aux précédentes, mais la perspective se trouve inversée pour donner à voir le client potentiel (et souhaité) pour de telles

11. Nous soulignons. (Cette remarque vaut pour les citations à venir.)

12. Publicité, « Le Laurier condominiums », *L'Œil Régional*, 6 avril 2013, p. 19.

constructions¹³. Le « vous », qui apparaissait déjà dans la publicité du Riopelle (« inspiré par *votre* confort »), est ici exploité à son plein potentiel : « Vous méritez d’y vivre ». La publicité insiste surtout sur les besoins d’harmonie et de bien-être de l’éventuel client : « Vous avez un immense besoin d’espace et de verdure? Vous rêvez de vous retrouver dans un milieu de vie où l’eau et la montagne font partie du paysage? » La luminosité, les espaces « vastes et aérés », aussi bien à l’intérieur qu’à l’extérieur des condos, permettront à l’éventuel acheteur de « respirer enfin après une longue journée de travail ». Les adjectifs employés pour décrire la montagne et la rivière, les deux plus grands joyaux de la Vallée du Richelieu, s’inscrivent d’ailleurs dans cette logique de mise en valeur du bien-être et de l’harmonie avec l’environnement : le « *majestueux* mont Saint-Hilaire », la « *superbe* rivière Richelieu ». Enfin, la publicité, contrairement aux autres que nous avons examinées jusqu’ici, évoque non seulement la qualité du milieu de vie, mais aussi celle de l’immeuble lui-même : « La *qualité* que vous méritez ».

Quelques annonces mettent davantage l’accent sur l’élément urbain. Les Condos Rabastalière, des « grands condos de luxe » (et non pas des « condos de grand luxe ») dotés de stationnements souterrains, insistent sur leur situation privilégiée (« Centre-ville de St-Bruno¹⁴ »). Ici, il n’est nullement fait mention de la proximité avec la nature. Au contraire, les caractéristiques évoquées ramènent à ce qu’on trouve habituellement dans les publicités immobilières pour les complexes montréalais : le nombre de chambres, la hauteur des plafonds, l’insonorisation, l’ascenseur, etc. (On va même jusqu’à préciser l’épaisseur de la dalle de béton!) De même, les condos Azur (Sainte-Julie) attirent l’attention sur leur architecture branchée. La chute d’eau artificielle qui orne l’entrée de l’immeuble peut, cela dit, éventuellement évoquer une symbiose avec l’environnement¹⁵.

13. Publicité, « Condominiums St-Hilaire », *L’Œil Régional*, 13 avril 2013, p. 17.

14. Publicité, « Condos Rabastalière », *Journal de Saint-Bruno / Saint-Basile*, 21 décembre 2012, p. 20.

15. Publicité, « Azur Condominiums Sainte-Julie », *Les Versants*, 6 février 2013, p. 1.

D'autres annonces insistent au contraire sur la proximité de la nature au détriment, parfois, de la construction elle-même. Celle du projet Saint-Bruno-sur-le-lac ne donne ainsi pas à voir les immeubles proposés : n'y apparaissent que des textures de feuille, de bois, de pierre ou d'eau¹⁶. Cela ne va pas sans faire écho au discours accompagnateur qui évoque l'« harmonie avec tous les éléments naturels environnants » et la vie « en pleine nature ». Ici, le luxe évoqué n'est pas celui de l'immeuble ou des condos eux-mêmes, mais bien celui des lieux : « Le luxe c'est l'espace ». Apparaît en outre un jeu de mots révélateur : la « vie en pleine nature [...] parce que c'est dans votre nature ». Dans une perspective similaire, le projet Côte Est (Bromont) met l'accent sur la proximité des pistes de ski, mais il est vrai qu'on frôle ici le chalet de luxe¹⁷...

Un « retour » à la terre

Ce qui frappe avant tout, dans le défilé de ces annonces, est de voir à quel point, en dépit de l'unicité prétendue du produit vendu, elles se ressemblent toutes (du moins dans leur facture graphique et dans le discours tenu). Il semble ainsi émerger quatre grands thèmes de cet imaginaire publicitaire périurbain.

Le premier de ceux-ci est la nature. Il attire l'attention sur le décor supposé des constructions évoquées. Il reflète également, dans les valeurs qu'il connote, les préoccupations écologiques et environnementales ambiantes.

À ce thème initial est lié, de manière conséquente, celui de l'harmonie et du bien-être. Tels que présentés, ceux-ci relèvent beaucoup moins d'un équilibre intérieur que de l'influence de l'environnement naturel. S'y reflète, bien sûr, l'éternelle opposition entre ville et campagne, mais avec une dose accrue de rousseauisme ou de romantisme.

16. Publicité, « Saint-Bruno-sur-le-lac », *L'Œil Régional*, 6 avril 2013, p. 34.

17. Publicité, « Côte Est. Habitations en montagne », *L'Œil Régional*, 6 avril 2013, p. 14.

Cette idée prédominante du bien-être appelle ainsi un troisième thème : celui du luxe et du confort. Pareille idée découle logiquement de la précédente, dans la mesure où il y a un lien direct entre confort et bien-être, du moins à un niveau physiologique. En même temps, ce luxe protecteur entre en contradiction totale avec le discours pseudo écologiste, qui vantait les bienfaits de la nature : si celle-ci est aussi bénéfique que suggéré, pourquoi alors s'en couper avec un luxe (intérieur) exacerbé?

Une telle contradiction peut trouver son explication dans le quatrième et dernier thème : le narcissisme. D'une part, la nature est là pour être possédée (« *ma nature* »); de l'autre, elle est un luxe pour qui a les moyens de se l'offrir (« *Vous méritez d'y vivre* »). Cette ultime tension explique par ailleurs la contradiction entre la supposée intemporalité de la nature (et du bien-être et de l'harmonie qu'elle dégage), et l'aspect « contemporain » vanté par la plupart des publicités. Ce qui est « contemporain », ici, est le réflexe à la fois narcissique — qui ne va pas sans rappeler le slogan « Parce que je le vau**x** bien », de l'Oréal — et consumériste de ce retour, bien artificiel, à la terre.

Un trompe-l'œil?

Mais, par-delà cette (trop) rapide synthèse, comment expliquer un tel phénomène? Une première manière de comprendre les représentations étudiées — qui conjuguent, comme on l'a vu, des attributs contradictoires — serait d'y voir tout simplement une forme de réclame trompeuse. Il est en effet bien connu que la publicité, qui a pour fonction de susciter le désir de consommateurs potentiels pour le produit qu'elle met de l'avant, tend à embellir la réalité afin de la rendre la plus attrayante possible : elle est, pour reprendre les mots du publicitaire Claude Cossette, « une technique de communication dont l'objectif est d'édifier une image de marque afin de susciter une attente favorable chez le public¹⁸ ». Les réclames

18. Claude Cossette, *La publicité de A à Z : dictionnaire technique français-anglais*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006, p. 221.

en question ne seraient-elles dès lors (ne serait-ce qu'en partie) que de pures fictions?

Une expédition sur les lieux confirme cette intuition : la réalité n'a rien (ou que peu) à voir avec sa représentation idéalisée. Voyons quelques exemples du savant art du cadrage déployé. D'abord, Le Riopelle, qui est vendu comme un « écrin de nature ». On constate pourtant que les terrasses offrent une vue sur une clôture de type « Frost », derrière laquelle se trouvent une voie ferrée et la route 116 (un boulevard urbain où la limite de vitesse est de 90 km/h). Le boisé évoqué n'est en outre constitué que de quelques arbres isolés. Qui plus est : la gare de train de banlieue n'est pas, comme le prétend la publicité, accessible à pied : pour ce faire, il faudrait marcher plus de trois kilomètres et traverser l'autoroute 30 à la marche!

Le Laurier, quant à lui, ne donne pas sur la rivière Richelieu, tel que suggéré par l'association d'images, mais sur un grand boulevard et un « centre d'achats ». Le seul contact avec la « nature » réside donc dans le jardin intérieur prévu. En effet, l'environnement immédiat compte plutôt des commerces (dont une agence immobilière), des « places commerciales » typiques de la banlieue et leurs stationnements, ainsi que le Mail Montenach, le centre commercial de Belœil, situé tout juste en face du complexe et que plusieurs résidents auront la chance d'apercevoir depuis leur balcon. L'image de la rivière et de la montagne qui apparaît sur la publicité renvoie au Vieux Belœil, à plus d'un kilomètre du Laurier...

Il existe ainsi, comme le remarquent (dans un contexte d'analyse publicitaire) Julie Forest et Carole Després, « un décalage entre les valeurs de “nature” véhiculées dans la publicité et la réalité¹⁹ ». De ce point de vue, les condos périurbains seraient une simple excroissance des centres-villes de localités banlieusardes, et non pas

19. Julie Forest et Carole Després, « La publicité dans le logement neuf : que vend-on dans les secteurs périurbains, de banlieue et centraux de l'agglomération de Québec? », Fortin *et al.*, *op. cit.*, p. 175.

l'amorce d'un nouveau rapport à l'habitat et à l'environnement. La « réalité » périurbaine serait dès lors celle évoquée dans les articles, dont le contenu se révèle plus fiable car moins intéressé.

Un déplacement de l'imaginaire?

Une autre manière — plus conséquente dans le cadre d'un collectif sur l'imaginaire — de comprendre les publicités évoquées est de les prendre au sérieux dans leur idéalisation de la réalité. Soit, comme le dit Dominique Morin, « des représentations sociales de ce qui est juste et désirable²⁰ ». Si les articles des journaux représentent le quotidien ordinaire de la banlieue et les publicités un idéal paradoxal vers lequel elle tend, il ne faut pas perdre de vue, d'une part, qu'une telle utopie se crée rarement *ex nihilo* (étant plutôt un recyclage habile de représentations existantes) et, de l'autre, qu'elle en vient souvent à s'imposer dans les esprits et à influencer dès lors les perceptions et les valeurs collectives.

L'invention publicitaire (au sens noble du terme) est en effet un phénomène avéré dans le domaine de l'immobilier. Les annonces s'inspirent ainsi de la géographie et de l'architecture existantes, mais pour en proposer une version épurée, embellie. Celle-ci contribue toutefois à informer les goûts et les désirs des consommateurs, qui dès lors réclament la réalité idéale ainsi proposée. D'où la conclusion généralement acceptée chez les urbanistes : la publicité immobilière joue un rôle important dans la perception — et donc dans la constitution — de l'identité urbaine. Pour citer une fois de plus Forest et Després : « Les représentations du territoire périurbain véhiculées dans la publicité participeraient ainsi à la construction d'une image commune de ce milieu et qui lui est propre²¹. » Suivant cette idée, le mandat des journaux communautaires de conférer un

20. Dominique Morin, « Le développement urbain et le vieillissement démographique de la région métropolitaine de Québec, de 1945 à 2006 », Fortin *et al.*, *op. cit.*, p. 135.

21. Julie Forest et Carole Després, *op. cit.*, p. 174.

sentiment d'appartenance et d'identité découlerait *autant* des articles (et de la réalité quotidienne qu'ils confirment) que de la publicité (et des aspirations idéales qu'elle reflète). Celle-ci ne viendrait dès lors plus s'inscrire en contradiction (ou en porte-à-faux) avec ceux-là, mais suggérerait au contraire les prémices d'une tendance à venir.

Dans cette perspective, un exemple — unique, dans le corpus recensé — est extrêmement parlant. Il s'agit d'un article pratique (et donc, selon les catégories précédemment posées, voué à la vie ordinaire) qui s'énonce dans les mêmes termes — et selon les mêmes valeurs — que la publicité immobilière. Le thème — tel que suggéré par le titre — est de « ne fai[re] qu'un avec la nature²² » en cultivant (candidement) son jardin. On y évoque, tout d'abord, un besoin de « récupérer et retrouver notre énergie » eu égard aux « contraintes de la vie moderne et son côté trépidant » (ce qui rappelle d'ailleurs la possibilité d'« être en harmonie avec tous les éléments naturels » évoquée dans la publicité du projet Saint-Bruno-sur-le-lac). Cette mise en contexte aux consonances zen, publiée dans les premières semaines du printemps, cède toutefois rapidement le pas au conseil de « consulter un paysagiste professionnel », lequel pourra aider à installer des attributs aussi *naturels* qu'« une pergola, [un] bassin d'eau, [une] rocaille ou [une] entrée », mais, surtout, sera « [b]ien au fait des dernières tendances », ce dont les photos qui accompagnent l'article témoignent d'ailleurs (Marie-Antoinette serait fière!).

Le narcissisme écologique — et la confusion qu'il entretient entre luxe et bien-être — fait donc ici son entrée dans les rubriques dites « normales » des journaux communautaires. S'agit-il toutefois du fait d'un rédacteur particulièrement endoctriné, ou peut-on y voir un signe prémonitoire de la colonisation du quotidien périurbain par l'imaginaire immobilier de la région? L'avenir seul le dira...

22. Anonyme, « Ne faites qu'un avec la nature », *Les Versants*, 10 avril 2013, supplément « Côté Jardin », p. 4.

Vers une banlieue postmoderne?

Que retenir de tout ceci? Une première conclusion que l'on pourrait tirer de ce qui précède est que l'on assiste à une mutation véritable, concrète, du périurbain. Un article paru dans *Vallée du Richelieu Express* suggère d'ailleurs l'atteinte des limites territoriales du développement résidentiel, et fournit la répartition de la superficie des espaces vacants, ce qui mène, logiquement, à des logements plus compacts, communautaires²³. Pareille observation relève toutefois de l'urbanisme : on ne se risquera pas à la développer davantage.

Une autre conclusion, déjà suggérée dans notre analyse, est que la banlieue semble désormais se donner à voir — du moins dans la version idéale que représente la publicité — pour ce qu'elle n'est pas (soit la ville et la campagne, et non pas un mélange qui en dilue les composantes). Ceci pourrait notamment être dû au développement croissant du périurbain qui, désormais, comporte une densité urbaine tout en demeurant à portée de la campagne : la banlieue, dès lors, s'autonomiserait en revendiquant les qualités pleines de sa nature composite. Mais ceci pourrait également relever du fait que la banlieue — ou, du moins, l'imaginaire qui lui est associé — comporte une connotation négative, ringarde, et que la valorisation de celle-ci passe — là encore dans l'imaginaire — par des voies détournées.

Une ultime conclusion — plus hasardeuse, celle-là — serait que la banlieue périphérique, avec son mélange de confort et d'isolation, constituerait le territoire ultime pour l'expression du narcissisme contemporain (adjectif qui revient d'ailleurs à profusion). À preuve, le bien nommé Château Petit Prince (Sainte-Julie), qui semble — en toute logique — inviter à retrouver son enfant-roi intérieur²⁴. Alors

23. Fadwa Lapierre, « Le développement résidentiel atteint ses limites dans la Vallée-du-Richelieu », *Vallée du Richelieu Express*, 10 avril 2013, p. 3.

24. Odacia / Gestion A. Godin, *Château Le Petit Prince*, <http://chateaulepetitprince.com/> (le 20 décembre 2013).

que l'on associe généralement le postmodernisme — avec son repli sur soi et ses identités recomposées — à la ville, peut-être serait-ce dans les nouvelles banlieues, où tout reste à faire, à développer, qu'un tel phénomène trouverait sa pleine démesure. Il ne faut d'ailleurs pas oublier, à cet effet, la pléthore d'adjectifs possessifs — « *ma nature* », « *votre confort* », « *votre nature* » — qui émaillent les publicités commentées. Le fait que très peu d'annonces donnent à voir des individus interagissant les uns avec les autres pourrait par ailleurs venir appuyer cette interprétation.

Il n'empêche que le mélange paradoxal de construction urbaine, de périphérie, de confort et d'accès à la nature, si neuf puisse-t-il paraître dans les publications périurbaines montréalaises, n'est peut-être pas véritablement inédit. En témoigne un prospectus (c'est le cas de le dire!) publicitaire pour le « Domaine des Dieux », paru dans l'album des aventures d'Astérix du même nom en 1971, époque où se développe le Paris périurbain. On y vante « une vie *saine et heureuse*, digne de celle d'un dieu », grâce notamment au « superbe parc naturel » où « gambadent les sangliers », le tout « à une semaine à peine du centre de Lutèce²⁵ ». Déjà, à la fin des Trente Glorieuses, les camps retranchés de Babaorum, Aquarium, Laudanum et Petibonum cédaient le pas à une nouvelle réalité, plus actuelle : Condominium!

25. René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix et le Domaine des Dieux*, Paris, Hachette, 2000 [1971], p. 28-29.

Gabriel Tremblay-Gaudette

Rochester Institute of Technology

Les déclinaisons multiples de la banlieue dans le hip-hop québécois

This is for all the nig***s in the suburbs
And all the white kids with nig*** friends who use the n-word
And the ones who got called weird, fag, bitch, nerd
'cause you was into jazz, kitty cats and Steven Spielberg¹

Tyler the Creator
Oldie

On pourrait penser que la culture hip-hop² et la banlieue nord-américaine ne font pas bon ménage. Dans l’imaginaire collectif, le hip-hop est ramené à plusieurs tropes — le rappeur, jeune homme généralement noir, exhibant sa fortune matérielle, qui revendique un mode de vie hédoniste et ne répudie

1. Odd Future, « Oldie », *The OF Tape Vol. 2*, Odd Future Records, 2012, 10m36s.

2. Précisons d’emblée la distinction entre hip-hop et rap : le hip-hop désigne une pratique culturelle formée de quatre éléments distincts, à savoir la danse (le *b-boying*), l’expression visuelle (le graffiti et le *tagging*), la musique faite d’échantillonnage (le *deejaying*) et l’expression orale (le *emceeing*). La musique

pas les activités criminelles — que l'on associerait mal à la banlieue, caractérisée par un mode de vie paisible, banal, voire ennuyant, le terreau de la famille de classe moyenne.

Or, si le hip-hop est né aux États-Unis dans un contexte on ne peut plus urbain qui devrait exclure les régions limitrophes des grandes villes, la situation au Québec est inverse, puisque c'est de la banlieue qu'ont émergé les premiers balbutiements du rap québécois. En excluant une *novelty song* comme « Le rap à Billy³ » de Lucien Francoeur et des pastiches humoristiques comme « Ça rend rap⁴ » de Rock et Belles Oreilles, les débuts du rap francophone québécois remontent à 1990 et au groupe M.R.F. (acronyme de Mouvement Rap Francophone), originaire de Brossard⁵. C'est véritablement avec le succès, aussi retentissant qu'éphémère, de la chanson « Ta Yeul⁶ » du rappeur KC LMNOP, originaire de Longueuil, puis les ventes de 125 000 exemplaires du disque *La force de comprendre*⁷ du groupe montréalais Dubmatique, en 1997, que le rap commence à faire sa place sur les ondes radiophoniques et télévisuelles au Québec. Ce n'est toutefois qu'en 1999, avec la sortie de l'album *514-50 dans mon réseau*⁸ de Sans Pression, que s'impose le véritable rap québécois, considéré par plusieurs comme authentique puisque davantage ancré dans les valeurs et les critères d'authenticité propres à la culture hip-hop. Or, malgré la présence de l'indicatif régional des banlieues montréalaises dans le titre de l'album de Sans Pression, l'intégration

rap repose sur l'union du *deejaying* et du *emceeing* : dans les pages qui suivent, nous emploierons donc *hip-hop* pour référer à la pratique culturelle au sens large et *rap* pour référer à la musique qui en est au cœur.

3. Lucien Francoeur, « Le rap à Billy », *Jour et nuit*, Pélo, 1983, 4 m. 28 s.

4. Rock et Belles Oreilles, « Ça rend rap », *Ça rend rap*, Kébec-Disc, 1985, 3 m. 41 s.

5. Félix B. Desfossés, « Les débuts du hip-hop à Montréal », <http://www.bandeapart.fm/#/page/blogue-les-debuts-du-hip-hop-a-montreal> (10 janvier 2014).

6. KC LMNOP, « Ta Yeul », *Ta Yeul*, Orange Music, 1996, 3 m. 34 s.

7. Dubmatique, *La force de comprendre*, Tox, 1997.

8. Sans Pression, *514-50 dans mon réseau*, Mont Real, 1999.

de la banlieue au sein du rap québécois a été un long processus, qui a davantage pris la forme d'une conquête que d'une acceptation.

Rap, urbanité et authenticité

Né dans les rues de New York, plus précisément dans le South Bronx⁹, le hip-hop est à l'origine une manifestation socioculturelle des minorités ethniques des quartiers défavorisés — Afro-américains, Jamaïcains et Latinos, réunis sur une place publique afin de danser au rythme de *break-beats* de funk enchaînés par des *disc-jockeys*, qui seront bientôt accompagnés d'animateurs de foule appelés *masters of ceremonies* (rapidement abrégé à MC). L'ambiance y était festive; des citoyens affligés par la pauvreté et la criminalité se construisaient une communauté sous le signe de la fête : comme l'indique Jason Savard, cette première période peut être décrite comme le *party style*¹⁰.

Si, à ses débuts, le rap se voulait une musique joyeuse et entraînante, on a rapidement vu émerger, à côté des odes à la fête, des chansons aux thématiques plus sérieuses, où la précarité économique des habitants des ghettos urbains est dénoncée. Cette approche du rap plus engagé est largement désignée sous le nom de *conscious rap*. Puis apparaît, vers la fin des années 80 sur la côte Ouest des États-Unis, un nouveau courant se caractérisant par un endossement de la criminalité présentée comme nécessaire en vertu de la pauvreté endémique de ses habitants. On y reconduit le préjugé de l'homme afro-américain comme une vulgaire crapule : les *gangsta*

9. « The most commonly recounted story of hip-hop culture traces its origins to New York, specifically to the South Bronx; and regardless of whether one acknowledges New York at its birthplace — and there are, of course, perfectly good reasons to do so — the representation of New York as the cradle of hip-hop culture and music is extremely well established. » Adam Krims, *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 123.

10. Jason Savard, « De Coke La Rock à Run-DMC : les phases poétiques du hip-hop Old School », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 14, n° 2, 2013, p. 79-88.

rappers assument leurs exploits de bandits, que ces exploits soient réels, exagérés ou même inventés.

Il est important d'insister sur le fait que, dans tous les cas, le ghetto urbain est fondamental dans le hip-hop; il est lieu de festivité pour le *party rap*, lieu d'origine pour le *conscious rap* et lieu de formation pour le *gangsta rap*. Il en découle que l'affirmation identitaire d'un groupe rap passe principalement par sa ville d'émergence, comme l'explique Murray Forman :

Themes of space and place are profoundly important in hip-hop. Virtually all of the early descriptions of hip-hop practices identify territory and the public sphere as significant factors, whether in the visible artistic expression and appropriation of public space via graffiti or B-Boying, the sonic impact of a pounding bass line, or the discursive articulation of urban geography in rap lyrics¹¹.

De fait, les rappers ont coutume de mentionner, à plusieurs reprises sur chacun de leurs albums, le quartier qui les a vus grandir ou leur lieu de résidence actuel, en plus d'y tourner leurs vidéoclips et d'afficher leur appartenance en portant au minimum une pièce vestimentaire aux couleurs d'une de leurs équipes sportives professionnelles locales¹².

Dans pratiquement toutes les cultures centrées autour d'un genre musical populaire (que ce soit le rock, le punk, l'électro, le country ou le hip-hop), l'authenticité est *la* valeur par excellence censée distinguer tant les vrais artistes que les vrais fans, bien que cette

11. Murray Forman, « Ain't No Love in the Heart of the City : Hip-Hop, Space, and Place », Murray Forman et Mark Anthony Neal [dir.], *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader* (Second Edition), New York, Routledge, 2012, p. 225.

12. À ce sujet, le documentaire *Straight Outta LA* (2010) (produit et réalisé par le rappeur Ice Cube, ex-membre du groupe de *gangsta rap* N.W.A.) explique comment les produits dérivés à l'effigie de l'équipe de football des Raiders d'Oakland ont gagné en popularité à partir du moment où les membres du groupe ont endossé l'équipe en portant blousons et casquettes aux couleurs des Raiders.

authenticité soit pour le moins nébuleuse puisque sa définition est forgée à la mesure de ceux qui veulent s'en prévaloir. Les recherches sur la culture hip-hop indiquent que l'appartenance géographique est un des facteurs-clés fondant l'authenticité d'un artiste. Selon Kembrew McLeod, pour les membres de la scène hip-hop états-unienne, l'expression « Keepin' it real » fait référence à la ville, tandis que la banlieue évoque le « Fake¹³ »; Laurent K. Blais identifie comme l'un des trois critères d'authenticité dans le rap québécois « la démonstration de sa fierté de venir d'une ville ou d'une région¹⁴ ».

Malgré la grande flexibilité de la notion d'authenticité dans l'univers hip-hop, on ne semble permettre aucun compromis lorsqu'il est question de la provenance urbaine, faisant de la banlieue un ultime repoussoir du hip-hop. Les rappeurs issus du ghetto ou de grands centres urbains se réclament fièrement de leur lieu d'émergence : les autres seront plutôt muets sur la question, ou du moins ils feront l'impasse sur leur ville ou village natal mais se réclameront rapidement de la ville où ils ont déménagé afin de faire carrière.

Le rap au Québec s'est largement constitué à partir du modèle original états-unien. Toutefois, les conditions socio-économiques des quartiers pauvres étant beaucoup plus difficiles au sud de la frontière, il va sans dire que le rap québécois n'a pas abordé ces thématiques de la même manière, ce qui a eu des répercussions sur l'attitude adoptée face à la banlieue¹⁵. Tout d'abord, la première phase de l'histoire du rap de la province fut marquée par des artistes issus de la banlieue, comme l'explique Laurent K. Blais :

13. Kembrew McLeod, « Authenticity Within Hip-Hop and Other Cultures Threatened With Assimilation », Murray Forman et Mark Anthony Neal [dir.], *op. cit.*, p. 167.

14. Laurent K. Blais, « Le rap comme lieu : ethnographie d'artistes de Montréal », mémoire de maîtrise, Département de communication, Université de Montréal, 2009, f. 115.

15. Nous limiterons nos considérations sur le rap québécois à la scène montréalaise francophone.

La réussite commerciale de Dubmatique servira d'exemple à d'autres artistes qui feront, à leur manière, le même rap « positif ». Se succéderont La Gamic, LMDS et La Constellation, qui connaîtront tous un certain succès. Tous ces groupes partageront une origine commune, soit les banlieues entourant Montréal et Québec¹⁶.

Ces groupes emploient l'esthétique musicale du rap mais n'abordent pas les thématiques criminelles associées au genre. Celles-ci font leur apparition la plus notable avec l'album *514-50 dans mon réseau*, de Sans Pression, qui connaît un succès commercial et critique important. La scène hip-hop s'organise autour de la métropole, d'où plusieurs artistes sont issus et où se trouvent les salles de concert à même d'accueillir les groupes et leurs fans. La prépondérance de Montréal dans les textes du rap québécois s'est longtemps traduite par un rejet implicite de sa banlieue, considérée ville-dortoir où le mode de vie hip-hop ne trouvait pas de terrain propice à son expression. Or, comme nous nous apprêtons à le voir, la banlieue a également été incorporée au territoire hip-hop par le biais d'une transformation discursive visant à la rendre crédible comme lieu d'émergence de rappeurs, ou encore par une affirmation candide de sa citoyenneté banlieusarde par un rappeur.

La banlieue ridiculisée

Notre première visite en banlieue se fera grâce à la chanson « PlastiQ Doré », tirée de l'album *Deluxxx* du groupe Atach Tatuq, paru en 2005; un clip de la chanson, réalisé par Mathieu Grondin, a accompagné la sortie de l'album¹⁷. Sur cette pièce, trois des membres d'Atach Tatuq — Casco, Egypto et RU — s'inventent des *persona* de banlieusards aliénés par leur mode de vie pantouflard, à l'exception du dernier qui résiste au climat ambiant après en avoir constaté la

16. Laurent K. Blais, *op. cit.*, f. 30.

17. Mathieu Grondin (réalisation) et Atach Tatuq (musique), « PlastiQ Doré », <http://www.musiqueplus.com/videos/plastiq-dore-1.1025040> (31 novembre 2013).

superficialité. Si la chanson s'inscrit bien dans l'esthétique musicale rap en ceci qu'elle utilise un échantillon en boucle contenant du hautbois et un piano Rhodes, en revanche, sa section percussive est atténuée et l'ensemble n'a pas la texture rugueuse ou le rythme entraînant plus caractéristiques du rap. Le tout évoque presque de la musique de chambre, une atmosphère douce et tranquille.

Le vidéoclip de la pièce, d'une grande austérité visuelle, a été tourné exclusivement en studio, dans un décor fait de gazon synthétique mur à mur — rappel de la végétation lisse et ordonnée associée à la banlieue. Les rappeurs portent des vêtements d'un blanc immaculé, avec quelques touches de vert ou d'un doré scintillant, manière d'illustrer la volonté de présenter une façade polie et éblouissante à la face du monde. On observe toutefois une démarcation entre les costumes des rappeurs alors qu'ils interprètent leurs personnages pendant les couplets et les habits hip-hop qu'ils portent pendant les refrains, soulignant la distinction entre le style ringard — ou bien mis — des banlieusards, et leur propre apparence de *b-boys*.

Sur le plan du texte, les propos des rappeurs constituent une forme de *conscious rap* détourné, prenant pour thème la banlieue, puisque l'on y critique le manque de classe des péquenauds de la banlieue, la caractérisation du « centre d'achats » comme un Eldorado pourvu d'un immense stationnement, et une adhésion totale et malsaine à la superficialité. Ceci est mis en évidence par le refrain, où sont énumérés des objets, des corps et des visages qualifiés de plastique — qui plus est, de plastique doré, renvoyant au *bling bling* des nouveaux riches banlieusards, révélé comme artificiel et médiocre :

Ta grosse maison est en plastique
 Ta copine gonflable, c'est toute du plastique
 Le gros, même ta femme, est en plastique
 Pass' la vie, c'est comme du plastique,
 Plastique doré¹⁸

18. Atach Tatuq, « PlastiQ Doré », *Deluxxx*, Outside Records, 2005, 3m43s. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *PD*.

Les différents MC incarnent des stéréotypes variés du banlieusard moyen. Celui du premier couplet, un Jean-Guy Duguay à l'hygiène déplorable, portant coupe Longueuil et moustache Brossard, adepte de bowling et de boissons alcoolisées médiocres, est l'abruti peu cultivé, peu éduqué et peu articulé — un peu à la manière du Georges de la pièce *Les voisins*¹⁹ de Claude Meunier et Louis Saia, il affirme avec enthousiasme que « Câlisse! / y a tout c'que tu veux dans un centre d'achats! » (PD).

Le personnage du deuxième couplet est largement inspiré du Bernard des *Voisins* : le renvoi intertextuel est évident par la mention immédiate d'une obsession de la perfection canalisée sur sa haie et le clin d'œil visuel, dans le clip, à l'adolescent qui y loge un frisbee :

Chus du type parfait,
Ma moustache est aussi bien taillée que ma haie.
Pis que je vois pas la moindre tite mauvaise herbe
sur mon parquet,
Parce que c'qui dépasse, c'est pas beau!
Ton kid échappe son frisbee dans ma cour,
J'y donne une claque en cadeau,
Pass' c'est d'la crap les ados (PD)

Ce personnage, pas nécessairement raffiné, est à tout le moins plus présentable et répond au standard de propreté aseptisée associée à la banlieue; d'ailleurs, des trois MC, c'est celui qui emploie le *flow*²⁰ le plus régulier et qui articule le plus distinctement ses paroles. Contrairement au personnage précédent, il est conscient

19. Claude Meunier et Louis Saia, *Les voisins*, Montréal, Leméac, 1982.

20. Adam Bradley propose la définition suivante du terme *flow* : « Simply put, flow is an MC's distinctive lyrical cadence, usually in relation to a beat. It is rhythm over time. In a compelling twist of etymology, the word *rhythm* is derived from the Greek *rheo*, meaning "flow." Flow is where poetry and music communicate in a common language of rhythm. It relies on tempo, timing, and the constitutive elements of *linguistic prosody* : accent, pitch, timbre, and intonation. » Adam Bradley, *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*, New York, BasicCivitas, 2009, p. 7.

de l'idéologie des apparences qui l'a contaminé, puisqu'il ferme son couplet en déclarant « c'pas parce que ça me tente, / c'parce que bien me paraître ça me hante » (PD).

Le dernier personnage, quant à lui, est un citoyen qui migre vers la banlieue. D'abord pétri d'enthousiasme et de bonne volonté : « J'prends le pont pour la banlieue / Me semble que c't'un grand lieu / Ça l'air qu'y a plus d'oxygène qu'en ville / C'est tant mieux! » (PD), il récuse son attachement à la ville en substituant son t-shirt Hochelaga pour un plus générique « Canada », une dissimulation de ses origines diamétralement opposée à celle qu'effectue traditionnellement un rappeur, faisant le trajet inverse, depuis la banlieue vers la ville. Toutefois, le personnage déchanté rapidement : « Des p'tites poupones de quinze ans / Qui font comme si y en avaient vingt ans / Gros, c't'éreintant / Quessé que j'fais icitte sérieux?! » (PD) Il se résout finalement à faire de la limonade avec les proverbiaux citrons, en démarrant une plantation de cannabis qui ne sera jamais débusquée dans ce qu'on imagine être sa vaste cour arrière — « Starter une méga-pousse / Pis jamais m'faire pogner » (PD) — et en faisant la fête autour de son barbecue. Il incarne le banlieusard immigré de la ville, assez lucide pour repérer et dénoncer les tares de sa nouvelle microsociété, mais tirant avantage de son espace de vie étendu pour s'adonner à une activité illicite et à la fête.

La banlieue revendiquée

Il peut être difficile pour un rappeur d'aborder sa jeunesse dans ses textes si celle-ci n'a pas été marquée par les tragédies ou les dangers à même de lui procurer une « crédibilité de la rue », traduction littérale de la *street cred* désignant le capital symbolique de gangstérisme dont certains rappeurs veulent se prévaloir, voire qu'ils souhaitent s'arroger. Naître dans un environnement sain et exempt de problèmes de criminalité, comme le sont la plupart des quartiers résidentiels des banlieues montréalaises, pourrait donc poser un obstacle à l'acquisition de la *street cred*, ce pourquoi certains rappeurs déménagent dans la métropole afin de faire carrière et

font rapidement de leur ville d'accueil leur marqueur d'identité géographique²¹.

Le rappeur Koriass, originaire de Montréal-Nord mais qui a déménagé à Saint-Eustache où il a passé la majorité de sa jeunesse, a acquis le respect de ses pairs et de son public notamment par ses participations aux *Word-Up Battles*, des affrontements lyriques entre rappeurs où il s'est illustré avec brio. C'est peut-être justement parce que sa réputation était déjà établie qu'il a choisi d'aborder la ville où il a grandi sur la pièce « St-Eustache », pour laquelle un clip, réalisé par Baz, a été produit en 2012²².

Les paroles de la pièce contiennent des phrases en très grande majorité conjuguées au conditionnel et évoquent plusieurs personnalités potentielles pour Koriass, autant de manières dont celui-ci pourrait choisir de se représenter dans ses textes. Certaines se veulent cocasses (devenir un adepte des costumes en cuir ou du gymnase, devenir un transsexuel ou se ruiner pour suivre la mode vestimentaire), d'autres servent à lancer des pointes vers d'autres artistes (OrelSan, Sir Pathétik et Cœur de Pirate), mais celles qui sont les plus pertinentes à l'étude de l'authenticité du rap issu de la banlieue ont trait au gangstérisme : « J'pourrais juste faire le con, pis *fronter* des kids²³ », « J'pourrais dire que j'répands l'odeur du *kush* / J'pourrais être un fauteur de troubles, un fraudeur de souche / J'pourrais être un *dealer* de poudre, un briseur de couple²⁴ » (SE), autant d'avenues que le rappeur n'a pas empruntées, optant pour sa

21. À preuve, le groupe Arvida Crew, qui, comme son nom l'indique, est originaire d'une ville de la région du Saguenay, proposait sur son troisième album *Mon chien est mort* (2011) la chanson « Montréal », où les rappeurs décrivent en détail leur ville d'adoption pour mieux marquer leur appartenance.

22. Baz (réal.) et Koriass (musique), « St-Eustache », <http://www.musiqueplus.com/videos/st-eustache-1.905813> (1^{er} novembre 2013).

23. Koriass, « St-Eustache », *Petites victoires*, 7^e ciel, 2011, 3m. 27 s. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention SE. « *Fronter* » veut dire vendre de la drogue à crédit.

24. « *Kush* » est un terme d'argot désignant le cannabis.

propre démarche et refusant de s'inscrire dans un stéréotype grossier de la culture hip-hop.

C'est dans le refrain que Koriass creuse le plus grand fossé entre la personnalité qu'il aurait pu dépeindre dans ses textes et le choix pour lequel il a finalement opté : « J'pourrais dire que j'suis un *thug*, que j'viens pas d'St-Eustache / Moi j'ai connu la misère, la drogue, pis les *fiends* de crack / J'suis un *mean jack*, j'braque ton dépanneur avec un *ski mask* » (SE). On reconnaît ici les affirmations, mi-témoignage mi-vantardise, d'un *gangsta rapper* qui veut asseoir son image de dur à cuire et qui, pour ce faire, *spécifie* qu'il ne provient pas de la banlieue. Koriass s'écarte de cette voie avec le vers suivant : « Mais j'suis moi, la vérité fait peur, alors j'la *bring back* » (SE). On comprend que Koriass fonde son authenticité de rappeur sur sa sincérité; il dévoile ses origines parce qu'il serait en quelque sorte courageux, capable d'affronter une vérité qui, semble-t-il, fait peur et aurait pu être dissimulée.

On peut croire que commettre un acte criminel susciterait davantage de frayeur que de balancer une dose d'honnêteté au visage de son public. Or, dans le contexte particulier du rap, où les MC se construisent une *persona* plus grande que nature, distincte de leur identité civile par le biais de leurs textes et de leur iconographie, il y a un écart considérable entre ce qui est affirmé sur disque et la réalité. Les rappeurs qui préconisent le *party style* ne passent sans doute pas toutes les journées de la semaine dans un état altéré et ne multiplient pas les partenaires sexuels, tout comme les tenants du *gangsta rap* ne sont pas impliqués dans des fusillades de façon hebdomadaire. Il est communément admis que les affirmations des chanteurs sont largement exagérées : aucun artiste n'est tenu à un standard de véracité. C'est dans ce sens que la « vérité » mobilisée par Koriass peut faire peur puisqu'elle permet de dévoiler l'écart entre la *persona* et la réalité quotidienne d'un rappeur²⁵.

25. Koriass fait de la vérité sa valeur cardinale : dans le refrain de la chanson « La mort de Manu (Garde ta job) », il énumère plusieurs accolades critiques et

Et c'est dans cette optique que son insistance à se réclamer de sa ville d'origine est déterminante d'un point de vue rhétorique, puisque c'est sur celle-ci qu'il fonde sa démonstration de sincérité, principalement par le biais du vidéoclip de la chanson. Dans le clip, le rappeur arpente plusieurs lieux de la ville de Saint-Eustache : une église, un restaurant, un magasin de vêtements pour hommes, le stationnement d'un garage pour voitures modifiées, mais aussi et surtout, l'emblématique marché aux puces, qui est au cœur de l'imaginaire de cette ville de banlieue. Plus important encore, Koriass et les membres de son entourage y sont présentés comme faisant partie de la foule (passant inaperçus au point d'être masqués par les badauds qui traversent le champ de la caméra), interagissant avec les passants et les commerçants, bref, apparaissant comme des citoyens normaux, ou à tout le moins intégrés à la population. Cette présence normalisée de représentants du hip-hop dans une ville de banlieue a comme objectif de démontrer qu'il est tout à fait possible pour un adepte de cette culture musicale de vivre, voire de s'épanouir, ailleurs que dans un quartier chaud de la métropole.

La banlieue contaminée

L'analyse de « St-Eustache » pourrait donner à penser que le statut de la banlieue a changé dans la culture hip-hop et que la représentation des villes périphériques montréalaises est largement acceptée dans le milieu. Or, cette chanson est une anomalie, en ceci qu'elle aborde la banlieue de manière oblique, mais surtout qu'elle la présente sous un jour positif — et ce, principalement par le biais de son vidéoclip. Qui plus est, c'est l'exception d'une règle où les rappeurs offrent une représentation négative de la banlieue, cherchant à la dépeindre comme aussi dangereuse et criminalisée

succès obtenus depuis le début de sa carrière tout en précisant que, malgré ces distinctions, il n'est pas en mesure de vivre de son art et doit garder un emploi alimentaire pour arriver à joindre les deux bouts. Cet aveu de modestie financière est une autre manière d'aller à l'encontre des préceptes de la culture hip-hop, où l'ambition de faire fortune — et de la dilapider de manière ostentatoire — est déclarée ouvertement.

que les ghettos urbains : ce faisant, ils construisent discursivement un territoire valable dans la culture hip-hop.

Yvon Krevé, rappeur associé à Longueuil depuis le début de sa carrière, insiste dans plusieurs de ses chansons sur les dangers qui guettent les habitants de cette banlieue : il affirme, dans la pièce « C'est rendu F.U. », que « même à Longueuil ça s'frappe à coup de chéchette²⁶ » et témoigne de la dégradation de son environnement, sur « Dans nos rues », en expliquant que « C'est rendu qu'y a des putes qui traînent sur la rue Chambly / [...] aujourd'hui les jeunes qui fument, c'est plus juste du pot²⁷ ». Ses clips le mettent en scène de nuit dans les secteurs les plus mal famés de sa ville, afin d'accentuer le climat d'hostilité dans lequel il doit se dépêtrer — ce à quoi il parvient, doit-on comprendre, et qui lui mérite un surcroît de *street cred*.

De manière assez étonnante, Koriass est récemment allé à l'encontre de son identité banlieusarde bâtie par « St-Eustache » sur son album *Rue des Saules*, paru en novembre 2013. Le premier extrait de cet album, intitulé « Montréal-Nord », propose un portrait glauque de sa ville natale. La fin du premier couplet installe même un contraste entre deux formes distinctes de banlieues montréalaises :

On est loin du décor paisible, des prés pis des rivières
 C'est la saleté des p'tits quartiers on en fait des faits divers
 [...] Yo c'est les mal élevés, les centres jeunesse, les SDF
 Les aliénés, les fils de la paresse, les vrais BS
 Le *crack-cocaine*, les travailleuses du sexe lèchent
 leurs lèvres
 Le joueur compulsif qui paye ses dettes en allant faire un

26. Yvon Krevé, « C'est rendu F.U. », *L'accent grave*, Mont Real, 2000, 4m20s. « Chéchette » est un terme d'argot pour machette.

27. Yvon Krevé, « Dans nos rues », *Quand j'rap pas*, Mont Real, 2003, 3m07s.

dep' les ventes de *dope*, les proxénètes qui vont chercher
le *bread*
les danseuses *broke*, le *crystal meth* dans les veines
qui *spread*²⁸

et il affirme sans détour son appartenance à cette misère qu'il dépeint au couplet suivant : « C'est le *gutter where I live*, les gouttières où j'habite²⁹ ». Koriass s'explique dans une vidéo faisant la promotion de son nouvel album et de la pièce « Montréal-Nord » :

« Montréal-Nord », c't'une toune qui parle principalement de moi, parce que c'est là que j'ai grandi. Chu né là-bas, ma famille vient de là-bas, mais je dirais que ça parle surtout de ma mère, qui a brisé le cycle de la pauvreté héréditaire. Elle a grandi là-dedans, elle voulait pas que ma sœur pis moi on grandisse dans cet environnement-là, fait qu'elle a déménagé à St-Eustache quand j'étais jeune. C'est une partie de ma vie que j'ai pas beaucoup abordé dans mes chansons³⁰.

D'ailleurs, Koriass inscrit son déménagement à même le refrain de la chanson avec le vers « De Montréal-Nord j'prends la sortie St-Eustache³¹ », mais ce retour sur son expérience de jeunesse lui permet de réinscrire rétroactivement dans son passé une crédibilité fondée sur la misère urbaine, tout en redoublant son discours d'authenticité fondée sur la sincérité. Il parvient à faire cohabiter dans sa construction identitaire un récit d'origine de la misère et de la criminalité urbaine par son enfance à Montréal-Nord et une vie plus heureuse qu'il assume pleinement par son affiliation à Saint-Eustache, banlieue constituant autant une destination salvatrice qu'un lieu d'épanouissement pour un artiste hip-hop.

28. Koriass, « Montréal-Nord », *Rue des Saules*, 7^e ciel, 2013, 4m35s.

29. *Ibid.*

30. Koriass, « Koriass — Rue des Saules — Teaser », <http://www.youtube.com/watch?v=NHjfyhobZOI> (25 décembre 2013).

31. Koriass, « Montréal-Nord », *op.cit.*

La banlieue habi(li)tée

Ce rapide tour d'horizon de la relation entre rap québécois et banlieue a permis d'identifier trois formes distinctes de rapport à la banlieue : la *ridiculisaton*, exemplifiée par « PlastiQ Doré » du groupe Atach Tatuq; la *revendication*, incarnée par « St-Eustache » de Koriass; et la *contamination*, que l'on retrouve notamment dans les textes d'Yvon Krevé.

Approcher la banlieue par la négative, que ce soit en la dénigrant ou en la représentant comme un antre de la criminalité, est la manière la plus simple et efficace de s'inscrire dans la culture hip-hop, fondée sur l'authenticité et l'expérience urbaine. Or, la situation est actuellement en train de changer, comme l'explique Laurent K. Blais :

L'authenticité passe par beaucoup d'autres choses que la criminalité et la misère. Peu importe le parcours, il y a une voie valide. Si tu parles de Boucherville ou de Brossard et que tu racontes des histoires intéressantes, c'est très bien aussi. Il y a de la place plus que jamais pour ça, dans le respect³².

La diffusion de la musique sur le Web a aussi contribué à abolir les frontières et les distinctions entre ville et banlieue, puisqu'il n'est plus nécessaire pour un groupe d'être présent physiquement dans une grande ville pour faire rayonner sa musique en tant qu'artiste : en ce sens, l'identité géographique est atténuée par le passage au numérique.

Plus de trente années se sont écoulées depuis le début de la culture hip-hop; avec le temps, l'élargissement de la scène et du public, ainsi que l'hybridation des esthétiques musicales, les tropes les plus figés liés au hip-hop se sont érodés et ont laissé place à

32. Cité dans Simon Coutu, « Le hip-hop brille sur les couronnes », <http://blogues.radio-canada.ca/rive-sud/2013/05/16/la-banlieue-se-met-au-rap/> (15 décembre 2013).

une codification moins stricte. Dans le passage cité en exergue de cet article, Tyler the Creator démontre éloquemment la porosité des genres, des classes sociales et des ethnies au sein de la scène rap contemporaine. Il fait allusion aux Afro-américains ayant grandi en banlieue et aux jeunes blancs qui n'hésitent pas à utiliser un terme raciste pour désigner leurs amis noirs, ainsi qu'aux jeunes dont les intérêts artistiques sont pour le moins variés. Autant de participants issus d'horizons différents mais dont la présence au sein de la culture hip-hop n'est plus jugée incohérente ou blasphématoire.

Le rap a évolué, et il n'apparaît plus souhaitable de dénigrer une région à partir de considérations culturelles révolues. La banlieue a longtemps fait figure de *no man's land* dans le rap québécois, même si c'est là où sont apparus les premiers groupes; elle est maintenant reconnue et revendiquée par les rappeurs, qui s'autorisent dès lors à en parler puisqu'après tout, cela fait un territoire de plus à conquérir. C'était, dans une certaine mesure, déjà le cas dès « Plastique Doré », dont le clip se terminait par un plan large réunissant tous les membres du groupe, vêtus de leurs plus beaux atours de *b-boys*, dansant au son d'une musique où résonnent les clairons de la victoire, au beau milieu d'un décor artificiel, métonymie de la banlieue. C'est le cas chez Yvon Krevé, qui tourne ses clips la nuit tombée, dans les rues d'une Longueuil sauvage où il sait manœuvrer. C'est le cas chez Koriass, lui et les membres de son *crew* étant bien accueillis dans la banlieue malgré — mais peut-être aussi en vertu de — leur apparence de *b-boys*. Cette banlieue, c'est la leur, parce que chaque rappeur l'a fait sienne à sa manière³³.

33. Je tiens à remercier, dans un langage faisant écho au sujet abordé, mes collègues pour leurs commentaires judicieux : *Shout out* à mes homeboys Laurent « Master Kmeister » Blais et Jason « Swankalicious » Savard, *Peace out* à Egypto pour les *lyrics* et *much love* à *my main girl* Hélène Laurin.

Carmen Mata Barreiro

Universidad Autónoma de Madrid

Le territoire de la banlieue dans
les écritures migrantes comme
spatialisation de l'identité

L'approche actuelle de l'urbain et du périurbain en tant que territoire conçu comme un « palimpseste¹ », proposée par l'historien d'art et d'architecture André Corboz, conclut qu'« il n'y a pas de territoire sans imaginaire du territoire », et que « le territoire est sémantisé » et « discorable² ». Nous partageons cette approche, adoptée aussi par un philosophe de l'urbain comme Thierry Paquot, par Lorenza Mondada, chercheuse en sciences du langage, ou encore par une chercheuse en histoire de l'architecture comme Lucie K. Morisset. Cette dernière écrivait dans l'exergue du collectif qu'elle a codirigé, *Ville imaginaire / Ville identitaire* : « Pour

1. André Corboz, « Le territoire comme palimpseste », Lucie K. Morisset [dir.], *De la ville au patrimoine urbain. Histoires de forme et de sens*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009, p. 69-88. Le texte de Corboz a été originalement publié dans la revue *Diogène* en 1983.

2. *Ibid.*, p. 74.

l'individu ou pour la collectivité, la ville, bien plus qu'un groupe objectal, ressortit désormais à l'imaginaire; *la ville [...] spatialise l'identité*³ ».

Au Québec, les écritures migrantes, de même que l'écriture au féminin⁴, apparaissent comme un excellent laboratoire où les écrivains et écrivaines dissèquent les territoires urbain et périurbain et leur confèrent un sens, des valeurs et une intelligibilité qui contribuent à les reconfigurer. Les écritures migrantes véhiculent et rendent visibles les images, les pratiques discursives, les représentations et les interprétations de la ville des acteurs migrants, dont les écrivains. Elles permettent de voir, de l'intérieur, le processus d'acculturation au cœur de la construction de l'identité migrante et de l'identité urbaine⁵.

Il nous semble important d'analyser l'apport des écrivains migrants à la construction de l'imaginaire, des représentations et du discours concernant la banlieue de Montréal en tant qu'espace habité ou *oikos*⁶. La banlieue sera ici étudiée en regard du processus d'acculturation et de la résilience des immigrants dans son rapport avec la ville de Montréal et le concept de « montréalité⁷ ».

3. Lucie K. Morisset, Luc Noppen et Denis Saint-Jacques [dir.], *Ville imaginaire / Ville identitaire. Échos de Québec*, Québec, Nota bene, 1999, p. 2. En 2011, Morisset propose un cadre heuristique, transdisciplinaire, sous forme d'un exercice morphogénétique et sémiogénétique, en vue d'aborder le phénomène de la ville comme un discours et comme une représentation. (Lucie K. Morisset et Marie-Ève Breton [dir.], *La ville : phénomène de représentation*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011.)

4. Voir Carmen Mata Barreiro, « Engagement et construction des identités urbaines dans la littérature francophone : la littérature migrante et l'écriture au féminin », Lucie K. Morisset et Luc Noppen [dir.], *Identités urbaines. Échos de Montréal*, Québec, Nota bene, 2003, p. 227-251.

5. Voir Carmen Mata Barreiro, « Identité urbaine, identité migrante », *Recherches sociographiques*, vol. 45, n° 1, 2004, p. 39-58.

6. Voir Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, Les éditions XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2005. Pour rendre compte du trauma inhérent au processus migratoire, Harel y propose une lecture psychanalytique de quelques romans à partir de l'*oikos*, c'est-à-dire du lieu habité et de l'acte d'habiter.

7. Pour Jocelyn Létourneau, la montréalité est une sorte d'identité métropolitaine aux enracinements pluriethniques et aux résonances cosmopolites qui s'avère

Nous accorderons une attention particulière aux procédures descriptives visant à présenter des images de la ville et de la banlieue et à isoler des traits porteurs de sens, et nous mettrons en relief des mouvements discursifs qui traduisent adhésion et distanciation, apprivoisement et « appropriation de l'espace⁸ », ou rejet et « dissonance⁹ ». Dans cette exploration de l'apport spécifique des écrivains migrants aux représentations et aux discours de la ville, qui intègrent leur « géographie existentielle¹⁰ » et « le caractère politique de l'expérience urbaine contemporaine¹¹ », une place sera faite à leur apport à l'élaboration sémantique du mot « banlieue », terme non seulement polysémique mais en perpétuelle redéfinition.

La banlieue comme projet social

Chez les écrivains Marie-Célie Agnant, Mona Latif-Ghattas, Antonio D'Alfonso et Marco Micone, la banlieue montréalaise apparaît comme un « projet social¹² » : déménager en banlieue est présenté comme une promotion sociale et l'indice d'une mobilité sociale réussie.

être un des traits dominants de la nouvelle québecité. (Jocelyn Létourneau, « Postnationalisme? Rouvrir la question du Québec », *Cités*, n° 23, 2005 : « Le Québec, une autre Amérique. Dynamismes d'une identité », p. 21). Luc Noppen et Lucie K. Morisset parlent aussi de « montréalité » dans le cadre de leurs recherches sur le patrimoine : Montréal y est perçue comme un « lieu spécial » doté d'une identité distincte. (Luc Noppen et Lucie K. Morisset, « Ville et mort du patrimoine », Pierre Delorme [dir.], *La ville autrement*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2005, p. 51-52).

8. Alexander Mitscherlich, *Psychanalyse et urbanisme : réponse aux planificateurs*, traduit de l'allemand par Maurice Jacob, Paris, Gallimard, 1970. Cité dans Pierre Merlin et Françoise Choay [dir.], *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, Presses universitaires de France, 1996 [1988], p. 51.

9. Régine Robin, *Nous autres, les autres. Difficile pluralisme*, Montréal, Boréal, coll. « Liberté grande », 2011, p. 44.

10. Thierry Paquot, « Qu'appelle-t-on un territoire? », Thierry Paquot et Chris Younès [dir.], *Le territoire des philosophes. Lieu et espace dans la pensée au XX^e siècle*, Paris, Éditions La Découverte, 2009, coll. « Armillaire », p. 27.

11. Jean-François Côté, « De la ville-territoire à l'hyperville chez André Corboz. Dispositions politiques et esthétiques de la subjectivité urbaine contemporaine », Lucie K. Morisset et Marie-Ève Breton [dir.], *op. cit.*, p. 21.

12. Johanne Charbonneau et Annick Germain, « Les banlieues de l'immigration », *Recherches sociographiques*, vol. 43, n° 2, 2002, p. 313.

Ainsi, *La dot de Sara* de Marie-Célie Agnant, roman né d'un matériau sociographique associé au projet de recherche « Personnes âgées : familles et habitat¹³ », porte sur des femmes âgées haïtiennes vivant à Montréal. Le personnage de Giselle, Haïtienne enseignante à Montréal, raconte à sa mère que son médecin, venu d'Haïti, a emménagé dans une maison unifamiliale, dans l'une des banlieues cossues de l'île de Montréal :

Il habite un des quartiers les plus chics de cette ville, une banlieue juchée au sommet de la montagne. On dit que sa maison a coûté plus de sept cent mille dollars. [...] On dit aussi qu'il a deux piscines, intérieure et extérieure, des chambres à n'en plus finir, un jardin avec jardinier attitré. Il n'y a que les ministres à avoir fait fortune sous le tyran qui peuvent se payer des demeures dans le quartier où il habite¹⁴.

Pour Giselle, le choix de la banlieue traduit la réussite sociale et économique de son compatriote.

D'autres écrivains migrants font de leur installation dans une banlieue montréalaise l'aboutissement de leur recherche d'un espace d'intimité plus large et de ce que Claire McNicoll a désigné par l'expression de « confort culturel¹⁵ », à savoir la reconstruction d'un « entre soi » qui réduirait la dimension d'étrangeté, voire d'angoisse propre à l'expérience de l'immigration. Ainsi, dans *Les lunes de miel* de Mona Latif-Ghattas, les différents personnages, membres de la communauté égyptienne et faisant partie, pour la plupart, de la bourgeoisie qui a quitté l'Égypte au début des années 60 à la

13. Recherche subventionnée par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) et réalisée par Verena Haldemann (sociologie, Université de Moncton), Annick Germain (INRS-Urbanisation, Montréal), Denise Veillette (sociologie, Université Laval), en collaboration avec Marie-Célie Agnant, Anne-Renée Carrette-Fortier et Nathalie Chicoine.

14. Marie-Célie Agnant, *La dot de Sara*, Montréal et Port-au-Prince, Les Éditions du remue-ménage et Les Éditions du Cidihca, 2000 [1995], p. 157-158.

15. Claire McNicoll, *Montréal, une société multiculturelle*, Paris, Belin, coll. « Histoire et société. Modernités », 1993, p. 277.

suite de la nationalisation des entreprises privées par le régime de Nasser, décident de s'installer en majorité à Ville Saint-Laurent, mais aussi à Ville Mont-Royal ou à Dollard-des-Ormeaux. Dans les récits emboîtés exposés par Tante Eulalie, une dame âgée de quatre-vingt-huit ans née en Égypte, ces personnages font le choix de s'installer en banlieue afin de trouver un cadre convenable pour élever leur jeune famille, choix qui est propre à chacun mais qui s'avère perméable aux influences et sensible à l'émulation au sein de la communauté égyptienne.

Par exemple, Raymond, qui « avait passé plusieurs années dans l'Émirat de Bahrein avant d'atterrir au Canada » et qui « travaillait comme ingénieur pour une firme américaine¹⁶ », est arrivé à Montréal avec beaucoup d'argent et « acheta une maison à Ville Mont-Royal, une petite auto pour Lara [son épouse], et inscrivit ses enfants dans un collège privé¹⁷ ». L'achat d'une maison unifamiliale dans une banlieue cossue incarne ici le rêve américain de la propriété individuelle¹⁸, et la banlieue, à l'image de l'Amérique, est perçue comme un lieu neuf, celui de la nouvelle résidence et celui d'une nouvelle consommation, autour de cette maison à équiper et de ces nouvelles voitures qu'il faut acheter.

Dans l'entourage familial de Raymond, Zelda, sa belle-sœur, exige de son mari Zohair d'avoir une maison. Et « Zohair ne pouvant se permettre de la loger à Ville Mont-Royal lui en acheta une à Ville Saint-Laurent¹⁹ ». Cette maison unifamiliale est un bungalow, maison pavillonnaire correspondant à un modèle résidentiel d'origine américaine qui se répand rapidement, dès les années 50,

16. Mona Latif-Ghattas, *Les lunes de miel*, Montréal, Leméac, 1996, p. 51-52.

17. *Ibid.*, p. 52.

18. Len J. Evenden et Gerald E. Walker, « From Periphery to Centre : The Changing Geography of the Suburbs », Larry Bourne et David F. Ley [dir.], *The Changing Social Geography of Canadian Cities*, Montréal et Kingston, McGill—Queen's University Press, 1993, p. 234-251.

19. Mona Latif-Ghattas, *op. cit.*, p. 52.

dans la banlieue montréalaise²⁰, et qui a engendré un paysage varié et profondément québécois²¹.

Pour certains personnages, tels qu'Aglaé, la décision de s'installer à Ville Saint-Laurent s'explique par la recherche d'une homogénéité ethnoculturelle afin de fréquenter le même type de personnes que dans leur pays d'origine et de reproduire le même style de vie. Mais d'autres exposent dans leur discours la recherche d'un modèle différent d'acculturation visant l'intégration dans la société d'accueil. Ainsi Vava, « éduquée chez les sœurs allemandes d'Alexandrie²² », dénigre ce qu'elle appelle « l'égyptiannerie²³ » de Montréal, et estime que Ville Saint-Laurent « était trop plein d'immigrants²⁴ ». L'« obsession du gazon²⁵ », qu'évoque Alexandre Shields dans *Le Devoir*, apparaît comme l'un des traits de son processus de « québéçisation » : « Elle tentait d'impressionner la société alexandrine en exil en montrant combien elle était intégrée au milieu canadien. Elle [...] tondait le gazon, organisait des épiluchettes de blé d'Inde et des parties de sucre²⁶ ».

Les représentations de la banlieue que ces textes traduisent font converger le « projet social » et l'image d'« un lieu rêvé²⁷ », un espace auquel on aspire et où l'on se propose de bâtir l'avenir de sa famille.

20. Voir Paul-André Linteau, *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, Montréal, Boréal, 1992, p. 508-509.

21. Voir Lucie K. Morisset et Luc Noppen, « Le bungalow québécois, monument vernaculaire. De l'espace urbain à l'identité domestique », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 48, n° 134, septembre 2004, p. 127-154.

22. Mona Latif-Ghattas, *op. cit.*, p. 116.

23. *Ibid.*, p. 127.

24. *Ibid.*, p. 131.

25. Alexandre Shields, « Ma pelouse, ma névrose », *Le Devoir*, 27 avril 2013, cahier « Culture », p. 3.

26. Mona Latif-Ghattas, *op. cit.*, p. 128.

27. Andrée Fortin, « Un nouveau récit collectif dans le cinéma québécois : la centralité de la banlieue », *Sociologie et sociétés*, vol. 45, n° 2, 2013, p. 138.

La banlieue et les « écarts d'identité »

Le rêve de la banlieue n'est pas toujours partagé par les différentes générations qui constituent les familles immigrantes. Les « écarts d'identité²⁸ » intergénérationnels sont significatifs dans l'œuvre d'Antonio D'Alfonso et de Marco Micone, et ils interviennent dans la spatialisation de l'identité associée à la banlieue. Le roman *Avril ou l'anti-passion* d'Antonio D'Alfonso propose la réflexion d'un Italo-québécois sur la genèse de l'immigration de sa famille au Québec. En ayant recours à une diversité formelle (lettres, journal intime), le narrateur accueille les voix de différents membres de sa famille. Il raconte que, lorsqu'il était enfant, l'achat d'une maison « modeste » par son père à Ville Saint-Michel, « sur la 19^e avenue en avril 1959, avant que ne soit construite la voie rapide de la Métropolitaine²⁹ », a été vécu comme la matérialisation du rêve de ses parents, qui y ont investi « le peu d'argent » qu'ils avaient apporté d'Italie, dans le but de « montrer à la communauté le fruit de nombreuses années de labeur, d'épargne³⁰ ». Dans les souvenirs de son enfance, le narrateur oppose la vision que ses parents ont de cette installation à Ville Saint-Michel et de l'acquisition de la maison, qui, tout en étant modeste, « représente [pour eux] beaucoup plus qu'une simple maison³¹ », et sa propre perception de la « rue³² » comme une

28. Les « écarts d'identité » peuvent être définis comme un conflit, une distance critique entre les « ayant migré » et les « issus de l'immigration », lieu de redéfinition de ce qui est transmis et qui détermine un rapport à l'espace (ici, l'espace périurbain), un regard, une identification et une appropriation très différents. Voir Azouz Begag et Abdellatif Chaouite, *Écarts d'identité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1990.

29. Antonio D'Alfonso, *Avril ou l'anti-passion*, Montréal, VLB éditeur, 1990, p. 45. Dans cette évocation de Ville Saint-Michel, une place est faite à l'historicisation de l'espace au moyen d'une longue citation de *l'Histoire économique de Montréal et des cités et villes du Québec* de J. E. Laurin (Ottawa, Éditions J. E. Laurin, 1942). On y décrit la naissance de « la ville de Saint-Michel », érigée en village en 1912, sous le nom de Saint-Michel-de-Laval, et comment elle « fut incorporée en ville le 5 mars 1915 sous le nom de Ville Saint-Michel ». (Antonio D'Alfonso, *op. cit.*, p. 51-52).

30. *Ibid.*, p. 45.

31. *Ibid.*, p. 45.

32. *Ibid.*, p. 51.

voie d'affranchissement, comme « le vrai monde », « le monde qui transforme nos contradictions en complexités³³ ».

Les écarts d'identité qui, dans le roman de D'Alfonso, commencent à se manifester (« Notre identité est un jeu, un divertissement, et pas encore une confrontation³⁴ »), deviennent conflits d'identité dans le recueil hybride *Le figuier enchanté* et dans la pièce de théâtre *Gens du silence* de Marco Micone.

Dans *Le figuier enchanté*, qui est présenté, dans l'« Exorde », comme un « recueil hybride » qui « trace l'itinéraire d'un enfant qui foula la gadoue avant la névase³⁵ », le narrateur décrit comment « [l]e quartier italien, qui devait être un lieu de transition facilitant l'adaptation au pays d'accueil, devint rapidement le fief de quelques baobabs³⁶ », et comment « [c]ette coterie tentaculaire cherchera aussi à attirer les italophones dans de nouveaux quartiers en leur vantant les mérites de l'école anglaise à bâtir, autour de laquelle on construira des maisons avec vue sur le boulevard Métropolitain et à peine ce qu'il faut de terrain pour enterrer un figuier en hiver³⁷ ».

Cette situation d'« insularisation³⁸ » est mise en scène dans la pièce de théâtre *Gens du silence*, où les écarts d'identité creusés entre les parents d'une famille italo-québécoise et leurs enfants sont déterminés par le choix de l'installation dans une banlieue et par le degré d'attachement à leur maison. Le nom que Micone donne à la municipalité de banlieue, Chiuso³⁹, met en relief le degré d'enfermement de la communauté qui y vit. Les discours d'Antonio, le père, et de sa fille Nancy traduisent l'opposition de

33. *Ibid.*, p. 50.

34. *Ibid.*

35. Marco Micone, *Le figuier enchanté*, Montréal, Boréal, 1992, p. 13-14.

36. *Ibid.*, p. 88.

37. *Ibid.*, p. 92-93.

38. Azouz Begag et Abdellatif Chaouite, *op. cit.*, p. 47.

39. Chiuso : participe passé du verbe italien *chiudere*, fermer. Chiuso évoque des municipalités telles que Saint-Michel ou Saint-Léonard.

leurs représentations. Antonio insiste sur l'importance de la maison chez un « vrai immigrant » comme lui : « La maison est plus qu'une maison... beaucoup plus qu'une maison⁴⁰. » Les enfants d'Antonio expriment leur étouffement, et particulièrement sa fille Nancy, laquelle adresse à son père un discours de désacralisation de la maison, qu'elle appelle « crypte de briques blanches⁴¹ ». Elle l'accuse d'y sacrifier sa famille, sa liberté, voire sa dignité : « Cette maison est le symbole de votre esclavage et des privations imposées à Mario et à moi. C'est un leurre diabolique qui vous a retenus liés à votre travail pendant vingt ans et qui a fait de vous des ouvriers aussi soumis et aussi dociles que des moutons⁴². »

La banlieue, le pont Jacques-Cartier et la mort

Dans l'œuvre de Stanley Péan, nourrie par le « réalisme merveilleux » et le fantastique moderne, et dont l'imaginaire hybride réunit ses deux univers, Haïti et le Québec, certaines nouvelles se déroulent dans la banlieue québécoise, décor où les personnages rencontrent la mort et sont livrés aux caprices des forces surnaturelles. Deux recueils sont particulièrement intéressants, *La nuit démasque* et *Noirs désirs*. Dans *La nuit démasque*⁴³, où convergent le genre noir et une « littérature de combat, à la fois en prise directe sur le réel et ouverte sur le rêve⁴⁴ », l'écrivain dépeint le caractère obscur des banlieues, ce qui est mis au ban de la ville, les exclus, les meurtriers et les esprits vengeurs. La nuit métamorphose les espaces diégétiques des banlieues (Limoulou, Lévis, Sainte-Albertine de T...), qui se révèlent soudainement plus dangereuses et inquiétantes que ce que laissent croire les apparences. Elle « démasque » le racisme dans ses variantes contemporaines : discrimination basée sur la nationalité, l'ethnie ou le sexe.

40. Marco Micone, *Gens du silence*, Montréal, Guernica, 1991 [1982], p. 61.

41. *Ibid.*, p. 59.

42. *Ibid.*, p. 60.

43. Stanley Péan, *La nuit démasque*, Montréal, Planète rebelle, 2000.

44. Stanley Péan cité par Marie Cusson, « Figures de maux urbains », *Spirale*, n° 182, 2002, p. 33.

Ainsi, la nouvelle « À qui sait attendre » met en scène le personnage d'une jeune femme d'origine haïtienne, Pascale-Marie, qui arrive au terminus d'autobus de « Sainte-Albertine de T... », pour rendre visite à Hervé, un ami de longue date. Lorsque la voiture d'une jeune femme blonde que Pascale-Marie prend pour une amie d'Hervé, censée la conduire chez lui, s'arrête dans une ruelle sombre, un cul-de-sac, « des ombres remuent vers la voiture⁴⁵ » et la jeune Haïtienne voit une main s'appêtant à brandir « un couteau à cran d'arrêt⁴⁶ » pour l'assassiner.

Dans le recueil *Noirs désirs*, la « métropole babylonienne⁴⁷ » et la banlieue couvent la menace, la violence et le crime. Dans « Septième anniversaire » et « Déviation », la banlieue, perçue tout d'abord comme un espace reflétant la promotion sociale et un cadre de vie paisible, est envahie « par un élément incongru, insolite, voire cauchemardesque⁴⁸ ». Le narrateur de « Septième anniversaire » raconte comment il a tué sa femme le jour de leur septième anniversaire de mariage et comment elle réapparaît, vivante, après chaque homicide, de plus en plus violent. Dans la représentation de l'espace, le narrateur fait apparaître le contraste entre le souci d'ordre que sa femme manifestait et qui semble indissociable de la maison de banlieue, et l'état « dégoûtant » de cet espace après chaque meurtre : « Hier encore, j'ai dû la poignarder, puis la dépecer, la taillader en tout petits morceaux. C'était dégoûtant, toute la cuisine était éclaboussée de sang. [...] Quand j'ai eu fini, j'ai nettoyé le tout — Diane avait horreur que la cuisine soit en désordre⁴⁹. »

Dans l'œuvre d'Émile Ollivier, le recueil de nouvelles *Regarde, regarde les lions* accueille une diversité de personnages, la plupart

45. Stanley Péan, « À qui sait attendre », *La nuit démasque*, op. cit., p. 56.

46. *Ibid.*

47. Stanley Péan, *Noirs désirs*, Montréal, Leméac, 1999, p. 21.

48. Stanley Péan, cité par Christiane Lahaie, *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Montréal, L'instant même, 2009, p. 379.

49. Stanley Péan, *Noirs désirs*, op. cit., p. 13.

exilés, qui habitent un univers, Haïti ou Montréal, où la réalité et le fantastique se côtoient. Dans la nouvelle « Une nuit, un taxi », c'est le pont Jacques-Cartier, reliant la « banlieue⁵⁰ » où habite le chauffeur de taxi Lafcadio Larsène à la ville de Montréal, qui est le cadre d'une rencontre avec une « âme errante⁵¹ », la même « femme qui hantait les nuits de son village du bout de l'île [...], [qui] détenait l'insolite pouvoir de donner la vie et de provoquer la mort⁵² ». Ce pont devient ainsi le lieu d'un cauchemar et d'un drame qui va bouleverser la vie de Lafcadio lors de la nuit de la Saint-Jean. Le pont Jacques-Cartier apparaît ici comme « [l]e pont de la folie⁵³ », le passage qui relie et oppose parallèlement la banlieue, qui y est représentée comme un univers calme — un lieu qui répond à l'aspiration de Lafcadio « à la sérénité, à une vie tranquille sans histoire⁵⁴ » —, à la ville « labyrinthe⁵⁵ », à un Montréal « [a]malgame de couleurs, de cultures, de langues⁵⁶ », où « une vague de nouveaux arrivants [...] apportaient avec eux d'autres langues, d'autres usages, d'autres rêves et quantité de quiproquos susceptibles de provoquer des tensions voire des conflits inextricables⁵⁷ ».

Ces textes de Stanley Péan et d'Émile Ollivier traduisent une représentation de la banlieue complexifiée par l'introduction d'un imaginaire fantastique qui fait de la périphérie un lieu de violence et de mort, un espace instable où les lieux familiers se métamorphosent en lieux oniriques, ce qui déclenche la peur et un sentiment d'étrangeté.

50. Émile Ollivier, *Regarde, regarde les lions*, Paris, Albin Michel, 2001, p. 32.

51. *Ibid.*, p. 36.

52. *Ibid.*, p. 28-29.

53. Sherry Simon, *Traverser Montréal. Une histoire culturelle par la traduction*, traduit de l'anglais par Pierrot Lambert, Montréal, Éditions Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2008 [2006], p. 224.

54. Émile Ollivier, *Regarde, regarde les lions*, *op. cit.*, p. 32.

55. *Ibid.*, p. 34.

56. *Ibid.*, p. 34.

57. *Ibid.*, p. 35.

Rejet de la banlieue et retour en ville

L'analyse des écritures migrantes de la décennie 2000 montre que la banlieue a perdu sa place face à la ville de Montréal. Dans ces « récits d'espace⁵⁸ », à l'envie de banlieue succède le tropisme positif d'un Montréal associé à la « montréalité ». S'agirait-il d'une concurrence entre les territoires urbain et périurbain ou plutôt de l'abandon de ce que Daniel Laforest perçoit comme « une forme de vie⁵⁹ »?

L'œuvre de la romancière et dramaturge libano-qubécoise Abla Farhoud apporte des éléments nouveaux aux représentations de la banlieue et du mouvement entre la banlieue et la ville. Les didascalies initiales de la pièce de théâtre *Les filles du 5-10-15 cents* nous informent que c'est le « [D]ébut des années 60, à Saint-Vincent-de-Paul, petite ville de la banlieue montréalaise⁶⁰ ». Amira et Kaokab, deux sœurs d'origine libanaise, expriment parallèlement le rejet des valeurs de leur famille et l'ennui qu'elles ressentent dans leur banlieue : « Le temps s'écoule sans véritable changement, dans un climat d'ennui, de routine⁶¹. » Vendeuse dans la boutique de sa famille, Kaokab se révolte contre les valeurs de son père et contre la conception de son projet d'immigration, basé sur l'idée de sacrifier les rêves de ses filles à la prospérité de la famille. Perçue par ses clients québécois comme une étrangère (« Comment? Ka...kab. [...] Excusez-moi. Vous savez, nous aut' on est pas habitués...⁶² », lui dit une cliente), et victime des choix d'éducation de son milieu familial, qui destine les garçons à l'école anglaise et les filles à l'école française, sa sœur et elle sont

58. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, vol. I, Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1990 [1980], p. 170.

59. « La banlieue est une forme de vie. » (Daniel Laforest, « Qui a peur de la banlieue en littérature? », *Québec français*, n° 169, 2013, p. 55).

60. Abla Farhoud, *Les filles du 5-10-15 cents*, Carnières (Belgique), Lansman, 1993, p. 7.

61. *Ibid.*

62. *Ibid.*, p. 15.

acculées à un double isolement, à l'incommunicabilité, qui étouffe les liens de sociabilité et d'appartenance :

Si au moins on nous avait mis à l'école anglaise en arrivant ici, on serait comme eux autres. Mais non! Là, on est toutes seules. Pas d'amis canadiens français, pas d'amis libanais. Juste notre famille perdue au milieu d'étrangers⁶³.

Dans le roman *Le sourire de la petite juive*, des personnages québécois et d'autres venant d'ailleurs habitent sur la rue Hutchison, qui relie le Mile End et Outremont. Parmi ces personnages, la romancière Françoise Camirand s'y est installée au cours de sa jeunesse après avoir quitté la banlieue et choisi la ville comme une étape initiatique dans un processus de construction identitaire. Françoise Camirand a quitté Duvernay et la maison familiale, que sa mère « gardait propre et ordonnée [et qui avait] [u]ne pelouse d'un vert surnaturel en avant, une petite cour arrière aussi impeccable que la maison⁶⁴ ». À l'âge de seize ans, elle « s'enfuit de chez ses parents — et de la banlieue qu'elle avait en horreur⁶⁵ ». Le personnage de Benoît Fortin, lui, refuse de nommer « “sa banlieue pourrie”, comme il l'appelait⁶⁶ ». Et Jeannot Paterson, originaire de Verdun, « ne voulait pour rien au monde qu'on le renvoie à Verdun chez son père⁶⁷ ».

Si les deux jeunes filles de la pièce *Les filles du 5-10-15 cents* rêvent de quitter la banlieue et de partir au Liban (« Tout est tellement mieux là-bas⁶⁸ », dit Kaokab), les trois personnages du *Sourire de la petite juive* partagent un imaginaire urbain caractérisé par le mélange, la diversité et l'inattendu, très différent de celui de leur enfance en banlieue, où « [t]out était prévu, convenu et

63. *Ibid.*, p. 24.

64. Abba Farhoud, *Le sourire de la petite juive*, Montréal, VLB Éditeur, 2011, p. 17.

65. *Ibid.*, p. 19.

66. *Ibid.*, p. 38.

67. *Ibid.*, p. 167.

68. Abba Farhoud, *Les filles du 5-10-15 cents*, *op. cit.*, p. 23.

stable⁶⁹ ». Le rejet de la « conformité⁷⁰ » et de l'ennui qui s'ensuit, qui, comme le montre Andrée Fortin, marque la banlieue et teinte les idées et les comportements de ses habitants, apparaît comme le moteur qui déclenche la fuite de la banlieue. Au contraire, les rues montréalaises telles que Hutchison, où cohabitent des ethnies et des cultures différentes, seraient « des lieux de frottement, sinon de confrontation avec l'autre⁷¹ ».

Les écritures migrantes et le « palimpseste » des territoires urbain et périurbain

L'apport de la réflexion des écrivains migrants au « palimpseste » des territoires urbain et périurbain s'avère riche et incontournable, particulièrement lorsque le phénomène de l'étalement urbain généralisé détermine une nouvelle vision de la ville⁷².

Tout d'abord, nous constatons que les écritures migrantes traduisent les représentations de la banlieue comme un projet social des « ayant migré », un projet collectif associé à l'enfance et à la croissance visant à améliorer l'avenir des familles. Elles font aussi le récit des « écarts d'identité », des différents degrés d'appropriation subjective du territoire chez les jeunes issus de l'immigration, qui expérimentent l'aimantation de Montréal et la séduction de la mixité ethnique et sociale à laquelle la ville invite. Si la représentation positive de la banlieue comme lieu idéal était associée au rêve américain, nous pourrions nous demander si l'évolution des représentations de la banlieue est parallèle à l'évolution de la signification du rêve américain. Dans son roman *Ru*, l'écrivaine Kim Thúy se pose cette question, qui nous semble très pertinente :

69. Abla Farhoud, *Le sourire de la petite juive*, *op. cit.*, p. 17.

70. Andrée Fortin, *op. cit.*, p. 140.

71. François Ascher, *Les nouveaux principes de l'urbanisme* suivi de *Lexique de la ville plurielle*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2010, p. 252.

72. Voir Andrée Fortin et Carole Després, « Le juste milieu : représentations de l'espace des résidants du périurbain de l'agglomération de Québec », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, n° 146, 2008, p. 154.

Beaucoup d'immigrants ont réalisé le rêve américain. Il y a trente ans, peu importait la ville, que ce fût Washington DC, Québec, Boston, Rimouski ou Toronto, nous traversions des quartiers entiers parsemés de jardins de roses, [...] de maisons en pierre, mais l'adresse que nous cherchions ne figurait jamais sur l'une de ces portes. Aujourd'hui, ma tante Six et son mari [...] habitent dans une de ces maisons. [...] Pendant longtemps, nous avons été obligés d'avoir les mêmes rêves, ceux du rêve américain. [...] Cependant, une fois obtenu, le rêve américain ne nous quitte plus, comme une greffe, ou une excroissance. [...] Ce rêve américain a donné de l'assurance à ma voix, de la détermination à mes gestes, de la précision à mes désirs⁷³.

Nous avons remarqué aussi que, particulièrement dans les nouvelles de Stanley Péan et d'Émile Ollivier, la banlieue (ou le seuil de la banlieue chez Ollivier) apparaît comme un lieu d'émergence de l'altérité. Métamorphosée par le fantastique et l'onirique, elle devient un espace inquiétant, menaçant, dans lequel évoluent des êtres violents et des morts-vivants, et où la frontière entre la vie et la mort est poreuse et fragile.

Un troisième apport est associé à la façon dont les écrivains migrants québécois ont intégré et développé la polysémie du mot « banlieue ». Ainsi, lorsque Dany Laferrière expose son degré d'attachement à trois villes, le mot banlieue évoque un entre-deux qui n'atteint pas la qualité des deux autres et ne suscite pas l'attachement : « J'aime beaucoup Miami dans un certain sens, mais ce n'est ni Montréal ni Port-au-Prince. Miami est comme une banlieue. [...] [J]'habite à Miami, c'est-à-dire en banlieue de Port-au-Prince et de Montréal⁷⁴. » Et il a recours à la même expression, cette fois-ci dans une dimension temporelle, dans le titre d'un chapitre de *L'art presque perdu de ne rien faire* : « L'été n'est pas une banlieue de l'année⁷⁵. »

73. Kim Thúy, *Ru*, Montréal, Éditions Libre Expression, 2009, p. 83, 84, 86.

74. Dany Laferrière, *J'écris comme je vis. Entretien avec Bernard Magnier*, Paris, Éditions la passe du vent, 2000, p. 150.

75. Dany Laferrière, *L'art presque perdu de ne rien faire*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2013 [2011], p. 357.

Les écritures migrantes proposent des représentations de la banlieue où utopies et dystopies s'entrecroisent, ainsi qu'un imaginaire (et une mémoire collective) où convergent et s'affrontent le rêve américain et la volonté de repartir à la recherche d'un espace urbain plus complexe, vers de plus grands défis. La banlieue apparaît comme un espace-étape ou un espace-seuil, qui permet aux immigrants de faire leur place discrètement, de s'approprier non seulement leur nouveau pays mais aussi le rêve américain, qui, une fois intériorisé, devient « une greffe », accompagnant des itinéraires diversifiés.

Bertrand Gervais

Université du Québec à Montréal

L'idiot de la banlieue. *Bienvenue au conseil d'administration* de Serge Cardinal

Nous sommes dans la suburbia lorsque les maisons témoins des promoteurs immobiliers forment des havres de paix. Nous sommes dans la suburbia à partir du moment où les quartiers neufs paraissent vieux avant même d'avoir été habités. Nous sommes dans la suburbia lorsque les piétons apparaissent comme des cibles¹.

Bruce Bégout
Suburbia

La banlieue rend-elle idiot? A-t-on droit, avec l'idiot de la banlieue, à une simple inclusion, à un fait anecdotique, accidentel — il y a un idiot et il se trouve qu'il est dans une banlieue —, ou à une relation nécessaire, une conséquence formelle, la banlieue faisant de ses habitants des idiots? Que faut-il entendre

1. Bruce Bégout, *Suburbia*, Paris, Éditions inculte, 2013, p. 24.

par idiot de toute façon? Et d'où vient cette idée de le lier à la banlieue?

Cette relation entre l'idiot et la banlieue est mise en scène dans le film de Serge Cardinal réalisé en 2005, *Bienvenue au conseil d'administration*². Cardinal y exploite un idiot, mais un idiot au sens où Gilles Deleuze et Félix Guattari l'entendent, c'est-à-dire un personnage conceptuel, une fonction transformée en figure, qui permet de révéler le soubassement d'une philosophie ou d'une théorie quelconque, en exacerbant par l'absurde ses fondements³. Cardinal place donc un idiot dans une compagnie ayant pignon sur rue dans un parc industriel situé quelque part à Montréal ou dans sa banlieue. Selon le projet initial du film, cet idiot est un idéateur travaillant dans une firme d'experts-conseils qui prépare des plans de communication pour de grands capitalistes. Or, à la faveur d'une crise financière hors du commun — des jeunes pakistanais auraient réussi à tripoter les comptes bancaires internationaux d'un nombre important de financiers, au point de mettre en péril le système économique dans sa totalité —, cet idiot, qui n'en peut plus de proposer des concepts publicitaires, espère profiter de la situation pour quitter le bateau.

C'est à explorer les liens entre cet idiot et la banlieue de Terrebonne, où se déroule une partie du film, que cet article se consacre. La banlieue apparaît dans le film de Cardinal comme un lieu dysphorique, en grande partie abandonné. L'idiot y erre, inspectant les façades des maisons, les cours arrière clôturées, les limites ambiguës de ce développement résidentiel.

Le film établit un lien non équivoque entre banlieue moderne et système capitaliste. Dans l'une des premières scènes, on assiste à une discussion entre l'idéateur, interprété par Robert Lalonde, et l'adjointe à la direction, jouée par France Castel. L'image est un gros

2. Serge Cardinal, *Bienvenue au conseil d'administration*, Québec, 2005, 80 min.

3. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005 [1991], p. 60-81.

plan, composé du visage de l'adjointe, à gauche, et de l'arrière de la tête de l'idéateur, à droite. Il lui fait face, c'est dire que nous n'avons droit qu'à ses cheveux, son oreille gauche, sa nuque et le haut de son veston. Nous entrons dans la scène *in media res*, il est donc difficile de saisir l'enjeu de la discussion, sauf que l'idéateur paraît outré. Il ironise sur *Le Téléjournal* de Radio-Canada et sur son chef d'antenne Stéphan Bureau. La scène s'interrompt. Elle est reprise quelques moments plus tard, mais au ralenti cette fois, et le réalisateur nous explique en voix *off* que :

J'aurais aimé que le film commence comme ça, par une nuque, par un derrière de tête, mais il paraît que c'est impossible, ça se fait pas, on voit pas ce que ça donne de faire ça, montrer le derrière de ta tête. Ils veulent voir des visages. [...]

On ne peut pas voir une nuque au cinéma parce qu'à Terrebonne, par exemple, il y a juste des façades. Comment veux-tu un derrière de tête dans le cinéma québécois quand à Terrebonne, les maisons ont juste une face. Et tu sais pourquoi? Parce que le capitalisme a besoin de psychologie. Il faut des façades et des visages parce que sinon le capitalisme, ça marche pas⁴.

Le capitalisme a besoin de psychologie, nous dit Cardinal, mais d'une psychologie sommaire. Et, en ce sens, la banlieue qu'il a mise en images représente, par les façades de ses maisons sans vie ni occupants, l'expression même de la crise qui affecte le capitalisme. Pour Bruce Bégout, « le marché est l'unique force de formation des villes actuelles. Tout ce qui se construit répond à ses demandes⁵ ». Quand le marché est en crise, la seule ville envisageable ne peut être qu'en crise elle aussi. Le Terrebonne de Cardinal est un projet non fini, fait de maisons non habitées, de cours arrière dont le terrassement n'a pas été complété, de rues qui longent des bois délaissés. Les rues viennent d'être asphaltées, les briques des maisons sont encore

4. Serge Cardinal, *op. cit.*

5. Bruce Bégout, *op. cit.*, p. 295.

luisantes et les clôtures, fraîchement peintes [fig. 1]. L'architecture de la banlieue est déjà « marquée par le *repli sur soi*⁶ ». Le Terrebonne de Cardinal transforme ce repli en forclusion. Et un seul être semble en mesure d'y habiter, c'est Robert, l'idiot.

Logique de l'idiot

L'idiot au centre de *Bienvenue au conseil d'administration* est Robert Lalonde, acteur de théâtre et auteur de nombreux romans et récits. Je dis Robert Lalonde, car c'est ainsi que l'idiot est présenté. C'est Robert Lalonde. Celui-ci joue à la fois un personnage et son propre rôle, celui d'auteur et d'acteur. Cette accumulation des strates fictionnelles, procédé postmoderne convenu, est maintenue tout au long du film, qui oscille entre documentaire, à la faveur d'entrevues, et fiction, mais une fiction épurée où tout est dit plutôt que montré. On suit les personnages dans la firme d'experts-conseils, au moment où ils doivent préparer de toute urgence un plan de communication, et on écoute des experts nous parler de l'économie capitaliste et de la pratique des paradis fiscaux, mais aussi de création littéraire, notamment avec Robert Lalonde. Comme le mentionne le réalisateur en entrevue,

c'est sûr qu'à l'écran on allait jouer sur le « qui est qui? » Est-ce que c'est le Robert Lalonde citoyen marchand dans une banlieue ou alors est-ce ce personnage, qui, désespéré, n'en finit plus d'essayer de comprendre la bêtise de sa civilisation, ou est-ce simplement l'écrivain qui cherche l'inspiration?

René Lemieux, qui a commenté le film de Cardinal en se posant la question de l'idiot comme personnage conceptuel, a bien décrit les multiples ramifications de ce jeu énonciatif :

6. *Ibid.*, p. 300.

7. André Habib, « Autour de *Bienvenue au conseil d'administration* », *Horschamp*, <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article218>, avril 2006 (7 février 2014).

L'idiot Robert est d'abord le personnage principal du film, mais il devient progressivement celui à qui s'adressera Serge Cardinal. Son statut de personnage change radicalement : on ne le voit plus comme un personnage, on le filme comme l'objet d'un documentaire. Le « rôle » même de Serge Cardinal et de sa voix change, de celle d'un narrateur, elle devient celle d'un intervieweur. D'une voix extérieure à l'action du film, on passe à celle de quelqu'un qui intervient dans la vie d'un écrivain pour lui poser des questions sur son écriture⁸.

Les entrevues avec Robert Lalonde, l'écrivain, ont toutes lieu dans les rues d'une banlieue en plein développement. Les maisons sont désertes, voire désertées, les rues se terminent sur des chantiers ou des sous-bois, l'asphalte et la gravelle cohabitent dans ce qui ressemble plus à un projet de développement qu'à un véritable quartier. En fait, c'est une banlieue en devenir. Une vie à venir. Lalonde y parle de sa propre pratique d'écriture. Pour qu'on ne se méprenne pas sur son identité, on aperçoit son livre de 2004 sur l'étagère d'une bibliothèque. Ce livre, c'est *Iotékha'*, paru chez Boréal. Un récit intimiste, fait d'un mélange de lectures et de souvenirs, articulé autour de la possibilité pour l'auteur d'avoir un cancer du poumon. *Iotékha'* signifie « ce qui brûle » en mohawk, à l'image de l'homme qui écrit et qui voit sa vie partir en fumée.

Il n'est pas question de banlieue dans ce récit, mais de création littéraire et du rapport que l'acteur peut entretenir avec les personnages qu'il incarne. Dans un segment qui aurait pu être écrit pour le film, du fait qu'il joue sur l'oscillation entre personne et personnage qui en est au centre, Lalonde explique :

Je ne suis pas le personnage, le personnage n'est pas moi, mais je suis là, en même temps que lui, nous sommes, le personnage et moi, cet être fictif et vrai, hybride, nouveau,

8. René Lemieux, « L'idiote et la tâche de la philosophie moderne. Le triple renversement du platonisme dans *Bienvenue au conseil d'administration* de Serge Cardinal », V. Cnockaert, B. Gervais et M. Scarpa [dir.], *Idiots. Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, Nancy, Presses universitaires de Nancy / Éditions universitaires de Lorraine, 2012, p. 225.

unique — Milan Kundera parle d'un ego expérimental — marionnette à deux âmes et à la silhouette se rapprochant mystérieusement de notre charpente de tous les jours. Exerçant notre talent, c'est-à-dire profitant de cette permission qui nous est donnée d'être, en n'étant pas nous-mêmes, pas seulement nous-mêmes, tous ceux que nous pourrions être, donc que nous sommes, forcément⁹ [...].

Il est là l'idiot de la banlieue du film de Cardinal. Un être vide, capable en fait d'ouvrir en soi un espace suffisamment vaste pour accepter toutes les identités, tous les personnages. Il présente à la vue des autres du plein, quand il n'y a que du vide, une absence. Et le jeu se déroule en toute impunité. Robert, à la fois l'idiot de service, l'acteur qui en incarne la figure singulière et l'auteur qui décrit le processus même par lequel il se prête au jeu de l'altérité. Et tout cela sur une scène en grande partie désertée. Scène double, car faite à la fois des locaux vides de presque tout mobilier de la firme d'experts-conseils, une firme ramenée à son plus simple appareil, et des rues et des maisons désertes d'une banlieue en plein développement.

Une banlieue vide

Bienvenue au conseil d'administration multiplie les ruptures, et la principale en est assurément le passage entre le film lui-même, l'histoire qu'il entend raconter, et son existence en tant que film.

Le projet de Cardinal n'a pas été financé par Téléfilm Canada. Le scénario a été refusé, et un film qui n'aurait jamais dû voir le jour, compte tenu de l'absence de fonds, se construit sur la base de ce refus. La trame narrative originale est maintenue, mais elle est enchâssée dans un autre récit, celui d'un film qui a déraillé, à la manière du système économique mondial. On a droit à des parties du scénario, au texte lui-même, annoté et commenté, aux polaroids

9. Robert Lalonde, *Iotékha'*, Montréal, Boréal, 2004, p. 107-108.

qui ont servi au repérage, aux entrevues préparatoires. Les locaux de la firme sont vides, désespérément vides, et Robert Lalonde peut même y circuler en vélo, quand il ne regarde pas de longs instants les néons du couloir. Il n'y a que la photocopieuse qui fonctionne, manipulée par l'adjointe à la direction, France Castel.

C'est un film sur un film qui n'existe pas, campé dans une banlieue qui elle-même n'existe pas. Du moins pas encore. Pas pour vraie. La banlieue est présentée dans le film comme une expression du système capitaliste. Un lieu créé artificiellement, sans profondeur, sans aucune densité, un lieu qui ressemble à une publicité, inventé de toutes pièces. Une maison de Terrebonne peut bien être présentée comme une Louisiane (c'est le nom du modèle), elle n'a de l'état que le nom, et ce dernier finit par être vidé de toute signification, rabattu à un jeu de connotation dénué de tout fondement. Tel modèle de bungalow est une Louisiane, parce qu'à côté, l'autre modèle s'intitule Versailles ou Champlain ou Alexandrite ou Jacinthe ou Beauceronne ou Dahlia ou Éternelle. Des noms donnés sans véritable motivation, comme des noms de couleurs de peinture ou des noms d'urnes funéraires. Ce sont des noms parce que ça prend des noms, qui sont des marques, permettant de s'y retrouver dans un marché saturé de produits.

Bienvenue au conseil d'administration s'ouvre sur le plan d'une maison de banlieue et, plus précisément, sur ses deux portes de garage. La maison est neuve, les portes de garage sont étincelantes de propreté, les briques n'ont pas encore été usées par les éléments, le pavé uni est impeccable. C'est un univers aseptisé qui nous est offert. Une maison neuve dans une nouvelle banlieue, pas encore totalement terminée. Ce sont des maisons sans cachet, sans personnalité. Des demeures qui posent la question, cruciale, de leur occupation. Mais qui habite là? À quel type de personnes a-t-on droit? On n'entrera jamais dans ces maisons. On en fera le tour, on regardera les clôtures qui ferment les cours arrière, on entendra les chiens japper, on verra des voitures dans des entrées de garage, mais l'intérieur de ces

bungalows restera en hors champ. Autant dire que ces maisons sont vides. On se demande d'ailleurs quels meubles les ornent.

Avec *Bienvenue au conseil d'administration*, on reste loin du canevas d'un film tel que *Blue Velvet*¹⁰ de David Lynch, dans son exploration des tensions entre ville et banlieue. La mise en scène d'une banlieue proprette dès la séquence initiale de *Blue Velvet* le montre sans ambages : la banlieue et le bungalow sont l'expression par excellence du rêve américain, utopie naïve reposant sur des valeurs toutes simples, pour ne pas dire simplistes, parmi lesquelles on note l'autonomie, la sécurité, la simplicité, la domestication de la nature, la famille, la prospérité, etc. C'est dire que le bungalow et la banlieue qu'il incarne sont les révélateurs d'une axiologie ancrée à même les assises de l'imaginaire américain. Ces assises, on les retrouve aussi dans le film de Cardinal, mais elles tournent à vide. La banlieue qui y est présentée est l'expression matérielle de ce rêve, mais il est vidé de l'intérieur. C'est un rêve capitaliste, l'idéal d'une maison à soi en périphérie de la ville, proche d'une nature promue au rang de valeur suprême, même si elle est dans les faits spoliée par le développement immobilier qui en assure la promotion.

Si, dans un film comme *Blue Velvet*, la banlieue s'oppose à la ville, comme le bien s'oppose au mal, le rêve au cauchemar et la paix à la violence, dans *Bienvenue au conseil d'administration*, la banlieue n'est que la continuation de la guerre sur un autre plan. Rien n'y oppose ville et banlieue, toutes deux participent d'une même économie capitaliste, et c'est elle qui est mise à mal par le détournement des paradis fiscaux évoqué dans le film. La banlieue chez Cardinal ne s'oppose pas à la ville, mais à la plénitude. C'est un espace vide, un espace qui n'est pas encore peuplé, façon de dire qu'il est dépeuplé, ou alors simplement peuplé de demeurés, de ces êtres réduits à leur plus simple expression.

10. David Lynch, *Blue Velvet*, États-Unis, 1986, 120 min.

Le Terrebonne de *Bienvenue au conseil d'administration* est aussi l'antithèse d'une ville telle que Celebration. Cette ville de Floride, qui a accueilli ses premiers résidents en 1996, représente l'application des principes de ce qu'on a nommé le nouvel urbanisme. Cette théorie repose sur la prémisse simple, mais tordue, que notre existence paraît meilleure quand on a l'impression d'appartenir à une communauté. L'impression d'isolement est source de malheur et de dépression. Il s'agit donc de créer un sentiment d'appartenance. Et un attachement tout fait, s'il le faut. C'est ainsi que Celebration a vu le jour, cherchant à inventer pour ses citoyens un sentiment d'appartenance, dès leur emménagement.

Une ville semblable existait déjà en Floride : la ville de Seaside, elle aussi construite de toutes pièces pour plaire instantanément. Seaside est devenue célèbre parce qu'elle a servi de décor au film de Peter Weir, *The Truman Show*¹¹, un film sur l'aliénation, où le bonheur initialement mis en scène est totalement faux, parce qu'entièrement organisé, un simulacre fait non pas tant pour le héros lui-même que pour les téléspectateurs qui suivent à distance les épisodes de sa vie. Truman est le personnage principal d'un téléroman, qui ne lui offre que des expériences prédéterminées, un scénario déjà écrit dont il actualise les diverses scènes sans rien savoir du rôle qu'il y joue. Il ne vit pas pour lui-même, mais pour les autres. Son bonheur ne répond pas à une logique de l'instant et de l'événement, mais à une programmation télévisuelle et aux diktats des émissions de variétés. Le bonheur est un spectacle. Pour autrui. Truman est un idiot d'un autre genre. C'est l'idiot naïf, celui qui n'a aucune idée de sa véritable fonction dans sa propre société. Il habite dans un monde idyllique, un monde fait à la mesure de sa naïveté et de son insignifiance. S'il est un être à part, ce n'est pas en vertu d'une qualité quelconque (ou de son absence), mais d'une sélection, d'une loterie. C'est le sujet lambda, soumis à une existence dont tous les

11. Peter Weir, *The Truman Show*, États-Unis, 1998, 103 min.

aspects ont été scénarisés. Il vit ce que les producteurs télé à l'origine de la supercherie veulent qu'il vive.

On trouve une logique équivalente à l'œuvre dans la planification de Celebration, la consœur de Seaside. Des traditions ont été inventées de toutes pièces par les promoteurs immobiliers afin de répondre aux besoins des habitants de la ville, en quête de traditions; des clubs ont été organisés, des rencontres de parents, des activités communautaires, qui sont avant tout des simulacres, car elles ne répondent pas à un besoin exprimé par la communauté, mais anticipent sur leur expression même. Or, on ne peut pas créer de toutes pièces des traditions, celles-ci sont faites pour se construire petit à petit, au fil des événements et de la vie.

Celebration est un projet de la Corporation Disney. La compagnie possédait d'immenses terrains en bordure de ses parcs d'attractions, et il fut décidé, plutôt que de s'en départir, de développer une ville modèle, une ville comme les Américains en rêvent dans leur imaginaire pastoral. Un village du bon vieux temps, avec des voisins serviables, des rues sécuritaires, un sentiment de communauté, des portes jamais fermées à clés, des enfants qui vont et viennent. Une ville comme dans les dessins de Norman Rockwell. Une ville évidemment qui n'a plus rien à voir avec la réalité du XXI^e siècle.

Tout est scénarisé, à Celebration, afin d'assurer un portrait sans failles. Seuls les rideaux blancs sont permis dans les fenêtres, les voitures et les poubelles doivent être cachées à l'arrière des maisons, et on ne plante pas ce que l'on veut sur son parterre. La ville a imposé son esthétique homogénéisée. Nous sommes bel et bien dans une logique du simulacre, des apparences et de l'image, où tout ce qui fait le quotidien — la nourriture, les déchets, les saletés, les improvisations — a été éliminé. Au centre-ville, des haut-parleurs diffusent de la musique commerciale. Les boutiques sont triées sur le volet. D'ailleurs, elles ont été prévues plus pour les touristes que pour les habitants. Il y a aussi un hôpital haut de gamme qui soigne ses malades, comme seul Disney peut penser à le faire,

en leur faisant oublier leur propre état. Ainsi quand un patient-client-touriste-vacancier vient passer un test, on tente par tous les moyens de le distraire : on l'invite à enfiler un peignoir, la musique d'accompagnement a été remplacée par des bruits associés à la mer. De la même façon, des odeurs de sel et de varech flottent dans l'air.

À Celebration, le sens de la communauté et les traditions peuvent être achetés. Et ce qui est vendu, c'est une vie sans risques, une communauté sans tensions, une tradition sans histoire. Comme le souligne Benjamin Barber, quand un gouvernement contrôle les médias, crée des communautés comme bon lui semble, détermine qui seront vos voisins et amis, légifère en matière d'architecture et réécrit l'histoire, cela s'appelle du totalitarisme. Quand la corporation Disney le fait, cela devient un développement immobilier¹². Étonnamment, c'est à cela que rêvent les Américains. Peut-être bien parce que, à l'opposé d'un régime totalitaire, Celebration répond à une étude de marché. Ce qui est imposé, c'est ce que demande le client. L'utopie est avant tout commerciale. Un produit mis en marché selon les règles de l'art. Ici, le produit est une image sentimentale et naïve du bonheur. Une image couleur sépia, nettoyée de tout ce qui pourrait l'entacher.

L'idiot de la banlieue

Robert Lalonde, dans *Bienvenue au conseil d'administration*, est présenté comme un idiot [fig. 2]. Il est innocent, il n'a pas d'idées politiques, il ne fait de mal à personne, on le tolère dans la compagnie

12. Barber, du Walt Whitman Center for the Culture and Politics of Democracy, se montre très critique face à cette disneyfication du communautaire : « [W]hat is new and riveting and more than a little appalling about Celebration is that Disney has now taken the principles of comic book spectatorship and sanitized vacations and safety-conscious adventure and vicarious history and homogenized variety and simulated ethnicity from its entertainment venue and applied them to a living environment, a place where people don't just visit or take a week off, but where they work and live and raise children and presumably even grow old and die. » (Benjamin Barber, « Sell-eburation : Living Inside The Book of Disney », *Forum. The Magazine of the Florida Humanities Council*, été 1997, p. 14.)

parce qu'il y joue un rôle important. Celui d'idéateur. Il faut se souvenir que l'*idios*, dans la Grèce antique, désignait le citoyen ordinaire, c'est-à-dire celui qui n'est pas un homme public, un magistrat. Il représentait simplement un sujet particulier, singulier. C'est dans la culture romaine que l'*idiotus* désigne un homme sans instruction, un ignorant. Mais le territoire de l'idiot ne se cantonne pas dans l'ignorance ou la bêtise. Il s'impose en fait comme un révélateur d'altérité.

Par cette résistance qu'il incarne, l'idiot permet une prise en charge d'éléments symboliques et culturels qui passent, autrement, inaperçus. Il devient en ce sens une figure de l'imaginaire, sur laquelle viennent se greffer des valeurs et des attentes, qui se trouvent de la sorte dévoilées et possiblement déconstruites. Cette résistance ou opacité, cette incapacité de répondre aux demandes délimitent les frontières d'un territoire qui est le nôtre aussi. L'idiot est un personnage liminaire, un être qui fait du seuil et de l'entre-deux son domaine de prédilection, malgré l'inconfort extrême de cette posture¹³.

Robert, l'idiot du film de Cardinal, est un tel personnage liminaire, qui a fait des seuils son territoire : seuils de la fictionnalité, de l'urbanité, de la pensée. Un tel idiot a ses lettres de noblesse en littérature. On pense d'emblée à *L'Idiot*¹⁴ de Fiodor Dostoïevski. Le Benjy¹⁵ de William Faulkner ne peut nous échapper, d'autant plus que, dans le film, Robert reprend une phrase entendue au téléjournal, où il est question de bruit et de fureur, titre du roman de l'écrivain américain où l'idiot assure une partie de la narration. Et un peu plus loin, à la onzième minute, Robert répond, quand on lui demande

13. V. Cnockaert, B. Gervais et M. Scarpa, « Entrée en idiotie », V. Cnockaert, B. Gervais et M. Scarpa [dir.], *op. cit.*, p. 6.

14. Fiodor Dostoïevski, *L'Idiot*, traduit du russe par André Markowicz, Arles, Actes Sud, 2001 [1993].

15. William Faulkner, *The Sound and the Fury*, New York, Modern Library, 1992 [1929].

de préparer de jolis discours pour les clients de la firme : « *I would prefer not to.* » Je préférerais ne pas. Cette phrase est emblématique de la posture de l'idiot. On la doit à Bartleby, le personnage de la nouvelle éponyme d'Herman Melville¹⁶. Comme Robert, Bartleby refuse d'obtempérer, même s'il ne parvient pas, contrairement à l'écrivain, à expliquer son refus. Il se bute et se transforme en statue inamovible. Bartleby est bien évidemment une énigme, tant sur le plan de son comportement que sur celui de sa pensée et, pour cette raison, il s'est rapidement imposé comme figure, comme figure de la pensée¹⁷. C'est à ce titre qu'il apparaît d'ailleurs dans les écrits de Gilles Deleuze, entre autres dans son « Bartleby, ou la formule¹⁸ ». Comme le dit Philippe Mengue à ce propos, « l'idiot ne se contente pas d'être un personnage littéraire [chez Deleuze]. Il est haussé au plan de la pensée absolue où il fait fonction de personnage conceptuel. Et, en tant que tel, il est alors chargé de donner une image de la pensée, soit *de ce qu'est penser*¹⁹ ».

On comprend que, dans le film de Cardinal, Robert, tout comme Bartleby, n'est pas n'importe quelle version de l'idiot. Il est l'idiot de la philosophie. L'idiot de Deleuze et de Guattari. En ce sens, il s'impose comme personnage conceptuel, figure d'un discours à caractère argumentatif, plutôt que narratif, qui a pour fonction d'actualiser une pensée, d'en incarner le déploiement et les conséquences. La notion est développée dans leur *Qu'est-ce que la philosophie?* L'idiot y apparaît comme l'exemple par excellence de ces personnages conceptuels, révélateurs de modes de pensée et de catégorisation.

16. Herman Melville, *Bartleby the Scrivener. A Story of Wall Street*, New York, Simon and Schuster, 1997 [1853].

17. On lira sur la question l'essai de Patrick Tillard, *De Bartleby aux écrivains négatifs*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2011.

18. Gilles Deleuze, « Bartleby, ou la formule », *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 89-114.

19. Philippe Mengue, *Faire l'idiot. La politique de Deleuze*, Meaux, les éditions Germina, 2012, p. 10.

Les personnages conceptuels ont ce rôle, manifester les territoires, déterritorialisations et reterritorialisations absolues de la pensée. Les personnages conceptuels sont des penseurs, uniquement des penseurs [...]. Par exemple, si l'on dit qu'un personnage conceptuel bégaie, ce n'est plus un type qui bégaie dans une langue, mais un penseur qui fait bégayer tout le langage, et qui fait du bégaiement le trait de la pensée même en tant que langage²⁰.

En tant que personnage conceptuel, l'idiot est un penseur qui fait hésiter tout le langage.

Serge Cardinal a travaillé de façon importante sur cette figure de l'idiot chez Deleuze et elle incarne pour lui les présupposés implicites de la pensée. L'idiot, c'est lui qui dit d'abord et avant tout « Je », même si le reste de l'énoncé n'est rien d'autre qu'un ensemble de banalités ou une incapacité de dire. « L'idiot, c'est le penseur privé par opposition au professeur public : le professeur renvoie à des concepts enseignés (homme animal raisonnable), tandis que le penseur privé forme un concept avec des forces innées que chacun possède en droit pour son compte²¹. » Mais que disent ces forces innées, que parviennent-elles à nommer? Et puisque l'idiot de Cardinal déambule en banlieue, qu'il a fait de ces rues et de ces maisons son lieu de prédilection, que disent-elles de la vie contemporaine? Qu'est-ce penser en banlieue, qu'est-ce écrire en banlieue? À quelle image de la pensée renvoie la banlieue et le système économique qui en est au cœur?

On le comprend maintenant, la figure de Robert dans *Bienvenue au conseil d'administration* a comme fonction de poser ces questions. De permettre qu'elles soient soulevées afin d'en offrir une tentative de réponse. Non pas qu'une réponse soit possible. Au contraire, toute réponse est superfétatoire. Mais le simple fait de tenter de répondre

20. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 67.

21. Serge Cardinal, « Les idiots. Descartes, Dostoïevski, Deleuze », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [dir.], *Les lieux de l'imaginaire*, Montréal, Liber, 2002, p. 89.

est une façon de rendre la question manifeste. Sinon, elle aurait toutes les chances de passer inaperçue. C'est en tant que révélateur de la question, plutôt que véritable contenu, que la réponse a une fonction.

Ainsi, l'oscillation entre les rôles que doit jouer l'acteur, de même qu'entre les niveaux du film, entre Robert l'idiot et Lalonde l'auteur, d'une part, entre fiction et documentaire, d'autre part, vient justement de cette nécessité de rendre la question évidente et de la poser comme véritable enjeu. Lalonde est présent à la fois pour poser la question, en tant qu'il est cet idiot que le film met en scène et dont les comportements vacillent entre le dérisoire et l'absurde, et pour en offrir une réponse, incomplète et nécessairement personnelle, en tant qu'écrivain, c'est-à-dire en tant que penseur privé plutôt que professeur. Penseur sans projet précis, sans volonté de démonstration affichée, mais attentif aux choses de ce monde et aux mouvements de sa propre pensée. « Bien sûr », explique Cardinal,

l'idiot a les plus grandes difficultés de fait à penser. Il manque de méthode, il manque de technique, il manque d'application [...]. Mais ces difficultés sont heureuses parce qu'elles mettent sa pensée en rapport avec des obstacles qui sont autant de faits sans lesquels elle n'arriverait pas à s'orienter²².

En écho direct à cette analyse, Robert déclare au tout début du film : « C'est comme si on n'avait plus de mots pour dire ce qu'on ressent. »

L'idiot de la banlieue est donc cet être qui est le révélateur de la vie en banlieue, de cette vie promue par un système capitaliste qu'un rien menace (si deux hackers pakistanais peuvent en enrayer le fonctionnement, on n'ose imaginer la suite). Il n'a pas de véritable réponse à donner, il ne peut parler que pour soi, son art, sa propre pratique; mais, ce faisant, il ouvre la voie à une réflexion sur l'état actuel des choses. Il ouvre la voie à d'autres réponses.

22. *Ibid.*, p. 90.

Un imaginaire de la fin cynique

L'idiote de *Bienvenue au conseil d'administration* ne sauve rien, il ne remet rien sur ses rails. Tout au plus accentue-t-il l'absurdité de la crise en montrant le caractère insipide de tout ce bruit et de toute cette fureur déclenchés. Le système peut bien s'écraser, de toute façon les maisons sont vides, personne ne les habite, elles sont des rêves en partie incarnés de développeurs immobiliers. Des biens, uniquement des biens, c'est-à-dire tout sauf des lieux de vie. Une Celebration sans convives. On peut bien habiter au coin de Molière et de Mozart, ou de Descartes et de Debussy [fig. 3], il n'y a pas de *cogito* qui vaille. Pas de *je* fondateur. Les signes sont non motivés. Il n'y a rien qui justifie de croiser Descartes et Debussy. C'est le résultat d'un jeu qui ne veut rien dire, au même titre que le nom des maisons. Habiter une Louisiane au coin de Molière et de Mozart... Ce pourrait être des gaz rares, ça reviendrait au même.

Rien n'arrête la dérive centrifuge du film et de la banlieue qu'il dépeint. Et l'idiote ne fait que révéler la force du mouvement, par son cynisme et son je-m'en-foutisme. *I would prefer not to*, dit-il avant de retourner errer dans les couloirs vides de la firme. À la manière de *Bartleby*, il ne désamorçe aucune crise. Son discours ne permet pas de débloquent la situation et de vider l'abcès. Rien ne peut être sauvé et l'idiote enfonce le clou dans un cercueil dont il contemple la mise en terre. En fait, la crise ne participe pas d'un cycle qui vient à se compléter tout naturellement (après l'austérité, la prospérité), elle est globale et permanente, et la seule façon d'en sortir est de tout interrompre. Dans le film d'ailleurs, Robert fait des additions, $1 + 1 + 1 + 1$, mais il s'interrompt avant d'en donner le résultat. L'addition reste en suspens, une suite de chiffres sans fin, qui ne deviennent jamais une totalité. Il faut que le réalisateur donne le résultat en voix *off* pour qu'on le connaisse enfin. Sinon, l'opération reste en cours; suspendue, elle s'étire indéfiniment et la seule façon de l'arrêter est de l'interrompre sans faire la somme, sans lui redonner un sens. Avec l'idiote, nous restons pris entre deux uns, entre deux temps.

Bienvenue au conseil d'administration met en scène de façon explicite un imaginaire de la fin contemporain, qui fait de l'interruption et du non-sens, du commentaire désabusé sur un jeu d'ores et déjà joué, sur lequel de toute façon nous n'avons aucun contrôle, projetés que nous sommes à la périphérie, la seule forme de réaction possible²³. Nous ne sommes plus des acteurs, nous ne sommes que des spectateurs, claustrés dans des maisons modèles construites dans des banlieues sans personnalité, ni aspérités. On peut d'ailleurs fortement douter que l'avenir se cache dans une Louisiane bâtie au coin de Debussy et de Descartes...



Fig. 1 : *Bienvenue au conseil d'administration* (2005) de Serge Cardinal. Philippe Gendreau, Les productions No Pasaran. Tous droits réservés.

23. Voir à ce sujet mon essai, *L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2009.



Fig. 2 : *Bienvenue au conseil d'administration* (2005) de Serge Cardinal. Philippe Gendreau, Les productions No Pasaran. Tous droits réservés.



Fig. 3 : *Bienvenue au conseil d'administration* (2005) de Serge Cardinal. Philippe Gendreau, Les productions No Pasaran. Tous droits réservés.

II. Écrire la banlieue.
Réflexions littéraires



Fannie Loiseau

Écrivaine

Inventer une mémoire pour la banlieue

Le 28 février 2013, un homme a été englouti par un trou géant qui s'est ouvert dans sa maison, en banlieue de Tampa, en Floride. Seul le plancher de la chambre a sombré avec le disparu; avant d'être rasées par mesure de sécurité, les autres pièces de la demeure étaient intactes. En prenant connaissance de ce fait divers, j'ai pensé qu'il correspondait parfaitement à mon sentiment sur la vie en périphérie d'une grande ville : sa formidable inertie aspire les gens dans les entrailles de la Terre. Comme la plupart des Montréalais, j'aime bien me moquer de la banlieue. Mais cette boutade n'est pas complètement innocente. J'imagine parfois qu'un gouffre va avaler la Rive-Sud et le bungalow de mon enfance, que les terres arables de la Montérégie vont reprendre leurs droits et rejeter les corps étrangers de briques, de bardeaux et d'aluminium qui y ont été artificiellement greffés à la place des plants de céréales. Ou que la mer de Champlain qui a inondé la vallée du Saint-Laurent il

y a 13 000 ans va revenir engloutir le DIX30, en faire ses abysses. Ce présage apocalyptique n'est au fond pas très original : depuis quelques années, l'imaginaire collectif est saturé de visions déviantes ou catastrophiques de la banlieue. Dans son roman *Underworld*, Don DeLillo écrivait :

All these people formed by language and climate and popular songs and breakfast foods and the jokes they tell and the cars they drive have never had anything in common so much as this, that they are sitting in the furrow of destruction¹.

J'ai passé une partie de mon enfance et toute mon adolescence à Saint-Luc, une municipalité fusionnée à Saint-Jean-sur-Richelieu en 2001. Ma famille habitait un quartier où toutes les maisons se ressemblaient. Notre propre bungalow s'y déclinait en plusieurs variations : briques roses et puits de lumière pour celui-ci, briques grises et fenêtre en baie pour celui-là. La seule intruse était une maison solaire, dont l'architecture particulière faisait figure d'attraction dans les environs. Des passants interrompaient souvent leur promenade pour la contempler; certains osaient même cogner à sa porte pour demander un tour des lieux.

Notre maison se trouvait sur la rue Pierre-Floquet, nommée d'après un jésuite qui signa plusieurs actes de concession de terres sur le territoire de Saint-Luc entre 1753 et 1772. Des terres concédées à des colons pour la culture agricole. Dans un livre paru en 1901, le prêtre Moreau décrit la paroisse de Saint-Luc en ces termes : « La plaine s'y déploie, large et majestueuse, et les moissons jaunissantes s'y balancent avec grâce, comme les ondes d'un beau lac sous le charme de la brise². » Dans l'avant-propos de son ouvrage, le père Moreau incite les braves descendants luçois du XX^e siècle à reprendre le flambeau et à poursuivre son travail d'historien : « Cent

1. Don DeLillo, *Underworld*, New York, Scribner, 2003 [1997], p. 28.

2. Stanislas-Albert Moreau, *Histoire de Saint-Luc (1901)*, https://archive.org/stream/histoiredesaintl00more/histoiredesaintl00more_djvu.txt (25 avril 2014).

ans d'avance nous lui souhaitons des faits illustres à raconter, des succès dans sa rédaction, et des lecteurs bien disposés³. »

Je n'irais pas jusqu'à parler de faits illustres, mais un bouleversement notable s'est assurément produit à Saint-Luc : la transformation complète de son territoire. Depuis une trentaine d'années, des projets domiciliaires prolifèrent sur la plaine de moins en moins large et majestueuse. De nouveaux quartiers se succèdent au fur et à mesure qu'ils prennent de l'âge, formant des strates de développement immobilier. J'habitais dans le quartier des années 90, où on parlait de celui des années 80 comme du vieux quartier, bien que de nouvelles constructions n'eussent pas tardé à apparaître dans les champs qui se trouvaient derrière les maisons de ville, à l'orée de mon quartier, avec un Walmart, un Maxi, un Tim Hortons et, depuis peu, un Amir. Ils ont bâti aussi loin que possible, jusqu'à l'autoroute. Sur les terres arables ne poussent désormais rien d'autre que des bungalows et des condos construits en toute hâte, dans l'appât du gain, sans fierté, sans amour.

Je n'ai appris l'origine du nom de la rue Pierre-Floquet que tout récemment. À l'époque où je résidais à Saint-Luc, ça ne m'intéressait pas vraiment. Je croyais naïvement qu'on avait nommé notre rue en l'honneur d'un obscur conseiller municipal ou, pire, d'un entrepreneur, celui qui avait érigé le quartier. L'idée que le lieu où j'habitais ait un quelconque rapport avec un passé somme toute lointain, avec un homme qui avait vécu au XVIII^e siècle ne m'a jamais effleuré l'esprit. Mon quartier me semblait en marge de l'Histoire, coupé du reste du monde, déraciné et, en ce sens, artificiel. Il faut dire que j'ai passé les premières années de ma vie à la campagne, dans une maison bâtie par mon père sur une terre qui appartenait à mon grand-père maternel, dont notre rang portait le nom. En comparaison, le quartier luçois faisait figure de lieu éthéré, où on pouvait vivre des années sans laisser la moindre trace. Et en effet, lorsque ma mère a finalement vendu la maison il y a trois ans,

3. *Ibid.*

ma sœur et moi n'avons absolument rien éprouvé. Pas le moindre soupçon de nostalgie, aucune envie de revoir le foyer de notre enfance une dernière fois, de lui faire nos adieux.

Mais je me questionne sur ce détachement. Aurais-je pu, si les circonstances avaient été différentes, être nostalgique de la banlieue dans laquelle j'ai grandi? Et si c'était le cas, quelles auraient été les modalités de cette nostalgie? Toutes les banlieues ne se ressemblent pas, bien sûr, mais elles sont à mes yeux interchangeable. Dans *White Noise*, un autre roman de DeLillo, deux universitaires visitent la grange la plus photographiée d'Amérique. L'un d'entre eux affirme, à propos du site :

Once you've seen the signs about the barn, it becomes impossible to see the barn. [...] We're not here to capture an image, we're here to maintain one. Every photograph reinforces the aura. [...] We see only what the others see. The thousands who were here in the past, those who will come in the future. We've agreed to be part of a collective perception. This literally colors our vision. A religious experience in a way, like all tourism⁴.

Les adeptes de cette forme de tourisme ne veulent pas découvrir un lieu, mais le reconnaître, puis le reproduire, le répéter à l'infini. Ils communient avec leurs semblables en perpétuant une certaine représentation de l'Amérique. Il en va de même pour la banlieue, qui ne serait pas l'objet photographié, mais la photographie elle-même, la représentation d'un mythe collectif, d'une ville chimérique. Lorsqu'on en a identifié les quelques signes distinctifs, on ne voit plus une maison, une rue, un quartier, une ville, mais bien *la* banlieue, qui, tout comme les grandes chaînes d'hôtel ou les formules de voyages tout inclus, offre l'illusion de la familiarité, et la possibilité de domestiquer l'inconnu. Le banlieusard pourrait donc en principe se sentir chez lui, *at home*, dans toutes les banlieues d'Amérique.

La nostalgie qui me fait défaut serait-elle également permutable? Comment faire l'archéologie émotive d'une banlieue anonyme,

4. Don DeLillo, *White Noise*, New York, Penguin Books, 1986 [1985], p. 12.

se découvrir une histoire dans un endroit anhistorique? Ce questionnement motive mon projet d'écriture actuel, un roman dont la prémisse est la suivante : une jeune femme achète un bungalow presque identique à celui qu'ont possédé ses parents, dans un quartier domiciliaire qui n'est pas celui où elle a grandi, mais qui lui ressemble. En s'établissant dans un environnement faussement connu, ce personnage cherche à revisiter son histoire familiale, à rétablir une mémoire perdue dans un lieu doublement amnésique, puisqu'il s'agit d'une réplique du décor impersonnel de son enfance. Le concept de nostalgie ne doit pas être envisagé ici dans le sens premier du mot, soit le regret obsédant de la terre natale, mais plutôt comme le regret mélancolique de ce qui aurait pu être, d'un possible évanoui. Se languir d'une maison fantôme — pâle copie d'une pâle copie —, être nostalgique de la nostalgie, éprouver le mal d'un pays sans racines.

J'ignore si une catastrophe grandiose anéantira ma banlieue fictionnelle. Probablement pas. Mais l'apocalypse, qui, si on se réfère à l'étymologie grecque, signifie « dévoilement » ou « révélation », aura bel et bien lieu. La banlieue, avec ses bungalows, ses centres commerciaux, sera certainement le théâtre d'une forme d'illumination, et conduira la protagoniste du récit au seuil d'une épiphanie sur le sens de son existence. Elle chancellera alors au bord d'un gouffre invisible, l'abîme du quotidien, ravie pendant un bref moment par la vision de la plaine ancestrale déployée à ses pieds.



Michael Delisle

Écrivain

Banlieue. Mon point de départ

J'ai aimé *Revolutionary Road*¹ de Richard Yates. Dans ce roman, la banlieue n'est pas une caricature, n'est pas esthétisée, n'est pas critiquée en tant que dortoir. Sa description n'invite pas à l'ironie. Elle a, dans l'existence des personnages, une fonction de salle d'attente. On a un projet grandiose (une vie d'aventure en Europe) et on a acheté une maison, en attendant. Et le projet attend. L'attente finit par prendre des proportions océaniques et quand le héros se secoue, le naufrage est déjà commencé. L'épouse est déjà noyée. Je ne me souviens pas exactement (j'ai lu le roman il y a longtemps) mais, dans mon souvenir, il me semble qu'elle meurt le jour des vidanges.

1. Richard Yates, *Revolutionary Road*, New York, Vintage Books, 2008 [1961]. Le roman est traduit en français sous le titre *La fenêtre panoramique*.

Comme beaucoup de tragédies de banlieue, le roman en profite pour refaire *Madame Bovary* : un exposé qui se clôt sur le triomphe de la médiocrité et le sacrifice de l'épouse.

La banlieue de Yates est d'autant plus dérangeante qu'elle est *suspension* dans le parcours du protagoniste. Ce n'est pas la mort (qui sous-entendrait une dialectique vie-mort) mais une non-vie. Une seconde d'apnée.

Cerner la banlieue (ma banlieue imaginaire) m'apparaît particulièrement problématique parce qu'on dirait qu'elle n'a pas de contraire. Je ne vois pas sa contrepartie. Je vois par contre, clairement, les zones qui la murent à l'est et à l'ouest, au nord et au sud. Si son identité m'apparaît un peu fuyante, la ligne où l'autre commence est assez nette.

Ça me rappelle les balades en auto avec mon père quand j'avais cinq ans. Dès qu'on sortait du domaine résidentiel et qu'on accélérât sur le chemin de Chambly, je commençais à lui poser les mêmes questions : là, on est rendu où? Pis là on est rendu où? Je voulais des réponses comme la Belgique, la France, l'Allemagne. Mais on était toujours à Ville Jacques-Cartier.

J'avais réellement intégré ce sentiment que la géographie, ça commençait ailleurs.

Quel pays commence quand finit la banlieue?

Dans la tradition littéraire québécoise, le pôle urbain et le pôle rural ont pris toute la place sur une erre d'aller qui semble remonter à la Conquête. J'entends cette chanson de Léveillée qui dit : « *je t'emmènerai / défiant le soleil et l'immensité / loin de la ville*². » Après ces vers suivent des images de pré et de chevaux sauvages. Et il y a force d'évidence : quitter la ville nous mène automatiquement dans

2. Claude Léveillée, « La légende du cheval blanc », *Claude Léveillée*, Columbia, 1962, 1 m. 49 s.

la nature, qu'elle soit vraie ou pittoresque. Jamais le chansonnier ne proposera à sa blonde d'aller « loin de la ville » pour aboutir dans un motel du boulevard Taschereau.

C'est une partie du problème : la banlieue est une invention d'après-guerre. Par rapport à la métropole, bien moins d'œuvres ont été produites à son sujet. La banlieue a-t-elle moins d'aplomb parce qu'elle a moins de références?

Ma boussole

On peut regarder avec profit les pôles entre lesquels la banlieue, telle qu'on la connaît, se situe. Parce que ces pôles ont des personnalités fortes : il y a la ville. Et il y a la nature. Entre les deux, une zone appelée banlieue. Comme un fluide interstitiel entre deux organes. Un point d'arrêt entre la montée et la descente. Un temps dans la respiration où rien n'entre, rien ne sort.

La *ville* a une densité démographique qui favorise l'accident, c'est-à-dire le choc avec l'autre. Cette rencontre, parfois épuisante, parfois haïe, est obligatoire. Et ce nombre place le citoyen dans une dialectique que l'on souhaite féconde, constructive.

Et à l'antipode, il y a la *nature*. Penser à la nature me rappelle l'usage qu'en faisaient les Romantiques : une relation au plus-grand-que-soi qui console de la perte d'un idéal. Le contact avec les éléments, que cela prenne la forme d'un lac bleu où flotte un huard, d'un millier d'oies sauvages dans le ciel, ou bien d'une forêt vibrante et formidable, le contact avec les éléments m'apporte ce que je pourrais définir très moralement comme une saine humilité, une invitation à la dissolution du moi.

Le problème identitaire de la banlieue est qu'elle n'est ni la ville, ni la nature.

Ce n'est ni la ville qui oblige au communautaire, à la négociation, qui multiplie les chocs avec l'autre, bref le magma duquel jaillissent

la culture et le civisme; ni la nature qui propose un rapport édifiant au Très-haut ou la restauration d'une quiétude.

Ce n'est ni le prochain, ni le Soi.

Poussons la proposition jusqu'à la boutade : *ce n'est ni l'univers extérieur, ni l'univers intérieur.*

Encore cette idée d'apnée entre deux souffles.

Ce découpage repose évidemment sur des clichés, des icônes sommaires. D'une part, il est vrai qu'on peut retrouver en banlieue des zones de sylviculture assez inspirées; d'autre part, on peut retrouver au cœur de la cité certains condos destinés à séduire le banlieusard en chacun de nous. Et si la ville favorise le rapport à l'autre, il n'est pas garanti que ce rapport se réalise : le thème de la solitude dans la grande ville est même assez usé.

Les pôles sont, par définition, des extrêmes, et les extrêmes sont inhabitables. Mes visions iconiques de la ville et de la nature me permettent ici de positionner les points de fuite de cette banlieue. Une façon de savoir si on est plus ou moins en ville, comme si on est plus au nord ou plus au sud. Ces clichés sont là pour donner un sens au mouvement de l'aiguille.

La boussole a son utilité dans les zones floues.

J'adore l'étymologie

On sait que le mot *banlieue* désigne à l'origine une zone frontière, la ceinture d'un espace urbain.

La banlieue a une parenté étymologique fascinante avec *bannir* et *banal*, deux mots qu'on retrouve dans sa petite histoire. Un des gestes fondateurs, c'est la construction de Levittown³ (dans l'État

3. Il y a quatre Levittown aux États-Unis.

de New York) par un dénommé Levitt. C'est à lui qu'on attribue la paternité de ce type de « zone pavillonnaire » généralement établie — mais pourquoi donc — sur des terres arables.

Le prototype américain était destiné aux G.I. qui rentraient de la guerre et qui voulaient — sans jeu de mot — avoir la paix. C'est la grande idée des banlieues. Pour ces hommes, on imagine bien qu'avoir une *maison à soi* ait été séduisant. L'impression d'être maître sur son îlot. *A king in his own home* avec la ceinture de gazon qui tient l'autre à distance. Le gazon élevé au rang d'œuvre. Le repos mérité.

Les « pavillons » étaient fabriqués à une vitesse folle (trente par jour) et les contrats de location spécifiaient l'interdiction de sous-louer à des gens de couleur. La mixité raciale⁴ n'était pas vue comme commercialement intéressante. On présumait que ces acheteurs qui voulaient la paix, voulaient également rester « entre eux ». Les premières banlieues ont donc été des ghettos blancs.

On revient toujours, en parlant de la banlieue, à la *haine de la différence*. Et à cette haine de la différence se greffe le projet de fortifier son espace.

Le cocktail est inquiétant.

Il existe une violence sourde typique du sous-sol fini.

4. Et la mixité religieuse : même si M. Levitt était lui-même juif, il refusait de vendre des pavillons à ses coreligionnaires.



Carole David
Écrivaine

Dix minutes en banlieue

À l'origine

Et s'il fallait lire les événements de Saint-Léonard dans l'émergence de cette banlieue aux confins de Rosemont et de ville d'Anjou, cohabitation entre l'espace urbain et ses immigrants, conjugée au patrimoine de la terre? Loin des vicissitudes de la ville, dans l'hybridité culturelle et linguistique, s'est joué un des conflits linguistiques majeurs de l'histoire du Québec à la fin des années 60.

Récemment (est-ce une manière d'affirmer que nous sommes bel et bien dans le contemporain?), Héritage Montréal a inclus dans sa liste des sites emblématiques menacés une série de bungalows de la coopérative de Saint-Léonard, une des premières banlieues de Montréal; la valeur patrimoniale des lieux est notamment attribuable

au fait que cet ensemble fut le premier développement qui transforma un secteur rural, une terre plus précisément, celle du fermier Renaud, en une banlieue et que par sa taille, il fut le plus vaste ensemble résidentiel à avoir été réalisé au Québec selon un mode de gestion coopératif, un mouvement plutôt rare à Montréal. On est loin du fameux Quartier DIX30 et de ses habitations ostentatoires qui lui rendent hommage.

Au cours des dernières années, en lieu et place de cet ensemble, des bungalows ont été démolis pour faire place à des néo-manoirs, *monster houses* vides le jour et remplies de solitudes partagées le soir. On ne sait pas si, dans quelques années, l'entité du fermier Renaud et des habitants des modestes bungalows apparaîtront sur l'écran plat d'une de ces demeures pour crier vengeance (je pense ici au film de Tobe Hooper, *Poltergeist*¹ et à *Pet Sematary*² de Stephen King). La banlieue perd la mémoire, même si elle est source de récits infinis. La littérature québécoise n'a pas encore exploré toutes ces histoires *fantastiques*.

Du bois de Tinamer aux rivages noirs de Morial-Mort

Délaissions les terres agricoles, leurs trente arpents, leurs fantômes pour entrer dans les premières banlieues protégées ou misérables; tout d'abord, celle Morial-Mort, quartier excentrique de Montréal, ancien village de Sault-au-Récollet et lieu de villégiature, où dans les années 60 des familles habitent d'anciens chalets transformés en maisons de ville en bordure des eaux noires de la Rivière-des-Prairies. Les personnages de la saga des Beauchemin³ de Victor-Lévy Beaulieu travaillent à la Cité des fous, une autre banlieue située à l'est de l'île, Longue-Pointe pour ne pas la nommer. Ensuite, téléportons-nous sur

1. Tobe Hooper, *Poltergeist*, États-Unis, 1982, 115 min.

2. Stephen King, *Pet Sematary*, New York, Doubleday, 1983.

3. La saga commence avec *Race de monde!*, Montréal, Éditions du Jour, 1969, et se termine par *Antiterre*, Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, 2011.

la Rive-Sud de Montréal où Tinamer, l’Alice de Jacques Ferron⁴, est un des premiers personnages féminins banlieusards de la littérature québécoise qui, contrairement aux vierges suicidées de banlieue du romancier américain Jeffrey Eugenides⁵, est sauvée par le récit de son père qui l’inscrit dans la généalogie familiale. Puis, il y a ce Signor Petroni qu’on croirait évadé de Saint-Léonard, propriétaire terrien pragmatique, l’étranger dans cette banlieue blanche et homogène que Jacques Ferron a transformée en forêt magique.

À la source de ma formation littéraire, ces premières fictions de banlieues qui existaient avant aujourd’hui, reçues par les critiques au moment de leur parution sous la loupe de l’identité nationale. Je me souviens de ces lectures comme de révélations troublantes. J’en mesure encore aujourd’hui l’influence. J’ai cartographié le bois urbain de mon enfance derrière notre modeste duplex : les cabanes que nous construisions dans le Bois-des-Pères à l’extrémité du quartier Rosemont avec des matériaux de construction laissés par les ouvriers, le ruisseau Molson, les guerres que nous nous livrions entre clans opposés, enfin la vraie vie découverte et éclaircie par la littérature. J’ai ri quand j’ai entendu la voix nostalgique de Fred Savage dans *The Wonder Years*⁶ raconter comment il s’était opposé à la destruction du petit boisé derrière chez lui témoin de ses amours avec sa voisine.

En Tinamer de banlieue fâchée avec le réel, je ne me suis pas reconnue dans la poésie formaliste et nationaliste des années 70. Je n’arrivais pas non plus à adhérer au grand roman national. La tentation de l’Amérique m’aura conduite à refuser dans un premier temps ce monde. En un sens, le modèle contre-culturel, la banlieue et la lutte féministe se sont rejoints, ancrant en moi une appartenance.

4. Jacques Ferron, *L’amélanchier*, Montréal, Typo, 2014 [1970]. Tinamer est le personnage principal du roman.

5. Jeffrey Eugenides, *The Virgin Suicides*, New York, Warner Books, 1993.

6. Neal Marlens et Carol Black, *The Wonder Years*, États-Unis, 1988-1993, 115 épisodes. Série américaine qui met en scène les souvenirs d’un adolescent devenu adulte, de la guerre du Viêt Nam au scandale du Watergate.

Cette identité sera renforcée par mon expérience de retour à la banlieue à l'âge adulte après une certaine errance. Je suis sortie du motel et du « On the road » pour entrer dans la maison proprette avec maman, papa, clôture à piquets, et surtout dans la cuisine, source inépuisable d'inspiration. La Tinamer révoltée s'est transformée en une Ophélie, en apparence docile, flottant sur les eaux de sa piscine hors terre.

Dans la maison : se noyer ou s'enterrer dans la vie de banlieue

L'habitation unifamiliale, la « maison », a une résonance extrêmement profonde dans le peuple, surtout chez la femme. La mère, d'instinct cherche un abri pour sa famille et il n'en est guère de plus adéquat qu'un toit lui appartenant... De plus, la maison, avec le fameux « lopin de terre » cher au cœur de tout homme ayant eu jadis des ancêtres suant sur la glèbe, avec son espace intime, ses murs bien clos à l'intérieur desquels il se meut sans rencontrer d'étrangers dans les couloirs, répond si bien à l'esprit individualiste qui survit avec vigueur chez tout Canadien-français [sic]⁷.

Cette citation tirée d'un catalogue de vente de maisons des années 50 illustre bien comment, après la Deuxième Guerre mondiale, on entre dans la banlieue en acceptant de ne plus faire partie de ce monde, de la communauté.

Je n'ai pas la prétention d'être le Tchekhov ni le Rabbit⁸ des banlieues. Betty Crocker me sied mieux. Personnage inventé, elle renaît de ses cendres depuis sa création au début du XX^e siècle. En effet, son visage s'est transformé au fil du temps pour imiter celui des jeunes femmes des différentes générations qui se sont succédé devant le comptoir de la cuisine. Moins éthérée que Jinny⁹, l'héroïne

7. Anonyme, « Tendances '65 », *Bâtiment*, 1965. Cité par Lucie K. Morisset et Luc Noppen, « Le bungalow québécois, monument vernaculaire : la naissance d'un nouveau type », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 48, n° 133, 2004, p. 8.

8. John Updike, *Rabbit, Run*, New York, Knopf, 1960.

9. Sidney Sheldon, *I Dream of Jeannie*, États-Unis, 1965-1970, 139 épisodes.

de la série télé enfermée dans sa lampe et au service de son maître, elle est l'esprit de la maison.

Son territoire est la cuisine et ses avatars, les objets domestiques. Sans en proposer ici un inventaire complet, disons que la banlieue est indissociable de tous ces objets inutiles et encombrants apparus après la Deuxième Guerre. Ceux-ci ont toujours agi comme médiateurs entre le monde et moi. J'ai investi ces objets et leur ai prêté vie : tondeuse, abri tempo, électroménagers aux formes arrondies puis images miroirs des objets en chrome, psyché du nouveau moi qui a tout faux à l'instar des bourgeois des romans balzacien qui s'abîment dans les fleurs de leurs tentures.

Tout a été expérimenté dans les cuisines de banlieues : de la nourriture de l'espace (les cristaux du jus d'orange Tang en sont la plus parfaite illustration), aux préparations à gâteaux dans lesquelles les jeunes des années 60 ont commencé à intégrer du cannabis et du haschich. On l'aura compris, la maison, plus particulièrement la cuisine, est non seulement le lieu féminin par excellence, mais un laboratoire chimique redoutable. Betty Crocker possède maintenant des outils à l'instar de son mari confiné à l'extérieur ou dans le garage; dans la maison, toutes les catastrophes du monde contemporain se jouent en circuit fermé.

Descendons maintenant au sous-sol où le Tiki bar est la promesse d'un au-delà, d'un paradis perdu. On assiste à la domestication de l'exotique : bibelots, masques polynésien, bambous, matériel pour la fabrication de zombie cocktails rappelant le Pacifique sud. Ces artefacts font non seulement l'apologie du faux mais rappellent les souvenirs ramenés par les G.I. au retour de la guerre. Au-delà d'un simple espace physique, le sous-sol, délaissé par les parents, devient le lieu des premiers ébats sexuels des adolescents.

Sortons, explorons la cour; l'homme contemporain, féminisé par la banlieue, est debout devant sa cuisinière portable. Derrière cette beauté, cet ordre artificiel, se cache la lente désintégration. Quand on circule dans les rues, on ne voit pas ce qui se passe derrière les

maisons. Des mères et de jeunes vierges jouent aux sirènes dans les piscines hors terre, tubulaires ou creusées, pendant que les hommes grillent des viandes sur des BBQ qui sont devenus avec les années démesurément immenses, comme les Hummers qui sillonnent les rues de ces banlieues.

Le banlieusard prend aussi le contrôle de la nature et entreprend le quadrillage de l'espace : le terrain policé, débarrassé de ses mauvaises herbes est une réplique à petite échelle des verts de golf; les rats laveurs sont éradiqués, les écureuils offerts en pâture aux chats obèses et les mouffettes internées dans des cages.

Lopin de terre, cabane en Amérique, arche de Noé, la banlieue et ses maisons participent aussi de l'imaginaire de la réclusion, de la catastrophe et de la peur du chaos. Culs-de-sac, rues sinueuses sont autant de métaphores au creux desquelles se cachent toutes les névroses et les peurs de la famille américaine.

Même si mes livres s'amorcent toujours autour d'une idée de forme et de structure, dans deux recueils de poésie, *La maison d'Ophélie* et *Manuel de poétique à l'intention des jeunes filles*¹⁰, j'ai exploré cet espace de création pour ne pas sombrer et être aspirée par le trou béant de mon existence en apparence conformiste, un travail de recomposition et de recyclage de la banlieue à partir de formes et de symboles liés à la culture populaire. La poésie, contrairement au roman, a peu investi la banlieue.

Dans *Hollandia*¹¹, publié en 2011, outre la question de la filiation, je me suis interrogée sur cette fin d'un monde appréhendée. Le spectre d'Hiroshima et le contexte de la Guerre froide poussent le père du personnage principal, Joanne, qui a reçu en héritage la maison de banlieue familiale, à creuser un abri antinucléaire au centre de la

10. Carole David, *La maison d'Ophélie*, Montréal, Les Herbes rouges, 1998; *Manuel de poétique à l'intention des jeunes filles*, Montréal, Les Herbes rouges, 2010.

11. Carole David, *Hollandia*, Montréal, Hélio trope, 2011.

terre-mère. En voulant protéger sa famille, il devient le prophète de l'apocalypse et des temps nouveaux. La rhétorique de la catastrophe habite et se cache en banlieue.

Dire pour quelles raisons j'écris sur la banlieue aujourd'hui me permet d'affirmer que j'ai le sentiment de creuser toujours le même trou (un abri antinucléaire) en explorant cependant deux modes d'écriture différents. L'écriture de la banlieue prend une double forme pour moi. D'une part, des poèmes dans lesquels s'exprime le grotesque, le laid, le monstrueux, et, d'autre part, une activité de romancière, surtout de nouvelliste, qui me permet d'observer, de conjuguer et de structurer le chaos où je me place dans l'intentionnalité de raconter.



William S. Messier

Écrivain

Totalement ville,
complètement nature

Jusqu'à maintenant, dans mon humble parcours littéraire, je me suis intéressé à la représentation de la vie de jobbeurs, du travail manuel et d'une certaine ruralité industrielle des Cantons-de-l'Est. Ça m'a valu l'honneur d'être associé par la critique à un certain retour à la terre ou au territoire dans la littérature contemporaine. Ce n'est pas sans enthousiasme que je prends graduellement conscience de cette idée. Sauf que je ne peux pas m'empêcher de vouloir aiguiller dans la mesure du possible ces lectures, quitte à écorcher un peu le romantisme rattaché à mon supposé retour à la terre. En fait, il faut savoir que je ne suis pas vraiment un gars de campagne. J'ai côtoyé juste assez de jobbeurs et de cultivateurs pour acquérir une connaissance superficielle de leur milieu; une connaissance suffisante pour assimiler plus ou moins bien leur langage et vouloir les mettre en scène dans des fictions. Je suis plutôt le produit d'une banlieue régionale — ou de cette *périphérie* qui semble toujours se

définir par rapport au centre ou plutôt attendre que le centre la définisse. Plus précisément, mon régionalisme littéraire est truffé de bungalows, de *clapboard*, de voitures familiales, de pelouses coupées à l'aide de ciseaux et d'aménagements paysagers extravagants. La ruralité que je m'efforce de représenter ressemble plus à une banlieue excentrique, et puis je m'intéresse moins à ses charmes bucoliques qu'aux éléments de la vie ordinaire qu'on peut y rencontrer : le langage vernaculaire, la façon dont on y circule, les arts de faire, etc.

J'ai grandi à Granby, municipalité autoproclamée « capitale du bonheur », dans un bungalow situé au cœur d'un quartier qui, comme des centaines d'autres développements du même genre au Québec, portait un nom ringard et faussement noble. Peuplée de plus de 64 000 âmes, Granby se situe environ à une heure de Montréal et à une heure de Sherbrooke, ce qui en fait la banlieue ni de l'une ni de l'autre. Pourtant, son développement dans les trente dernières années lui donne un drôle de statut. On vit à Granby en équilibre entre l'urbanisme de banlieue et celui d'une petite ville de quelques dizaines de milliers d'habitants.

Je considère que j'y ai vécu comme en banlieue. À ce titre, mon expérience est marquée par une culture de l'envie, ou un désir profond d'authenticité toujours impossible à combler. N'ayant pas eu la chance d'accéder à la vie culturelle foisonnante d'une métropole comme Montréal, ni de côtoyer des monuments historiques ou patrimoniaux importants — ceux-ci sont durs à trouver dans Montplaisant-sur-le-lac —, mon rapport à la culture était déterminé par la télévision. Et, n'eussent été ma famille adepte de marche en montagne et nos visites hebdomadaires à la ferme de mes oncles, mon rapport à la nature se serait défini par la piste cyclable longeant le lac artificiel de la ville, les multiples terrains vacants de mon quartier en plein développement dans lesquels je faisais semblant de chasser les marmottes, et les tortues occasionnelles qui se frayaient un chemin hors des marécages du lac Boivin pour interrompre nos parties de hockey bottine dans les ronds-points asphaltés. Et, bien

sûr, par le zoo, où j'ai occupé mon premier emploi d'été à ramasser les déchets de touristes négligents.

Par ailleurs, il semble que la banlieue se définisse souvent par ce qu'elle n'est pas. Et j'ajouterais, par ce qu'elle désire féroce­ment être. La ville de Repentigny a déjà adopté ce slogan : « Repentigny, totalement ville, complètement nature. » Blainville, pour sa part, serait « d'un naturel invitant ». Et on choisirait de vivre à Chambly « pour sa nature, pour son patrimoine ». Cette polarité ville-nature revient constamment dans les slogans municipaux de villes comme Granby ou sur les affiches publicitaires de projets immobiliers en banlieue.

Pour l'anecdote, ma belle-mère m'a dit récemment qu'elle avait aménagé un joli « loft urbain » dans le sous-sol de sa « maison de ville » dans le secteur en pleine effervescence du Mi-Vallon, à Rock Forest, en périphérie de Sherbrooke.

En ce qui concerne mon propre désir d'authenticité, j'ai passé la majeure partie de mon adolescence dans cette banlieue rurale à envier les maniérismes, les idiosyncrasies, l'attitude, la mode vestimentaire ainsi que la musique d'une certaine jeunesse urbaine afro-américaine défavorisée. Disons-le sans détour : j'étais un pseudo-gangster dans la capitale du bonheur.

J'avais l'arsenal complet : vêtements amples, casquettes portées de travers, camisoles de basket, vocabulaire anglicisant, tables tournantes, avatar de graffitis, surnom de MC, etc. Évidemment, l'adolescence étant une période riche en paradoxes, je ne saurais expliquer mon comportement et mes intérêts de l'époque par le simple fait que j'habitais en banlieue. Avec le recul, je crois être en mesure de dire que j'enviais surtout aux rappeurs et à la culture hip-hop en général leur *an­crage* dans un lieu. Mon hip-hop était essentiellement urbain, comme le country est essentiellement rural. À ce jour, je n'arrive pas à imaginer une seule forme d'art qui soit essentiellement suburbaine ou qui émerge uniquement de la banlieue.

En ce sens, je considère que mon adhésion à la culture hip-hop constituait une sorte de rébellion par rapport à l'espace dans lequel j'évoluais. La banlieue, par sa façon de nous condamner à contempler l'herbe d'un éternel voisin, m'apparaît aujourd'hui comme un excellent foyer de résistance. Résistance face à l'ordre imposé de la vie économique ou industrielle.

Aujourd'hui, mon « retour au territoire » s'articule autour de ce même principe. La seule forme d'engagement que je me sens apte à assumer, dans ma création, passe par une déconstruction des lieux communs. Je m'oppose à une littérature de touristes. Plutôt, je scrute la contamination du paysage rural par celui de la banlieue. J'investis cet espace. Par exemple, ma région natale, celle de Brome-Missisquoi où réside encore une bonne partie de ma famille élargie, porte les traces de cette contamination que la Route des vins, axe touristique central du coin, tend à éviter. Mathieu Arsenault décrit bien le phénomène quand il parle de la « ruralité trash » que montre une frange de la poésie contemporaine :

Le tourisme [...] travaille le regard, organise la visibilité rurale, cachant certains paysages pour en montrer d'autres, façonnant les attentes du vacancier de manière à ce que les détails du trajet, qui ne correspondent pas à ce que l'on désire lui montrer — ces paysages romantiques et les poncifs environnementaux qu'on y associe —, lui demeurent imperceptibles. On donnera ainsi à voir les productions du terroir plutôt que les grands espaces d'exploitation industrielle, la ferme d'alpagas plutôt que les mégaporcheres, les sentiers aménagés, mais pas les routes dangereuses des compagnies forestières, etc.¹

À Granby, j'ai grandi dans un coin où, pour chaque maison « typique » évoquant les charmes de la vie champêtre ou le patrimoine loyaliste, il y a des centaines de maisons Alouette cordées dans des quartiers d'asphalte neuf et de tourbe fraîchement déroulée. Le phénomène découle de réalités économiques complexes, mais

1. Mathieu Arsenault, « Ruralité trash », *Liberté*, n° 295, avril 2012, p. 42.

il m'apparaît depuis longtemps comme un terrain de jeu littéraire particulièrement divertissant. Il donne lieu à de curieux effets de contraste. Ainsi, j'ai voulu inventer pour cette banlieue rampante et excentrique un folklore qui lui serait propre. Jacques Prud'homme, personnage de mon roman *Épique*² doté du don d'ubiquité, véritable héros du folklore local, est aussi un banlieusard qui nettoie sa piscine, démonte son abri Tempo, aiguise plus ou moins régulièrement les lames de sa tondeuse à gazon.

La charogne, autre figure centrale du roman, sert précisément de témoin de la vie ordinaire. Aplatie sur le bord du boulevard David-Bouchard, à Granby, par exemple, elle incarne à mon sens les enjeux de la banlieue rurale. Elle est peut-être la seule présence suburbaine qui soit véritablement « totalement ville, complètement nature ».

2. William S. Messier, *Épique*, Montréal, Marchand de feuilles, 2010.



III. La banlieue entre conformisme et transgression



Michel Nareau

Université du Québec à Montréal

Espace de transition(s).
Banlieue et sociabilité de l'habitation
dans le roman québécois

Lorsque Gabrielle Roy fait paraître *Bonheur d'occasion* en 1945, la majorité de la population québécoise est urbaine depuis de nombreuses années. Le roman, en juxtaposant nombre de parcours individuels qui s'écartent de la sphère familiale et qui sont conditionnés par des positionnements sociaux et spatiaux, a défini une lecture réaliste de Montréal ayant servi par la suite à d'autres inventions romanesques de la ville. Or, dans ce roman, une scène en particulier illustre une des apories de l'accession à la modernité qui caractérise le discours québécois avant et durant la Révolution tranquille. Rose-Anna et Azarius Lacasse éprouvent constamment des tracas financiers, mais ils échappent à leurs problèmes lors d'une seule occasion, quand ils s'évadent de Saint-Henri pour renouer avec la famille de Rose-Anna. Azarius loue un camion, fait embarquer les enfants, traverse le fleuve par le pont Victoria puis rejoint la rivière Richelieu par « la route nationale », qui deviendra le Chemin de

Chambly. Dès que le pont est traversé, Rose-Anna ouvre la vitre et s'exclame : « De la bonne air¹! » La virée des Lacasse est un retour aux sources familiales et nationales; en retrouvant les racines des anciennes seigneuries agitées lors de la Rébellion des Patriotes, les Lacasse renouent momentanément avec les *topoi* de la survivance, avant de réintégrer l'espace urbain au terme d'une rude journée marquée par la joie et la conscience d'un écart entre des modes de vie opposés. Or, ce qui est omis du trajet, c'est la Rive-Sud sillonnée, mais cachée, et l'essor d'une périphérie qui n'appartient ni à l'espace de la ville ni à celui de la campagne. Si *Bonheur d'occasion* fournit un modèle pour cerner les formes contemporaines de sociabilité liées à la ville, il ne pouvait pas inaugurer aussi la représentation banlieusarde. Trop occupée à dire la ville, ce qui revient à y établir des limites, en confrontant sa sociabilité à celle des campagnes, Roy ne pouvait percevoir les espaces de transition qui marquaient le territoire et complexifiaient les diverses formes d'habitation possibles. L'arrivée en ville romanesque allait chronologiquement survenir lorsqu'un exode vers la banlieue s'effectuait chez une portion non négligeable de citoyens de Montréal. L'histoire littéraire québécoise ne commence qu'à prendre acte de ce décalage, parce que celui-ci a permis d'asseoir le discours du rattrapage et la logique d'une américanité cosmopolite.

Transition(s) à expliciter

Si *L'amélanancier*² de Jacques Ferron investit dès 1970 la question de la banlieue, de sa pertinence sociale et du récit des origines qui la constitue, il a fallu attendre longuement pour que cette optique soit lisible. Lu d'emblée à partir d'une grille d'interprétation nationale, le récit de Ferron n'a pas mené à l'émergence d'un nouvel habitat pour le roman québécois, dans la mesure où la forme de familiarité qui constituait la grandeur de la vie quotidienne de la banlieue

1. Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 1993 [1945], p. 197.

2. Jacques Ferron, *L'amélanancier*, Montréal, Éditions du Jour, 1970.

ferronienne était renvoyée davantage à la prise de parole nationale qu'à l'organisation discursive du jardin américain³. Si quelques autres œuvres (*Don Quichotte de la Démanche*⁴ notamment) ont tenté d'inscrire l'habitation problématique (isolement, désarroi, pauvreté culturelle) de la banlieue, il a fallu attendre les années 90 pour que celle-ci trouve sa représentation, autour de récits d'enfance en quête de références, dans un univers clivé entre un dedans et un dehors, tous les deux évidés par un dessaisissement du territoire et des liens sociaux. Les œuvres de Michael Delisle, de Lise Tremblay, de François Gravel⁵ avaient le mérite de mettre en évidence la banlieue comme lieu de transition et jardin à aménager pour s'inscrire dans un monde où les repères sont des diktats médiatiques irréalisables, parce que vécus dans la consommation, les magazines et la publicité. Ainsi, Delisle s'est surtout attardé, dans *Dée*, *Le sort de Fille* et *Helen avec un secret*, à la naissance de la banlieue des *fifties*, ce qui permet de l'historiciser et d'en montrer l'émergence. Les enfants et les adolescents y circulent et y décrivent leur désarroi, leur ennui, pour constater une perte, celle de leur liberté, remplacée par une uniformité sécuritaire. Dans un entretien récemment paru dans *Voix et Images*, Michael Delisle disait ceci de cette récurrence de figures adolescentes dans son œuvre :

C'est l'âge que j'avais quand j'y vivais. Je crois que c'est lié à la mémoire. Je ne sais pas ce qu'une voix adulte peut dire de Ville Jacques-Cartier, ça fait trente ans que je n'y

3. J'entends par cette expression la zone tampon refuge entre la *wilderness* jugée dangereuse des grands espaces américains (au sens continental) et la ville, lieu des rencontres et de la perte des repères. Voir à cet égard Leo Marx, *The Machine in the Garden*, New York, Oxford University Press, 1964; Patrick Imbert [dir.], *Les jardins des Amériques : éden, home et maison*, Ottawa, Chaire de recherche de l'Université d'Ottawa : « Canada : Enjeux sociaux et culturels dans une société du savoir », 2007.

4. Victor-Lévy Beaulieu, *Don Quichotte de la Démanche*, Montréal, L'Aurore, 1974.

5. Michael Delisle, *Helen avec un secret*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2009 [1995]; Michael Delisle, *Dée*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2007 [2002]; Michael Delisle, *Le sort de Fille*, Montréal, Leméac, 2005; Lise Tremblay, *La danse juive*, Montréal, Leméac, 1999; François Gravel, *Adieu Betty Crocker*, Montréal, Québec Amérique, 2003.

ai pas mis les pieds. Je ne sais pas comment ça se passe aujourd'hui. Je ne sais pas ce qu'un écrivain de la banlieue pourrait dire de la banlieue aujourd'hui⁶.

C'est cette question qu'il faut poser, une fois établi ce décalage dans les représentations spatiales de la ville et de la banlieue, pour saisir l'actualité romanesque de la banlieue, alors même que celle-ci a de plus en plus les traits d'une *edge city* dont parlait Joel Garreau⁷ en 1991 à propos de ces formes d'habitation suburbaine en bonne partie autonomes, produisant davantage d'emplois que sa propre population, et donc susceptible de devenir un pôle d'attraction culturelle. Parler de la banlieue, c'est trop souvent évoquer *Les voisins*⁸ de Claude Meunier et Louis Saia, le père dans le film *C.R.A.Z.Y.*⁹ qui arrose son asphalte, c'est imaginer une multitude de bungalows et d'abris Tempo, dans une logique qui est celle du repli hors de la communauté pour réintégrer l'intériorité du Même qui serait consommée en format familial dans des lieux uniquement accessibles en voiture, ce qui nierait l'existence du politique et de l'espace public. Or, ce modèle reste attaché à l'idée de la demeure pavillonnaire et de l'étalement alors même que ce type de développement est déstabilisé par l'avènement, depuis les années 80, si on en croit Jean-Pierre Collin et Claire Poitras¹⁰, de nouveaux régimes d'habitation en banlieue, davantage densifiés. La banlieue se scinde en diverses couronnes aux besoins singuliers, aux stratifications sociales multiples et aux raccordements assez dissemblables envers la ville. L'image idéale de la banlieue omet de

6. Daniel Laforest et Michel Nareau, « Entretien avec Michael Delisle », *Voix et Images*, vol. 38, n° 3, 2013, p. 19.

7. Joel Garreau, *Edge City. Life on the New Frontier*, New York, Doubleday, AnchorBooks, 1991.

8. Claude Meunier et Louis Saia, *Les voisins*, Montréal, Leméac, 1982.

9. Jean-Marc Vallée, *C.R.A.Z.Y.*, Québec, 2005, 129 min.

10. Jean-Pierre Collin et Claire Poitras, « La fabrication d'un espace suburbain. La Rive-Sud de Montréal », *Recherches sociographiques*, vol. 42, n° 2, 2002, p. 275-310. Andrée Fortin et Mélanie Bédard ont formulé la même idée (Mélanie Bédard et Andrée Fortin, « Intimité, mobilité et urbanité en 1978 et 2000 », *Recherches sociographiques*, vol. 45, n° 3, 2004, p. 493-519.)

rendre compte de la périodisation des développements immobiliers et des formes contemporaines d'habitation, où le Quartier DIX30 n'est pas simplement l'avatar de la zone commerciale enclavée, mais aussi un élément structurant une autonomie banlieusarde connectée à la ville dans un rapport d'interdépendance qui donne un poids nouveau à l'ancienne périphérie intégrée à une logique des échelles à repenser, comme le suggère Pierre-Mathieu Le Bel par le terme de métropolisation¹¹. Au sein de ce quartier aménagé et pensé pour le capitalisme des flux et de l'économie du savoir priment les condos, les maisons jumelées, les châteaux-forts m'as-tu-vu, les épiceries ethniques, les commerces du tertiaire usuellement nichés dans le créneau urbain comme l'équitable, le bio et l'artisanal. Il y a dans ces nouvelles sociabilités l'idée d'une endogénéité des représentations, des déplacements et du mode de vie qui fait en sorte que les loisirs, les services et la culture s'y réalisent à l'interne. Surtout, habiter là, c'est s'inscrire dans une centralité et une densité plus grande qu'à Mercier ou à Lachine.

La banlieue comme histoire

La reconsidération de la banlieue doit également se faire en amont. De fait, même si la Rive-Sud est un espace mitoyen peuplé et industrialisé dès le XIX^e siècle, même si elle était la région la plus peuplée du Québec en 1851 selon les auteurs de l'*Atlas historique du Québec*¹², même si ce territoire est largement connecté à Montréal et aux grands axes de transport nord-américains grâce à des ponts, des chemins de fer, des ports, même si le développement technologique y est central, ne serait-ce que dans l'aéronautique, les explosifs et l'hydro-électricité, l'idée d'une banlieue pavillonnaire semble la seule vocation de cet espace. Pour reprendre les mots de Johanne Charbonneau et Annick Germain,

11. Pierre-Mathieu Le Bel, *Montréal et la métropolisation. Une géographie romanesque*, Montréal, Triptyque, 2012.

12. Serge Courville, Jean-Claude Robert et Normand Séguin, *Atlas historique du Québec. Le pays laurentien au XIX^e siècle*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1995, p. 19.

[1]a banlieue est un projet social. Elle incarne le rêve américain de la propriété individuelle. Elle témoigne d'une mobilité sociale ascendante réussie, d'un espace résidentiel individualisé, homogène, sécuritaire et fournissant un accès personnel à la nature. C'est l'antithèse de la ville dominée par le bruit, la promiscuité, l'insécurité, la grisaille et l'hétérogénéité. [...] Mais la banlieue, à l'image de l'Amérique, c'est aussi un lieu neuf; celui de la nouvelle résidence que personne n'a habitée, du nouveau quartier dont l'histoire reste encore à construire; celui d'une nouvelle consommation, autour de cette maison à équiper [...]. Les premières banlieues correspondent de plus en plus difficilement à cette image¹³.

Si on admet qu'une autre perspective sur la banlieue doit émerger pour en comprendre les formes énonciatives actuelles, axées sur sa transformation propre, où la production, la consommation, les loisirs, les sorties ne s'effectuent plus dans une logique qui serait celle de l'espace dortoir, mais d'une relative autarcie, il importe de voir dans quelles conditions son énonciation est plausible. C'est cette nouvelle sociabilité, qui ne place plus la banlieue dans un unique rapport à une ville centre, qu'il faut explorer. Il s'agit de cerner comment l'expérience d'enclavement banlieusard constitue une manière (problématique) de vivre la postmodernité, dans la mesure où la connectivité des savoirs et des références décentre les espaces sociaux et les rassemble dans des réseaux sans capacité communautaire affichée, où l'espace public du modèle urbain est dénié par le développement actuel de la banlieue.

La question à se poser est à la fois très simple et le fruit d'un bouleversement des modalités d'habitation au Québec (et plus généralement dans le monde occidental) : avec les modifications apportées à la banlieue depuis vingt ans, grâce à une relative densification de ces lieux, à une offre culturelle quasiment autosuffisante, à un accès généralisé aux médias qui accessoirisent l'accès aux villes centres, à une immigration toujours plus forte

13. Johanne Charbonneau et Annick Germain, « Les banlieues de l'immigration », *Recherches sociographiques*, vol. 43, n° 2, 2002, p. 313.

de jeunes urbanisés et de ressortissants étrangers, est-ce que les nouvelles représentations de la banlieue répondent davantage à une atténuation des distinctions entre régions urbaine et suburbaine, et à une prise en charge de ce régime d'habitat comme les petites villes dont parlait Pierre Nepveu dans « Le complexe de Kalamazoo¹⁴ » ou à l'émergence d'une forme propre pour dire le nouveau régime de sens d'une sociabilité banlieusarde? Dit autrement, est-ce que la banlieue littéraire québécoise s'inscrit dans le registre relationnel de l'urbanité, ou de ce que Le Bel nomme la métropolisation, c'est-à-dire un étalement non pas spatial, mais référentiel des limites de la ville? Est-ce qu'elle emprunte plutôt à un néo-terroir lu comme une manière d'habiter le régional en étant dans une mouvance autant endogène qu'exogène? Est-ce qu'elle ne créerait pas de fait son propre cadre interprétatif?

Essor d'une banlieue délétère et contemporaine

La scène initiale du roman *Les verrats*, d'Édouard H. Bond, paru en 2012, offre un regard saisissant sur les mécanismes de distanciation référentielle qui font en sorte que la banlieue s'élabore dorénavant dans une autre logique de sociabilité que celle de la périphérie. Deux jeunes adolescents hargneux et violents, Marco et le narrateur David, s'en prennent à un nouvel élève de leur classe et le passent à tabac, à coups de pieds et de poings, en raison de son origine différente. Cette victime n'est ni musulmane ni juive, comme on pourrait s'y attendre dans un cadre néo-réaliste qui traiterait du racisme et de la fermeture vis-à-vis l'autre; elle est montréalaise, et frappée pour cette raison :

Jonathan Trudeau, frais débarqué à la polyvalente début janvier, juste après les vacances de Noël, était un Montréalais pure race et, pour cette raison, il n'avait évidemment pas fait l'unanimité parmi nous, les locaux¹⁵.

14. Pierre Nepveu, « Le complexe de Kalamazoo », *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, p. 268-287.

15. Édouard H. Bond, *Les verrats*, Montréal, VLB éditeur, 2012, p. 11.

L'ethnisation du Montréalais est réitérée dans les insultes qui accompagnent les coups (« Quin, mon hostie d'cinq-un-quatre¹⁶! »), ce qui a pour effet d'élaborer une logique binaire d'altérité / identité fondée sur deux territoires culturels antagoniques, ou perçus comme tels par les adolescents banlieusards.

Dès le début du récit, un écart se creuse entre la ville et la banlieue, mais ce clivage a pour effet non pas de présenter deux types de sociabilité, l'une axée sur la mobilité urbaine, sur le cosmopolitisme, les problèmes sociaux de la métropole, et l'autre sur la reproduction du même, la sécurité pour les jeunes familles et l'individualisme, mais de faire ressortir le caractère fragile et violent de la vie de banlieue. Bagarres, insultes, histoires de clans, drogues et cruauté sont l'apanage de cette banlieue arpentée à pied, en voiture, mais jamais quittée. Les jeunes qui y vivent, qui s'y perdent, ont beau avoir une semaine de relâche devant eux et s'emmerder rondement, jamais il ne leur vient à l'idée d'aller à Montréal, de trouver là un amusement, un exutoire, une expérience de renouvellement, ce que faisaient *illico* les personnages de Michael Delisle, notamment dans la nouvelle « Le pont », dont le traitement insiste sur le caractère initiatique de la virée en ville¹⁷. Au contraire, cet espace est renvoyé, dans *Les verrats*, à son inexistence, ce qui a pour effet de présenter la banlieue non pas comme un lieu périphérique qu'on pourrait investir à distance, mais bien comme un point focal d'énonciation, parce que le jeune qui prend la parole pour décrire à la fois sa violence et son goût de dépassement conçoit sa socialité banlieusarde comme allant de soi, comme pleine, vécue, même si elle se vit dans le désarroi. La banlieue n'est pas pensée comme objet, comme extériorité périphérique, comme *topos* social; elle est ressentie *in situ*, comme forme cohérente du monde environnant, même si celle-ci se virtualise dans le jeu vidéo, le sexe, la violence — autant d'expériences perçues dans une certaine aliénation par le jeune narrateur. Ici, l'adolescence est rejouée, mais pas en tant que

16. *Ibid.*, p. 9.

17. Michael Delisle, « Le pont », *Le sort de Fille*, *op. cit.*, p. 45-65.

cadre familial ni que récit d'apprentissage positif ou dysphorique; elle devient une forme de performativité du quotidien et d'un espace d'ennui référencié :

On collectionnait les mauvais coups. On crevait les pneus des voitures dans le stationnement de l'hôpital. On vidait des bouteilles de Coke dans les boîtes aux lettres. [...] On allait écœurer les Amérindiens qui habitaient le bloc à côté du Dairy Queen. [...] Mais cette liberté, je la prenais par container. J'avais tout pour moi, j'étais beau garçon, j'étais intelligent, je ne vivais aucun drame, et le véritable malheur m'était une notion étrangère. Je l'avais toujours eu facile, et ça expliquait pourquoi j'avais le réflexe de pousser ma luck¹⁸.

Une représentation consommée

Le détour par le roman au titre plat de *Banlieue*¹⁹, publié en 2002 par Pierre Yergeau, permet de mettre en évidence les connexions discursives et spatiales qui caractérisent les romans sur la banlieue. L'intérêt du roman de Yergeau pour mon propos tient entre autres à la composition d'ensemble de son œuvre, où des cycles sont clairement identifiés, chacun d'eux étant renvoyé à un espace cartographié, même s'il est mouvant et connecté à d'autres. D'une part, Yergeau est l'auteur d'un cycle abitibien, inauguré avec *L'écrivain public*²⁰, et qui a des ramifications nombreuses avec la ville de Chicago et la traversée des frontières. D'autre part, il a créé le cycle de la ville-île, centré sur Montréal, que ce soit par des romans ou des essais²¹. La ville y est énoncée dans ses interactions furtives, dans ces instants fulgurants

18. Édouard H. Bond, *op. cit.*, p. 67-69.

19. Pierre Yergeau, *Banlieue*, Québec, L'Instant même, 2002.

20. Pierre Yergeau, *L'écrivain public*, Québec, L'Instant même, 1996. Les autres livres du cycle abitibien sont *La désertion*, Québec, L'Instant même, 2001; *Les amours perdues*, Québec, L'Instant même, 2004; *La cité des vents*, Québec, L'Instant même, 2005.

21. Ce cycle de la ville-île regroupe entre autres : Pierre Yergeau, 1999, Québec, L'Instant même, 1995; *Tu attends la neige, Léonard?*, Québec, L'Instant même, 1992; *La recherche de l'histoire*, Québec, L'Instant même, 1998.

qui rendent sensible un monde désorganisé, mais désiré. La prose de Yergeau s'enrichit de la répétition. Tout se passe comme si ses récits exprimaient une réalité qui est constamment projetée en avant (ou en arrière) et qui, dès lors, rend l'univers opaque. Ses personnages, aux franges de mondes en construction, participent au foisonnement des mythes et des images en leur donnant une subjectivité. *Banlieue* alimente ce deuxième cycle, comme contrepoint excentré. Yergeau est donc à la fois un participant du courant de la nouvelle régionalité qui recompose les legs mémoriels de l'arrière-pays québécois, à la manière de Lise Tremblay, de Nicolas Dickner, de Jocelyne Saucier et de Samuel Archibald²², tout en ouvrant le cadre référentiel et spatial pour montrer la connectivité de ces lieux avec l'espace nord-américain. Ce même phénomène advient pour son cycle sur la métropole, par le biais du traitement de la banlieue. Chez Yergeau une poétique de l'inachèvement, de la redite, de l'entropie, des « sphères parallèles²³ », pour reprendre le terme de Bertrand Gervais, subsume tous ses lieux, si bien que la mise en forme de l'habitation en vient à recourir aux mêmes préceptes esthétiques, que ce soit pour traiter de la colonisation, de la ville, de la banlieue et de la migration. En créant des récits polyphoniques où la prégnance du lieu passe par de nombreux protagonistes plus ou moins liés et inscrits dans des espaces poreux, défaits, refaits, socialisés par les discours publicitaires et les contraintes physiques de l'occupation territoriale, Yergeau parvient à asseoir une pratique d'énonciation du territoire qui réduit les hiatus usuels entre les formes d'habitation et instaure au contraire des transitions qui relient chacun de ces espaces tout en préservant leur relative autonomie.

Dans *Banlieue*, Yergeau flirte avec la caricature, avec le discours usuel sur la « suburbia » condamnée à la nouveauté neurasthénique,

22. Lise Tremblay, *La héronnière*, Montréal, Leméac, 2003; Nicolas Dickner, *Tarmac*, Québec, Alto, 2009; Jocelyne Saucier, *Les héritiers de la mine*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2013 [2000]; Samuel Archibald, *Arvida*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Polygraphe », 2011.

23. Bertrand Gervais, « Les terres dévastées de Pierre Yergeau. 1999 et la théorie des sphères parallèles », *Voix et Images*, n° 94, 2006, p. 117-132.

à la consommation, à la solitude d'un espace dépourvu de socialité, où les contacts sont ceux d'une proximité autant spatiale que socioculturelle. Y domine le royaume du voisinage, les nombreux personnages du roman étant liés par leur appartenance à une même rue d'une municipalité du nom de Banlieue, jamais réellement située par rapport à un centre. Ce lieu se donne d'emblée comme construit, là, étendu. Il en résulte une lecture sarcastique du conformisme banlieusard, accentué par le fait que chacun des personnages porte le nom d'une marque de commerce, la plupart du temps états-unienne et puisée parmi les grands groupes transnationaux du commerce de centre commercial uniformisé, qui reproduit ses items d'une boutique à l'autre : Gap, McDo, Point zéro, Dior, Tristan, Nike, etc. La vie quotidienne de la banlieue apparaît d'abord moquée; dans ces courts chapitres fulgurants de deux ou trois pages, on suit les tribulations jamais complétées d'un monteur de ligne électrocuté, d'un gérant de tabagie assailli par la présence bartlebienne d'un client pervers, d'une responsable des ventes qui flirte avec son collègue, d'un homme déstabilisé par la présence d'un nouveau chien dans sa demeure, d'un fonctionnaire qui passe ses heures de travail à jouer aux jeux vidéo. Vue de l'extérieur, la galerie de portraits est grotesque; un effet de distanciation a lieu, qui annihile l'espace habité, renvoyé à une banalité médiocre. La scène initiale est à cet égard claire, en ce qu'elle relève le point de vue surplombant qui affecte si fréquemment la banlieue :

Derrière la vitre thermos d'un avion, la Banlieue avait la beauté d'un circuit intégré, et l'attrait désuet d'un musée virtuel. Les bungalows, ouverts sur des pelouses verdoyantes, rasées de près, paraissaient à la fois familiers et inaccessibles. La population demeurait en grande partie invisible. L'absence de trottoir, la solitude apparente qu'évoquaient les arbres émondés, les cabanons imitant, en miniature, les maisons environnantes, tout cela laissait induire que vivait ici une humanité hybride²⁴.

24. Pierre Yergeau, *op. cit.*, p. 9.

Cet extrait laisse néanmoins entrevoir qu'un autre régime de représentation est à l'œuvre également : la banlieue y apparaît inscrite dans une logique de connexion, de communication, de virtualité, ce qui instaure une présence, une appropriation véritable de cet espace social :

[McDo] approchait d'une zone commerciale, le long d'un boulevard qui dessinait une large tumeur à l'intérieur de la zone avancée de la Banlieue. Les gratte-ciel de la ville-île se profilaient au loin. [...] Il trouvait exaltant de voir apparaître un à un les détails d'une ville qui se multipliait comme en un miroir. Il suffisait de s'abandonner à cette agitation pour sentir que l'on faisait partie de la Grande Matrice, qui distribuait richesse, confort et promesse²⁵.

Ce traitement a pour conséquence d'extraire de la représentation la ville-île, jamais tenue comme espace habitable; la vie décrite, la vie intérieure vécue par les protagonistes appartient à cette nouvelle post-suburbanisation dont parlent Collin et Poitras. La Banlieue comme lieu organisé, comme zone d'échelles et de trames, comme mémoire intersubjective, devient une centralité :

La matière même du chaos, nécessaire au plein épanouissement de la vie, se voyait reprise dans le mouvement de ses diverses unités. Déplacements provoqués par des impératifs économiques ou sentimentaux. Par des résolutions subites. Des hasards. Voire de petites envies! À l'intérieur de ces vastes formations subjectives, *la Banlieue aspirait ce qui était situé hors de ses frontières*²⁶.

Aussi, chacun des « narrats », pour reprendre la forme développée par Antoine Volodine, s'attarde à un protagoniste, qui est présenté dans une durée certes indéfinie, mais qui relève d'une trace d'habitation et de communauté. Ces portraits esquissent un drame privé, une subjectivation problématique du lieu habité, que ce soit dans ses relations interpersonnelles, ses fantasmes d'exode ou de refuge, ses intérêts économiques ou professionnels. Cette subjectivation passe entre autres par le fait que l'énonciation de chaque instant décrit

25. *Ibid.*, p. 13.

26. *Ibid.*, p. 75.

oscille entre la distanciation d'un narrateur externe et le témoignage perdu et halluciné des protagonistes qui émergent dans le texte de leur propre désarroi. Cette manière très intimiste de rendre la banlieue a pour effet de la problématiser, de la rendre complexe, de l'intellectualiser, phénomène lié au fait que dix des narrats s'attardent moins à une existence précaire prise dans les rets de la pelouse qu'à quelques-uns des lieux communs de la banlieue, comme le bungalow, la télé, le rêve américain, le tapis roulant, le recommencement, etc. Toutes ces interventions plaident pour un dessaisissement des catégories usuelles de compréhension de ces clichés, en les énonçant pour mieux les déplacer avant de les abandonner en cours de route, comme si l'histoire était dessaisie de ses événements.

En somme, ces deux courts exemples signalent que la représentation romanesque actuelle de la banlieue est peut-être en train d'intégrer plus qu'on ne le croit habituellement les divers régimes de l'habitation au Québec, en signalant la difficulté québécoise et plus largement américaine au sens continental de se constituer des espaces sociaux de sens et d'échanges, sans tomber dans les logiques de la dissolution ou du repli, deux postures stériles que la figure du jardin et du pastoralisme sous-jacente à la banlieue tente de reconfigurer et de porter pour montrer les tensions des imaginaires américains. Parce qu'une logique similaire concourt à la prise en compte des espaces de transition que sont l'arrière-pays, le motel, la banlieue, la petite ville, la mise en forme actuelle de la banlieue nous indique peut-être que les limites référentielles autrefois allouées à cette configuration spatiale sont désormais à revisiter. En ce sens, Daniel Laforest a raison d'affirmer que

[p]uisque la banlieue nord-américaine n'a de forme que celles de son expansion et de sa sérialisation, il n'est pas donné au personnage d'en pratiquer l'espace activement selon les moyens que la littérature moderne a associés à la ville. La banlieue est un espace beaucoup moins *situé* que ne l'était auparavant la ville centralisée à partir de laquelle elle a essaimé²⁷.

27. Daniel Laforest, « La banlieue dans l'imaginaire québécois. Problèmes originels et avenir critique », *Temps zéro*, n° 6, avril 2013, <http://tempszero.contemporain.info/document945> (9 juillet 2014).

La banlieue résiderait moins dans des couronnes toujours plus fuyantes et métamorphosées que dans le passage, dans la problématique accession à la centralité, à l'idée du statut d'une culture du quotidien déniée et pratiquée, qu'elle soit à Brossard, à Trois-Pistoles, à Rouyn ou à Kalamazoo.

Alice van der Klei

Université du Québec à Montréal

La banlieue vue d'ici. Les voisins
chez Michael Delisle, Mathieu
Arsenault et Patrick Nicol

Quand il est question de la banlieue dans les textes littéraires québécois contemporains, on n'échappe pas aux stéréotypes. L'imaginaire de la banlieue nord-américaine est bâti à partir de clichés qui mêlent conformisme, ennui et aliénation¹.

Afin d'aborder la représentation de la banlieue et de son vécu dans la littérature québécoise, nous proposons d'analyser le regard du personnage *in media res*, celle ou celui qui observe son prochain en milieu banlieusard. Le voisin, cet Autre qui sert de miroir ou

1. Selon le journaliste Nicholas Hune-Brown, les auteurs et cinéastes de la banlieue n'arrivent pas à se débarrasser des clichés qui entourent cet imaginaire : « Depictions of the suburbs offer predictable images of conformity and alienation. In its short existence, suburbia has become more a bundle of clichés and conventions than a real place. » Nicholas Hune-Brown, « Suburbs. A Cliché From Hell », *The Toronto Star*, 8 janvier 2006, <https://nicholashunebrown.wordpress.com/2010/06/01/suburbs-a-cliche-from-hell/> (27 avril 2014).

de modèle, est celui qui vit à proximité. Soit ce voisin passe son temps à épier ceux qui l'entourent, soit il est lui-même observé par le narrateur du récit. Dans tous les cas, il représente celui auquel on doit se conformer et qui exerce la pression sociale de l'intégration dans la communauté. Cette pression sociale provoque le malaise et l'ennui caractéristiques de la description de la vie en banlieue².

Nous verrons comment trois récits, publiés entre 2002 et 2012, mettent en scène un personnage dévoré par l'ennui, qui n'arrive pas à s'intégrer dans cet environnement ultra codé, entouré de haies de cèdres, censées être protectrices. Les personnages tenteront tant bien que mal de franchir les clôtures qui les entourent afin de s'émanciper. Malgré les efforts accomplis pour se conformer à leurs voisins, les personnages chez Michael Delisle, Mathieu Arsenault et Patrick Nicol n'arrivent pas tout à fait à vivre dans la quiétude, la « ouate » stéréotypée du banlieusard. Patrick Nicol décrit bien cette situation dans son roman *Terre des cons*³ :

Tous les matins, en me réveillant, je retombe dans cette ouate à laquelle j'ai tant aspiré. Fromage, charcuterie et, pour dessert, un tiramisu (que je ne réussis jamais à ne pas

2. Dans une entrevue avec Michael Delisle pour la revue *Voix et Images*, Daniel Laforest et Michel Nareau cherchent à évaluer la place de la banlieue dans la littérature québécoise et comment l'ennui peut y devenir un affect important : « Michael Delisle : Il a fallu du temps avant que la banlieue soit reconnue comme digne de fiction. Tout le monde connaissait la banlieue, mais personne n'en parlait.

Voix et Images : Personne ne pensait que c'était un sujet littéraire. À vrai dire peu le pensent encore aujourd'hui.

Michael Delisle : C'est plate, il n'y a rien.

Voix et Images : C'est plate, mais l'écrivain est capable de parler de l'ennui et de la platitude. C'est un défi par contre.

Michael Delisle : C'est ça. Le défi, c'est de raconter la banlieue où il ne s'est rien passé, avec des personnages qui n'ont pas les mots. » Daniel Laforest et Michel Nareau, « Entretien avec Michael Delisle », *Voix et Images*, vol. 38, n° 3, 2013, p. 19.

3. Patrick Nicol, *Terre des cons*, Montréal, La Mèche, 2012. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *TC*.

trop sucrer) me récompensent tous les jours d'un gain ou me consolent d'une perte, je ne sais pas, mais remplissent un espace qui, autrement, serait occupé par quoi? (TC, 25)

La confortable vie en banlieue correspond plutôt au sentiment d'une inquiétude vague et pernicieuse, et le narrateur sera perturbé par le tapage et le non-conformisme de ses jeunes voisins d'à côté :

Les cris enjoués de mes voisins me parviennent jusqu'ici. De mon salon, qui d'ordinaire est le dernier refuge de mon ouïe offensée, je les entends. Je les entendrai aussi à l'étage ou dans la salle de lavage; ne me reste plus que la cave. (TC, 50)

Patrick Nicol inscrit sa banlieue dans l'imaginaire contemporain en faisant de son personnage de professeur de littérature au cégep un témoin des événements contestataires du Printemps 2012, moment de crise où la société québécoise a été appelée à s'engager collectivement.

De la même façon, la banlieue à ses débuts est décrite comme un lieu où il faut trouver des repères collectifs. Dans *Dée*⁴, Michael Delisle situe la banlieue soixante ans plus tôt, autour des années 1955, alors que le territoire rural qu'est la Rive-Sud de Montréal est en train de disparaître pour se transformer en une banlieue moderne à l'américaine. Dée, la jeune fille, principale protagoniste du récit, vient de s'installer dans ce nouveau quartier dont elle ne connaît pas les us et coutumes :

Un matin, elle est assise sur son perron de ciment de bonne heure avec des lunettes de soleil pour regarder la vie du Domaine Chantilly, elle fait des sourires polis aux autos et dit bonjour aux gens. [...] Puis, pendant une demi-heure, rien. (D, 95)

Assise sur son perron, Dée reste immobile et attend patiemment que quelque chose se passe, elle a beau essayer d'entrer en contact

4. Michael Delisle, *Dée*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2007 [2002]. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *D*.

avec ses voisins, elle n'y parvient pas puisqu'elle n'y a aucun repère culturel, et un malaise s'installe tranquillement dans son quotidien.

Dans *Vu d'ici*⁵, Mathieu Arsenault commente la vie d'un personnage dans une banlieue québécoise bien développée, dans la période post-11 septembre 2001, où l'on vit dans une inquiétante apathie :

[J]e m'appelle mathieu ça se passait en banlieue comme le déclenchement de la guerre au terrorisme après le 11 septembre où je me souviens de la parfaite normalité du lendemain des premières frappes à l'épicerie où je poussais mon panier où les spéciaux étaient les mêmes où absolument tout avait été sympathique et souriant comme si la guerre n'avait jamais existé [...]. (VI, 16)

Ces trois textes à l'étude situent la banlieue québécoise dans des moments de transition historique, des périodes de changements qui déclenchent une quête de repères chez les personnages principaux. Ceux-ci expérimentent un état de crise et se trouvent dans l'incapacité d'appartenir au monde de la banlieue.

Tourner en rond dans son bungalow

Dans ces trois romans de la banlieue québécoise, la recherche de repères est importante et, dans ce contexte, c'est le regard du voisin qui assure le contrôle social et voit à l'application des règles à suivre en société. Les personnages se sentent surveillés, ou bien ce sont eux qui passent leur temps à épier leurs voisins, tout en tournant en rond et en s'ennuyant.

Dans le roman de Michael Delisle, la mère de Dée, qui ressent déjà sa différence puisqu'elle est une anglophone dans un quartier francophone, a l'impression que, dans cette banlieue moderne en construction, elle ne sera plus tranquille; tout est aménagé pour

5. Mathieu Arsenault, *Vu d'ici*, Montréal, Éditions Triptyque, 2008. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention VI.

que ses voisins puissent l'observer et critiquer son mode de vie. Un des premiers signes de cette surveillance accrue du voisinage est l'installation d'un lampadaire dans le quartier :

Sa mère dit que la rue Fournier n'est plus une place pour eux depuis qu'ils ont planté un lampadaire devant la maison. Elle dort mal avec la lumière, elle entend des bruits. [...] On dirait que les voisins se sont rapprochés depuis qu'ils ont fini la rue. — *It's like...*, dit-elle en cherchant une image pour dire l'étrangeté, *it's like we're all connected*. Elle se sent surveillée. Jugée. [...] Ici, les voisins sont d'anciens ouvriers de manufacture qui ont traversé le pont Jacques-Cartier parce qu'ils avaient entendu dire qu'il n'y avait pas de rats ici. Pas de rats, pas de taxes. (D, 49)

La mère de Dée évoque le malaise de se sentir obligée de vivre dans la promiscuité, à devoir se conformer aux autres et à se sentir surveillée et jugée par eux. Dans ce roman, Audrey Provost (dite Dée) est une jeune fille pubère qui grandit dans un lieu entre la ville et la campagne, où les maisons sont situées à côté d'un dépôt, un genre de ghetto où les chemins sont en terre, jusqu'à ce qu'on entreprenne le mouvement de modernisation. Le chemin où se trouve la maison familiale deviendra la rue Fournier et devra se conformer aux nouvelles règles d'urbanisme. Contrairement à sa mère, Dée accueille la transformation des lieux avec enthousiasme, même si cela doit entraîner la fin d'un mode de vie : « *Hey Doc*, on va devenir une vraie rue, annonce Dée, toute contente. [...] — Ton père va être obligé de débâter sa soue puis se mettre du beau gazon vert avec une clôture blanche. » (D, 16-17)

Le futur mari de Dée, Sarto, celui-là même qui nuit à leur réputation puisqu'il vient régulièrement leur rendre visite, à sa mère et à elle, pour obtenir des faveurs sexuelles, remarque que la rue Fournier va devenir une rue « respectable » (D, 32), pendant que le père est forcé de démolir sa porcherie de paysan au grand soulagement du voisinage qui souhaite que leur chemin de terre devienne enfin une rue de banlieue. La métamorphose du quartier sera finalement achevée lorsque « la rue Fournier [sera] asphaltée

et bornée de trottoirs neufs qui s'abaissent devant les entrées de garages ou les abris d'auto ». (D, 45) Pendant que son quartier est en train de s'urbaniser, Dée change de vie elle aussi, car, victime des agressions sexuelles de Sarto, elle tombe enceinte et doit épouser le père de son enfant. À la suite de ce mariage forcé, Dée déménage dans un bungalow du Domaine Chantilly, un quartier d'une toute nouvelle banlieue. Son mari étant souvent absent, elle vit loin des siens, dans un environnement où, à part les voisins d'en face, les Polonais Czerwinsky, et le jeune camelot de *La Presse*, les gens qui l'entourent ne s'intéressent pas à elle.

Avant d'arriver dans cette banlieue ordonnée, Dée était une jeune fille libre qui vivait entre la campagne et un dépotoir, un endroit où elle peut encore agir à sa guise, où elle « saute par-dessus les flaques d'eau et gambade jusqu'à l'orée du boisé qui mène à la dompe. [...] Quelque part derrière, un ancien chemin de tracteur mène à un champ en friche. [...] Plus loin, un pont vert mène à Montréal. » (D, 12-13) En déménageant, Dée perd cette liberté de gambader. Dans le Domaine Chantilly, elle tourne en rond dans sa nouvelle vie de banlieusarde, elle n'y est pas à l'aise, elle n'en connaît pas les codes : « Au cœur de la nuit, elle marche dans le salon, n'arrive pas à dormir. Elle tire les rideaux comme si elle arrachait un voile et regarde les maisons voisines. » (D, 109) Pour passer le temps, Dée observe les maisons pour essayer de découvrir comment on vit dans un bungalow. Elle sera étonnée de se rendre compte que, chez les voisins, la maison est identique à la sienne : « c'est drôle, on a la même cuisine..., dit Dée à madame Czerwinsky. » (D, 91)

Tout comme Michael Delisle, Mathieu Arsenault aborde dans *Vu d'ici*, paru en 2008, le thème dominant de l'ennui dans une banlieue québécoise indéfinie, qui pourrait s'étendre « de boucherville à beauport » (VI, 63), à travers une écriture proche de l'oralité qui accorde la parole à un narrateur, seul devant sa télévision :

[L]es jours de congé je tourne en rond dans la maison et ma télé et mes murs en pochoir et mes plantes en plastique et ma petite table en mélamine et ma longue causeuse en

cuir et mon meuble de rangement tubulaire fluo rétro je croule sous le beau et j'arpente ma belle maison [...]. (VI, 31)

Chez Arsenault, cette textualité de la langue orale qui prend la forme d'un flux, évoque le temps qui passe de manière régulière, continue, sans aucune aspérité. La quasi absence de ponctuation dans le texte ne permet pas le découpage du temps ou de l'action, le texte ignore délibérément la structure classique de la phrase et du récit comme pour montrer qu'il n'y a pas réellement d'ordre en banlieue. Le communautarisme banlieusard a éclaté ou n'a jamais existé, il n'y a aucun réseau, aucun lien entre voisins, on n'essaye même plus de se saluer, on reste cloîtré chez soi, pris dans un temps circulaire :

[C]e ne sont pas les bungalows à perte de vue qui m'embêtent ni les kilomètres de gazon vert ni les haies ni les entrées pavées [...] ce qui m'embête c'est la niaiserie de penser qu'ici rien n'a de rapport avec rien [...] je n'avance pas pour le moment je tourne en rond [...]. (VI, 23)

Au milieu de nulle part, dans un espace uniforme, le narrateur ne vit ni à la campagne ni à la ville, mais proche des centres commerciaux : « [À] deux minutes de la campagne à deux minutes de la ville à deux minutes du centre d'achats mais pas moyen d'aller nulle part à pied [...]. » (VI, 77-78) Le narrateur va même jusqu'à détourner la devise québécoise « Je me souviens » pour faire de l'aliénation commune de la vie banlieusarde le cœur de l'histoire collective du Québec contemporain :

Je me souviens de ma vie en banlieue je me souviens d'avoir tourné en rond des heures de temps je me souviens d'avoir écouté la télé jusqu'à ne plus être capable de tenir debout simplement pour le plaisir de zapper [...]. (VI, 15-16)

Dans *Terre des cons*, en attendant que la fin de la grève étudiante sonne l'heure du retour au travail, un professeur de cégep insomniaque tombe dans l'alcool et se gave d'informations à la télévision, tout en guettant ses nouveaux voisins qui multiplient les soirées arrosées. De jour, il tourne en rond en regardant la télé afin de s'informer sur la

grève étudiante; de nuit, il s'introduit par effraction dans la maison des voisins pour les épier et leur voler quelques bières :

Je pourrais sortir, racler la pelouse, nettoyer les plates-bandes. Je devrais faire le ménage, les courses et le souper. Je regarde Alex à la télévision. [...] Quand on ferme la télé, bien souvent, on peut sortir de chez soi et rejoindre l'événement. (TC, 29-30)

À travers la passivité de son personnage, Nicol exacerbe le conformisme et l'aliénation généralement attribués aux banlieusards. L'incapacité d'agir du narrateur découle de son mode de vie confortable, où toute révolte apparaît inutile. On n'arrive ni à sortir de sa maison, ni à aller rejoindre les autres, de l'autre côté de la haie.

La haie de cèdres des voisins

La propriété privée fait partie de l'idéologie du banlieusard nord-américain. Avoir sa maison comble le besoin d'indépendance et l'individualisme associés à l'*American Dream*. Replié sur lui-même, le propriétaire de bungalow doit s'assurer que son gazon est bien tondu et bien vert, il entoure sa propriété d'une haie de cèdres, l'équivalent du *white picket fence* états-unien, qui délimite son espace territorial. Puisque chacun a sa parcelle, il y a des codes de voisinage à respecter, chacun doit embellir son chez-soi. La description de la banlieue dans *Dée* l'illustre :

Chaque lotissement du Domaine Chantilly fait à peu près la même superficie mais chaque habitation a son style. [...] La maison de Sarto et de Dée au 76 Fragonard est sobre, mais elle a trois supports massifs saillant sous la fenêtre du salon, destinés à recevoir une longue boîte à fleurs. Les autres maisons n'en ont pas. [...] Les lots de terre écorchée attendent leur garniture de rocaille, de verdure, de haie. (D, 71-72)

Une des manières de bien s'intégrer en banlieue est de s'assurer que son jardin est bien entretenu, que l'harmonie règne et que la haie de cèdres est bien taillée. D'ailleurs, dans le Domaine Chantilly, tout

reste encore à faire, à organiser. Les voisins sont en train de réaliser l'aménagement paysager sur leur lopin de terre pendant que la jeune Dée les regarde faire :

Le voisin d'en face s'est fait livrer un camion de terre noire pour chausser un petit érable à sucre qui attend, les racines ensachées dans la jute. La glaise n'aide pas. Les mottes de gazon prennent difficilement racine. [...] Derrière le rideau du salon, tenant un petit chien blanc et brun dans ses bras, Dée fixe la rue de gravier. Elle s'est glissée derrière le sofa et a entrouvert le rideau pour regarder le voisin d'en face tuteurer son arbre, pour l'observer. (D, 81)

Monsieur Czerwinsky a beau vouloir la convaincre de l'importance de s'occuper de son jardin, de faire fleurir son quartier, la jeune fille ne s'y intéresse pas :

Il considère les buttes non jardinées de Dée et l'informe que si elle veut des tulipes ou des narcisses au printemps prochain, c'est aujourd'hui qu'il faut planter les bulbes. [...] — Non, merci. Ça me tente pas. Merci pareil. Dée rentre. Elle retourne aux rideaux du salon épier monsieur Czerwinsky. (D, 84)

Même si elle ne comprend pas ses voisins, Dée sent leur présence et elle se croit surveillée : « [e]lle sait qu'en face, monsieur ou madame Czerwinsky regardent ou ne regardent pas, ce qui revient au même parce qu'ils sont là, quelque part, en face. » (D, 101). Déseparée et désœuvrée, elle observe ses voisins, mais ne sait pas comment interagir avec eux :

En s'essuyant le front, l'homme aperçoit Dée et la salue poliment. Elle fait un petit salut de la main, puis referme le rideau. Le voisin fait ça depuis qu'il a emménagé au début de l'été. Chaque fois, il envoie un signe courtois. Chaque fois, elle se défile. (D, 82)

Dée ne sait pas comment se comporter, elle a grandi dans une soue à cochon, entre les injures et les agressions sexuelles. Dans son bungalow flambant neuf, elle est étrangère aux codes et n'arrive même pas à avoir un contact avec ses nouveaux voisins; eux non

plus, d'ailleurs, ne savent pas comment la saluer ni l'aborder : « Une mère ouvre brutalement la porte-moustiquaire et inspire pour crier le nom de ses enfants. Mais à la vue de Dée, elle laisse tomber, fait une petite grimace gênée en guise de salutation, et rentre. » (*D*, 101)

La jeune femme sort se promener dans le quartier; elle s'est achetée des belles robes, elle s'est fait réparer les dents, pour enfin sourire convenablement aux voisines. Elle peut maintenant essayer de se faire passer pour une jeune femme bien de la banlieue, ne plus être cette fille pauvre élevée entre un dépotoir et une porcherie. Métamorphosée, tout comme son ancien quartier, Dée s'est embellie et mise au goût du jour :

Elle sourit à des fillettes qui prennent le thé avec des tasses imaginaires, assises dans le vert vibrant d'une pelouse qui a bien pris. La petite clôture blanche est immaculée, neuve. Les odeurs se succèdent, d'une maison à l'autre, gâteau chaud, steak au beurre, bouillon de poulet... Elle entend des batteurs électriques, des portes de frigidaires. Elle passe distraitement sa main sur une haie taillée dont les coins tombent droit comme un fil à plomb. (*D*, 102)

Dée tente de se fondre dans le décor, maintenant qu'elle peut défiler en souriant aux voisins, marcher au rythme des électroménagers, caresser une haie bien taillée; son corps et ses manières sont devenues un prolongement de l'espace banlieusard.

Chez Patrick Nicol, c'est le personnage principal qui se trouve dans la position du parfait banlieusard se préoccupant de sa haie bien taillée. Comme le voisin dans *Dée*, monsieur Czerwinsky, il s'intéresse aux agissements des voisins qui ne s'occupent pas bien de leurs plates-bandes, ni de leur haie de cèdres :

Que font mes voisins, quelle autre vie ont-ils que ces cris, ces beuveries, à quoi ressemble une soirée calme dans des corps si cons. [...] De leur côté, la haie de cèdres a besoin d'être taillée, nettoyée. Je devrai en parler au propriétaire, car s'il n'intervient pas, ça s'aggravera jusqu'à menacer la haie en entier. (*TC*, 12-13)

Les voisins de ce professeur de cégep ne connaissent pas les codes du voisinage en banlieue. Ils ne savent pas se conformer aux usages et ne comprennent pas que, pour vivre en banlieue, il faut maintenir la symétrie des maisons bien entretenues, chacune entourée de sa « haie taillée dont les coins tombent droit comme un fil à plomb » (*D*, 102). Les voisins dans *Terre des cons* laissent leur porte ouverte; ils s'assoient en avant de la maison; ils ne taillent pas bien la haie de cèdres et ne s'occupent pas du gazon :

[J]e jette un coup d'œil chez les nouveaux voisins. La porte d'entrée est ouverte, une chaise de cuisine est sortie sur le perron. Pourquoi ne s'assoient-ils pas derrière? Pourquoi s'exposer ainsi à la rue? (*TC*, 30-31)

Dans *Vu d'ici*, il faut également entretenir les haies et les apparences. Il faut se tenir tranquille et veiller à bien entretenir sa propriété, car la banlieue se situe dans « un pays plein de spéculateurs qui appellent la police quand il y a trop de bruit parce que ça dévalue sensiblement la valeur de leur investissement immobilier » (*VI*, 68). Si la haie de cèdres délimite le domaine, Arsenault la qualifie de honteuse, car elle n'est pas synonyme d'harmonie, au contraire. Les voisins se font la guerre pour des histoires de tapage nocturne ou de non-respect de la clôture :

[L]a haie de cèdres de la honte. Ah la banlieue terre de contrastes et d'exotisme avec des chiens qui jappent des chicanes de voisins d'aller en cour pour des histoires de limites de terrain de mises en demeure de petites bassesses comme [...] dire aux enfants de ne plus parler aux enfants des voisins et de mettre le paquet pour se faire aménager sa haie de six pieds son mur de sécurité et je ne ressens rien [...]. (*VI*, 27)

Chez Delisle, le cas de Dée ne fait qu'empirer. Non seulement elle ne s'occupe pas de son gazon ni de ses bacs à fleurs, mais elle laisse même la mauvaise herbe de son parterre se répandre chez ses voisins :

Elle ne regarde pas monsieur Czerwinsky, elle endure sa voix qui débite des récriminations. Le terrain de Dée est

couvert de pissenlits, ça prolifère, ça infeste les terrains voisins; personne n'en vient à bout. Passe encore que son parterre soit troué de zones sèches, que ses buttes virent en chiendent, mais elle doit absolument s'occuper de la mauvaise herbe qui monte en graines. (D, 125)

Dée n'a pas réussi à devenir une jeune fille respectable. Elle ne sait pas entretenir une haie de cèdres. Elle n'est pas outillée pour s'intégrer au Domaine Chantilly. Non domestiquée, elle ne comprend pas les codes de la banlieue et n'arrive même pas à communiquer avec son propre enfant dont elle ne prend pas bien soin, tout comme elle est incapable d'entretenir sa maison et ses plates-bandes. Elle entraîne avec elle une forme de désordre qui contamine son nouveau quartier. C'est bien ce que ses voisins ne tolèrent pas. Elle n'arrive pas à circonscrire la confusion qu'elle diffuse :

La vaisselle déborde de l'évier, rend des odeurs tantôt ferreuses, tantôt rances. Dans un coin, derrière des assiettes sales, une pinte de lait a tourné, le gras blanc flottant comme une éponge au-dessus d'une eau trouble. Par terre, les ordures ont traversé le sac de papier ciré, et ont fini par gagner, avec le temps, le bas du mur qui se délite à force d'humidité. Dans ce coin-là se dégage une odeur de faisandage, pénétrante. La gazette du chien est une croûte raide d'un ocre foncé, sillonnée des sels de l'urine.

— *What a dump!* Comment Bette Davis disait ça donc *Whhhat a dump!* (D, 126-127)

Même si elle affiche de belles robes et de belles dents à l'extérieur, Dée ne sait que recréer l'environnement d'une *dump* à l'intérieur. Tout comme les voisins du professeur de cégep de Patrick Nicol qui n'entretiennent ni leur haie, ni leur maison, c'est aussi une manière pour ces personnages de résister à l'idéal de la banlieue.

Manifester en banlieue

Si le narrateur de *Vu d'ici* est enraciné dans la banlieue, puisqu'il y a grandi, il doit certainement mieux en connaître les mécanismes que les voisins du professeur de cégep ou que la jeune Dée. On

pourrait croire ce natif de la banlieue mieux équipé pour survivre dans cet environnement composé de « bungalows à perte de vue » (VI, 23). Pourtant, étranger à son voisinage, désemparé, il aimerait tant que les gens de son quartier se soulèvent et sortent manifester dans la rue. Pour tuer l'ennui, pour avoir l'impression d'appartenir à une collectivité, le narrateur affirme qu'il faudrait se révolter :

Je voudrais qu'on sorte dehors manifester en plein hiver la neige dans la rue [...] mais il n'y a pas de place publique ici seulement des terrains privés [...] des millions de gens qui gueulent des fois mais qui le reste du temps se sacrent de tout sauf des baisses d'impôts de leur marge de crédit des rendements impossibles pour leurs placements leur reer leur fonds de retraite et qui déchirent leur chemise pour des faits divers aux nouvelles [...]. (VI, 59-60)

La forme la plus commune de la révolte populaire étant la manifestation, ce narrateur invoque le désir de manifester. Malheureusement, les voisins dans *Vu d'ici* ne sortent pas, ne se rebellent pas. Ils restent sagement chez eux, regardent la télévision et s'inquiètent de leurs impôts. Le narrateur en vient à vouloir à tout prix sortir de cette torpeur. Il est en quête d'une communauté là où il n'y en a pas :

Je me cherche une manif une sortie de groupe un paquet d'amis quelqu'un qui pourrait me tirer hors de ce trou souriant où les familles se saluent quand elles se croisent dans le stationnement de l'épicerie je voudrais déjà être sorti de ce bourbier du bonheur à tout prix je cherche à me traîner jusqu'à ma liberté. (VI, 15)

Dans *Terre des cons* de Patrick Nicol, le banlieusard quadragénaire n'a pas à se « chercher une manif ». Au contraire, il la fuit : il est cloîtré chez lui à cause des manifs étudiantes du Printemps érable. Ce professeur de littérature se décrit comme un vieux con sédentaire avec de jeunes cons bruyants comme voisins (TC, 22). Pourtant, il y a pire que les voisins, il y a les abrutis à la télévision qui commentent les manifestations :

Les vieux cons bruyants comme ce Chroniqueur qui même à l'écran a mauvaise haleine. C'est sans doute ce que la télé

offre de plus répugnant à part peut-être les concours de perte de poids, juste avant les publicités de Tim Hortons. (TC, 22)

Comme ses étudiants sont en grève, il se trouve sorti de force de sa petite routine de travailleur consciencieux. Désœuvré, il suit le déroulement de la grève à la télé, découragé par les chroniques médiatiques des « mononcles » :

[C]e que la grève a révélé, et qui m'était jusqu'à ce jour étranger, c'est la mononquisation du débat public. [...] Ils sortaient de leur trou, les Mononcles, [...] pour professer, proférer péremptoirement des opinions et des impressions dont rien ne justifiait la publication. D'où sortaient-ils? Ils ne sortaient pas, ils avaient toujours été présents. (TC, 72)

Le Chroniqueur auquel Nicol fait référence est bien sûr Richard Martineau du *Journal de Montréal*, dont les propos au sujet de la belle vie qu'ont menée les étudiants grévistes sont devenus célèbres. Une vie qui se compare presque à celle d'un pacha en banlieue :

Vu sur une terrasse à Outremont : 5 étudiants avec carré rouge, mangeant, buvant de la sangria et parlant au cellulaire. La belle vie! On aura compris l'ironie, voire le cynisme de l'homme, surpris que des étudiants soient ailleurs que dans leur monacale⁶.

Pendant que le professeur se « mononquise » à son tour, en épiant et en s'introduisant chez ses jeunes voisins, dont la haie de cèdres est croche, sa blonde, elle, participe aux manifs :

Ma blonde glissait de l'autre côté. [...] Julie n'était plus que bruit et mouvement, danse et chant; elle avait percé la haie qui nous sépare de notre semblable inculte [...]. (TC, 80-81)

La blonde du professeur n'est plus très souvent dans sa maison de banlieue, elle a rejoint le mouvement de contestation. Tout n'est donc pas perdu pour les banlieusards, ils ne semblent pas

6. Jonathan Livernois, « La belle vie! », Mariève Isabel et Laurence-Aurélien Thérault [dir.], *Dictionnaire de la révolte étudiante. Du carré rouge au printemps érable*, Montréal, Tête première, 2012, p. 22-23.

complètement immunisés contre la révolte. Dans *Terre des cons*, la grève s'étend jusque dans les périphéries des grandes villes, là où des citoyens, yeux grands ouverts devant la télévision, n'attendent que de rejoindre la masse hurlante qui occupe la place publique. Moment invraisemblable où les banlieusards redécouvrent que la rue a d'autre utilité que celle d'y rouler en voiture : on peut y marcher, danser, crier, rencontrer ses voisins et discuter autour d'une bière.

Nous avons brièvement dressé trois portraits de la banlieue littéraire québécoise afin de montrer comment chaque écrivain y dépeint la vie à travers les clichés de l'ennui et de l'aliénation. Pourtant, il est possible de faire éclater ces clichés et de trouer la haie de cèdres qui maintient l'ennui et empêche les relations entre voisins. Le malaise éprouvé quand le personnage essaie de s'intégrer ne peut que se dissiper s'il perçoit la possibilité de contester la « mononquisition » (ou la « banlieusardisation ») des discours et des comportements.

Car, si les « monocles » de la banlieue se plaignent de leurs voisins et de la jeunesse qui manifeste, ils finiront peut-être par aller fêter avec eux. C'est ce qui arrive au prof de Nicol qui finit par fraterniser avec les jeunes insoucians qui occupent la maison voisine :

- Tu vas manger avec nous autres?
- Il y a ma blonde qui doit être rentrée.
- Laisse faire, je vais la chercher.

Je prends la nouvelle bière que l'on me tend alors que mon partenaire traverse la haie pour rejoindre mon amour.
(*TC*, 96)

Il faut croire que le changement est possible, chez Nicol. Soudainement, le voisin, l'Autre, n'est plus celui dont on se tient loin, mais un partenaire avec qui l'on traverse maintenant la haie de cèdres. De la même façon, le banlieusard dans *Vu d'ici* cherche à tout prix à se sortir de sa léthargie et la solution est de trouver

« une fucking de grosse manif où je pourrais fucking gros fréncher une fille engagée » (VI, 60) pour sortir de son état « trop vedge végétal affalé comme un million de gens dans un million de salons » (VI, 60). Dée, quant à elle, va se rebeller en claquant la porte au nez du voisin polonais, monsieur Czerwinsky, l'étranger trop bien intégré. En refusant de s'occuper de la mauvaise herbe et de la vaisselle, elle proteste contre l'idéologie de la banlieue, même si elle doit pour ce faire passer ses journées couchée et prendre des pilules : « Dée retourne à son lit. La pénombre de sa chambre est enveloppante. Elle pose un comprimé blanc sur sa langue [...] et pense que demain elle va faire un gros ménage... » (D, 127). Dée paie sa révolte à un très fort prix.

Si, dans l'imaginaire, la banlieue contient ses personnages dans l'uniformité de ses bungalows, ce qui se dégage de ces trois œuvres contemporaines, c'est qu'une forme de résistance est possible en banlieue : soit en inaugurant des relations avec ses voisins, soit en refusant radicalement tout contact avec eux. Dans les deux cas, il y a reconfiguration de la sociabilité banlieusarde et de ses règles. La haie devient un lieu de passage au lieu d'être une frontière; le bungalow et le terrain deviennent une *dump* au lieu d'être un chez-soi, un jardin. Ces trois œuvres, en récupérant les figures de l'ennui, des voisins et de la haie de cèdres, procèdent finalement à un détournement subversif de la banlieue, de ses prescriptions et de ses clichés.

Simon Brousseau

Université de Toronto

La banlieue de Thomas Berger,
ou le bungalow comme dispositif
immunitaire

Un certain nombre de fictions ont mis en scène le banlieusard comme ce type qui cherche à quitter son milieu, voire même à le fuir, tout en étant irrémédiablement ramené vers lui. Il s'agit d'une tension qui anime le banlieusard nord-américain, l'ambiguïté qui fait de lui un sujet digne d'être exploité. Bien qu'il ait la possibilité de vivre le rêve américain, ne serait-ce qu'en mode mineur, il porte en lui les germes d'une révolte intérieure, le désir, au fond, de nier ses aspirations ou plus radicalement ce qu'il est, sans toutefois avoir la force d'y parvenir. C'est ce qui pousse Harry « Rabbit » Angstrom à fuir la banlieue de Brewer, la ville fictive de Pennsylvanie imaginée par John Updike¹, et c'est ce qui explique sa volte-face après une nuit à dévorer l'autoroute vers le sud en ruminant ce qu'il juge désormais être le piège de sa vie conjugale

1. John Updike, *Rabbit Redux*, New York, Alfred A. Knopf, 1971.

avec une femme décrite comme étant alcoolique, stupide et de plus en plus laide. C'est à l'écart de ces fictions où le banlieusard se montre ouvertement insatisfait que se situe *Neighbors*², le roman de Thomas Berger paru en 1980. L'auteur y propose une réflexion sur l'être au monde du banlieusard, sur son mode de pensée et sur l'équilibre que lui procurent les différents codes régissant ce que l'on nomme le *bon voisinage*.

Je me propose d'analyser ce roman en portant attention à l'idée selon laquelle la banlieue peut devenir, comme l'a proposé Robert Beuka dans son essai *SuburbiaNation*, un véritable paysage mental³. En poussant à son extrême limite la logique qui assure la cohérence de ce paysage mental, Berger cherche à provoquer le moment où elle défaille, révélant l'hypocrisie et l'égoïsme qui la sous-tendent, mais aussi, admettons-le sans ironie, la forme de bonheur qu'elle rend possible. Nous n'avons donc pas affaire à un roman de mœurs réaliste, mais bien à un exercice d'amplification qui invite à considérer l'artifice fragile de la vie en banlieue.

Au tout début du *Procès*⁴, Joseph K. reçoit la visite imprévue de deux agents qui l'informent qu'il est accusé d'avoir commis un crime, sans toutefois préciser la nature des accusations qui pèsent contre lui. Ceux-ci se sont introduits dans la maison où il loge, abolissant de la sorte la frontière entre espace privé et espace public. Le roman de Berger s'approprie les prémisses du *Procès* et pose lui aussi, dans le contexte de l'Amérique suburbaine, la question de l'espace privé soulevée par Kafka. À bien y penser, on pourrait dire que ce roman

2. Thomas Berger, *Neighbors*, New York, Delacorte Press / Seymour Lawrence, 1980. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *N*.

3. Beuka décrit la banlieue comme étant « a kind of landscape of the mind », suggérant ainsi que le paysage réel de la banlieue a aussi des conséquences sur le rapport au réel de ses habitants. Voir Robert Beuka, *SuburbiaNation. Reading the Landscape in Twentieth-Century American Fiction and Film*, New York, Palgrave MacMillan, 2004, p. 3.

4. Frank Kafka, *Le procès*, trad. de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010 [1933].

présente le bungalow américain comme un dispositif immunitaire, un bunker visant à protéger le sujet d'éventuels envahisseurs, qu'ils soient réels ou symboliques. Le *bon voisinage* impliquerait ainsi d'abord et avant tout le respect de cette règle non écrite qui consiste à rester chez soi, à moins bien sûr d'être invité en bonne et due forme. Earl Keese, le personnage principal du roman, rappelle les personnages de Kafka parce que comme eux, il n'a pas la moindre idée de ce qui lui arrive et cherche par-dessus tout à garder le contrôle de la situation. Le lecteur, lui, a le privilège de la distanciation, et voit bien que ce sont les assises morales du banlieusard qui sont en train de s'écrouler. Dès les premières pages, nous avons le sentiment que Earl est condamné, et ce sont ses efforts pour éviter l'inévitable qui constituent le moteur du roman.

L'équilibre précaire du bon voisinage

Le banlieusard redoute les visites impromptues, car il sait qu'en ouvrant sa porte, il risque d'être contaminé par le monde extérieur. Le roman de Berger montre comment le bungalow peut devenir ce lieu hyper-régulé où les valeurs demeurent intactes tant que la porte est fermée et que les tentations restent à l'extérieur. Earl Keese (notons au passage que la lettre K du nom n'est pas anodine et renforce l'allusion à l'incipit du roman de Kafka) parle le langage de la norme banlieusarde, avec sa conception utilitaire de la justice où la sympathie, les gentillesse et, ultimement, les relations humaines sont vécues comme une suite de marchandages et de compromis, de petits mensonges et d'amitiés arrangées comme des mariages.

Le premier chapitre du roman révèle peu à peu le paysage mental du banlieusard qu'est Earl. On apprend tout d'abord que la maison des Keese se situe dans un cul-de-sac, avec pour seuls voisins les Walker, qui viennent tout juste de quitter le quartier. On attend donc la venue des nouveaux voisins. En isolant comme cela deux bungalows dans un espace indéterminé, entre un marais et des lignes électriques, aussi bien dire entre nature et civilisation, Berger donne à son roman une touche kafkaïenne, c'est-à-dire qu'il recrée ce

dispositif où un lieu plutôt improbable entretient néanmoins un air de famille avec la réalité dont il semble à première vue s'éloigner. Il invite aussi, en isolant Earl et son épouse Enid, à lire ce roman comme une expérimentation visant à vérifier où la logique banlieusarde peut mener si on la laisse s'emballer. Cette logique est examinée sous ses aspects langagiers et moraux, qui se révèlent rapidement indissociables.

Dès la première page, nous retrouvons Earl et Enid qui discutent autour de leur table à café. Earl dit qu'il aurait été agréable d'inviter les nouveaux voisins à prendre un verre, mais sa femme et lui décident de remettre le projet à plus tard. Earl conclut la discussion avec cette remarque : « We could probably get away with giving them no formal welcome whatever. It's scarcely a true obligation. » (N, 1) Déjà, cette discussion d'allure anodine laisse entrevoir le mode d'appréhension du monde qui est celui de Earl Keese : il pense en termes d'obligations, d'étiquette, et surtout d'apparences. Or, malgré son souhait de remettre à plus tard sa rencontre avec les nouveaux voisins, on sonne à la porte. C'est alors que le narrateur émet la remarque suivante, traçant davantage les contours du personnage :

Keese was now sufficiently old (viz., forty-nine) to hear as ominous all summonses for which he had not been furnished with advance warning, and he was especially dubious about any that came in those few hours which constituted dinnertime for persons of his sort. (N, 3-4)

Earl se lève néanmoins pour répondre et entrouvre la porte avec appréhension, tout en prenant soin de garder une partie de son corps à l'intérieur de la maison, afin de pouvoir fermer brusquement la porte si la situation l'exige. C'est alors qu'il fait la rencontre de Ramona, sa nouvelle voisine, à qui il adresse une formule de politesse : « "Hello," said he, showing a pleasant face, "and what may I do for you?" » ce à quoi elle répond par un langoureux « "Anything you like" ». On le comprend, Berger insiste à nouveau sur le langage de la banlieue : « He had not been prepared for her literalization of his greeting, which was a piece of standard usage and not a cliché

to be derided. » (N, 4) Après quelques secondes où il semble devoir s'ajuster à son interlocutrice, Earl lui répond ceci : « "Miss, I assure you my intentions are honorable." », et le narrateur ajoute que Earl n'aime rien autant que de telles plaisanteries. Une fois à l'intérieur de la maison, Ramona affirme qu'elle est la nouvelle voisine, mais elle le fait avec une formule interrogative : « "I moved in *next door*?" », comme si elle ne savait pas exactement ce qu'implique ce nouveau statut. Earl pense alors lui répondre de façon sardonique « Comment pourrais-je le savoir? », mais décide plutôt de garder la remarque pour lui-même et de dire encore une fois ce que la situation exige : « Welcome to the neighborhood. » (N, 5) À la suite de cet accueil, Ramona passe sans aucune gêne tout près de Earl en frottant ses seins contre lui, et s'installe confortablement dans le fauteuil du maître de la maison. Earl est troublé, lui qui n'est pas habitué à de tels contacts, hormis ceux avec sa femme. Avant même qu'il n'ait le temps de lui offrir un verre de vin, Ramona s'empare du sien et lui dit qu'elle espère qu'ils pourront être amis. Voici l'échange qui s'ensuit :

"I'm sure we can," said Keese. "We were certainly always on friendly terms with the Walkers, though we didn't really know them intimately. They were a good deal older."

"I didn't mean that polite social kind of shit," Ramona said. (N, 7)

Quelques remarques s'imposent avant de poursuivre. D'abord, la formule interrogative de Ramona (« "I moved in *next door*?" ») éclaire pour une première fois l'énigme de sa présence dans le roman. Les nouveaux voisins, s'ils se retrouvent en banlieue, ne sont pas des banlieusards. Ils sont radicalement autres et surgissent dans la vie de Earl afin de le confronter à un langage, à une façon d'appréhender la vie qui, par la négative, le pousse à réitérer sans cesse les codes de la banlieue, à s'y agripper afin de maintenir le sens mis en péril par l'honnêteté radicale de ses interlocuteurs. La locution « être en bons termes » horripile Ramona parce qu'il s'agit de la banalisation d'un mensonge, d'une amitié sans contenu qui

repose davantage sur un pacte de non-agression que sur l'affirmation d'affinités véritables. C'est en cela qu'il faut interpréter Harry et Ramona en tant que personnages conceptuels, et non pas dans une optique réaliste. Deleuze et Guattari proposaient de considérer le personnage conceptuel comme étant l'incarnation d'une pensée philosophique, la mise en marche de sa mécanique, et il me semble que c'est exactement le rôle que tiennent Ramona et Harry dans le roman⁵. La leçon qu'ils portent, dans leurs gestes et leurs paroles, est celle de la souplesse et de l'énergie qui se dégagent de l'affirmation et de la sincérité. En contrepoint, ce qu'il faut comprendre, c'est que le mode de vie banlieusard de Earl est une forme de rigidité, une sclérose qui l'éloigne de la vie, précisément parce qu'il y tient un rôle duquel il ne déroge jamais. J'insiste sur ce point puisqu'on ne peut comprendre les actions imprévisibles de ce couple sauvage sans les envisager comme une démonstration ironique. Par exemple, lorsque Earl propose à Ramona que Harry et elle pourraient rester à souper, celle-ci lui suggère de demander d'abord à sa femme si elle est d'accord. Cette simple suggestion suffit à mettre en marche la mécanique autoritaire du père pourvoyeur qui travaille pour nourrir sa famille, et Earl lui répond que c'est lui qui paie la nourriture, et que c'est donc lui qui décide qui peut la manger.

Earl est empêtré dans un mode de vie. Son milieu déteint sur ses pensées, si bien qu'il ne faut pas dire qu'il est *en* banlieue, mais bien qu'il est *la* banlieue, le résultat d'un long processus de désindividualisation. Toutefois, ce premier contact avec l'extérieur que représente Ramona suffit à lui donner un élan. Une fois dans la cuisine, il propose à sa femme, sur un coup de tête, d'inviter les nouveaux voisins dans un restaurant français situé à quelques kilomètres, *La nourriture*. Enid est étonnée, puisqu'ils n'y sont jamais allés. Cependant, et ce mouvement se répètera sans cesse par la suite, Earl change finalement d'idée et opte pour un souper à la maison. Harry et Ramona sont deux démons tentateurs soufflant sur

5. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005 [1991], p. 60-81.

les braises presque éteintes des désirs de Earl. À leur contact, il prend conscience de ses désirs, mais fait aussi l'expérience douloureuse de ce qui représente désormais une impossibilité pour lui. La maison de Earl est située dans un cul-de-sac et sa vie elle-même est une impasse, même s'il préfère jouer sur les mots afin de se convaincre du contraire. Lorsque Harry arrive finalement chez lui, il l'accueille en lui souhaitant la bienvenue « to the end of the road », en prenant bien soin, souligne le narrateur, de ne pas utiliser l'expression *dead end*, qui est beaucoup trop décourageante (N, 14). Si Joseph K. ne sait pas de quel crime on l'accuse lorsque les agents débarquent chez lui à l'improviste, Earl Keese semble par moment avoir l'intuition que Ramona et Harry, par leur simple matérialisation, l'accusent de s'être domestiqué.

Les ruses de la vie normale

À l'origine de la maison en banlieue vécue comme espace immunitaire, il y a l'idée, suggérée un peu partout dans le roman, selon laquelle rien n'est plus dangereux que la vie normale. En vivant dans un *dead end*, en entretenant des amitiés contractuelles où les rencontres sont réglées au métronome et où l'imprévu ne surgit jamais parce que les échanges correspondent à un script de bonnes manières, Earl est désormais, à 49 ans, passé maître dans l'art de réduire les risques inhérents à la vie normale.

Au fil du roman, Harry et Ramona deviennent toutefois de plus en plus envahissants. Ramona profite du moment où Earl se rend dans la cuisine pour prendre une douche et se couche nue dans le lit des maîtres de la maison, tandis que Harry réussit, grâce à son insistance bon enfant, à emprunter les clés de la voiture de Earl et à lui soutirer 32 \$ afin d'aller chercher à manger. Lorsqu'il se rend compte que Harry lui a menti et qu'il est en train de cuisiner des spaghettis dans sa nouvelle maison, Earl tente de se venger en cachant la voiture de Harry, qu'il envoie par mégarde dans le marais. Cet incident donne lieu à une série de vengeance bouffonnes où Ramona et Harry se montrent faussement outrés, allant même jusqu'à accuser

Earl, devant sa femme, d'avoir tenté de violer Ramona. Plus tard, sentant la menace peser sur l'ordre de la maisonnée, Earl décide de les enfermer dans le sous-sol. Il en profite alors pour partager sa colère avec sa femme, qui semble par moments beaucoup s'amuser avec les nouveaux voisins, peut-être parce que contrairement à Earl, la vie régulée à laquelle ils s'attaquent ne lui plaît pas entièrement. Earl justifie son exaspération et son manque de courtoisie envers les nouveaux venus en réitérant le pouvoir que lui confère son statut de propriétaire vis-à-vis Harry :

“We've been in *my* house, not in his. I don't have to define myself : I'm here. You see what I mean? Who's he? He's never been seen before, has he? I've lived right here for more than twenty years. I can be *found*, you see. I've got a history, a local habitation and a name. Nobody can question me on the basics. But if I were to move someplace else, I'd feel an obligation to establish myself before arrogantly trying to take over.” (N, 124)

Ce discours du propriétaire qui réaffirme son identité, mais aussi sa supériorité se retrouve partout dans le roman. Earl s'y accroche comme à une bouée parce qu'il n'est pas habitué de devoir défendre son autorité. Il n'avait pas à donner d'ordres, puisque l'ordre préexistant rendait superflue toute remise en question. Lors de ses discussions perdues d'avance contre ces maîtres de la maïeutique situationnelle que sont Harry et Ramona, il affirme toujours en dernier recours sa supériorité de propriétaire. C'est à cause de cette insistance sur les usages figés du langage, sur les conventions communicationnelles structurant le rapport au monde de Earl que le roman ne peut être réduit à une satire de la vie banlieusarde. Si Earl est un être moralement décadent, ce n'est pas dû à une qualité intrinsèque de la banlieue, mais plutôt au fait que la banlieue favorise l'homogène, le consensus, et le durcissement des vérités relatives en absolus. L'opposition entre les deux couples donne en tout cas une certaine légitimité à cette interprétation. Il est surprenant de voir à quel point, d'une page à l'autre, Harry et Ramona changent de discours, adoptant un ton tantôt indigné, tantôt accusateur, moqueur ou même enfantin. Ces personnages sont des experts de la parole et

ils s'adaptent au discours monolithique de Earl afin d'en ébranler les fondements.

Une scène est particulièrement significative à cet égard. Il s'agit de la première fois où Earl se rend chez ses nouveaux voisins afin de demander conseil à Harry. Sa fille Elaine s'est faite expulsée de l'université où elle étudie, pour avoir volé une bague chez le doyen, et il sent le besoin d'en discuter *d'homme à homme*, car il n'arrive pas à saisir comment une jeune fille élevée dans l'idylle de la banlieue peut devenir du jour au lendemain une dépravée. En pleine nuit, il avance à tâtons lorsque tout à coup, quelqu'un lui tire dessus. À partir de ce moment, Harry porte le masque du banlieusard décadent et agit comme le double de Earl. Il agit comme son double, mais il le fait en idiot, et son adhésion radicale aux raisonnements auparavant déployés par Earl prend pour ce dernier la forme d'une leçon d'humilité. Lorsqu'il demande à Harry ce qu'il lui prend, ce dernier lui répond, en caressant son fusil : « "It is my practice to have at hand the means with which to defend my own home." » (N, 143)

La déférence de Earl à l'égard de la propriété privée est frappante. Dès qu'il franchit la ligne qui sépare son terrain de celui de Harry, les rôles sont intervertis. Lorsqu'il explique à Harry qu'il lui rend visite afin de lui demander conseil, ce dernier lui répond qu'il est craintif, puisque Earl l'a enfermé dans son sous-sol, en plus d'envoyer sa voiture dans le marais. Afin de le rassurer, Earl affirme candidement que Harry n'a rien à craindre puisqu'ils sont désormais chez lui :

Keese cleared his throat, which was like sandpapering an open wound : the stomach acids had made it raw. "Well," he said, "we're on *your* property now. Now *you're* the boss. You can make short work of me if I get out of line."

Harry struck an attitude. "Veengeance doesn't appeal to me, Earl," he said loftily. "That's your game, not mine."

"I didn't mean that. I meant that you have the moral advantage and that I'm in a subordinate position. I'm coming to you, not vice versa, and that gives you a tremendous edge." (N, 144)

Il faut retenir de ce passage le raisonnement retors de Earl : Harry a le droit de se venger, puisque nous sommes maintenant chez lui. Alors qu'Harry et Ramona incarnent une posture morale souple où les situations sont jugées de façon relative, Earl pense toujours en terme d'absolu. À ce sujet, le prénom Earl, qui en anglais signifie « comte », offre une piste d'interprétation : pour Earl, banlieusard est un titre de noblesse qui confère certains droits absolus pouvant être appliqués dans les limites du royaume, un bungalow planté au milieu d'un carré de pelouse jalousement entretenu.

Une fois à l'intérieur, les rôles sont inversés et Earl agit en parfait subordonné, comme il souhaite qu'on le fasse chez lui. Sauf que Harry joue la comédie, incarnant de façon hyperbolique le rôle du propriétaire à l'aise dans sa propriété, le chef de la maison. La scène où il offre un café à Earl est particulièrement savoureuse. Ce dernier constate que la tasse est sale, mais Harry refuse de la laver et l'oblige à l'utiliser. Puisqu'il s'est sali les mains avec le café instantané, Earl, en un geste de soumission, demande à Harry la permission avant de se laver les mains. Sauf que celui-ci refuse, poussant à l'excès la ligne de conduite adoptée par Earl : « "You're on my property now. If I feel like it, I can shoot you as an intruder." » (N, 156) Harry s'est approprié la logique employée par Earl et l'applique jusqu'à l'absurde, révélant ainsi les limites de l'argument d'autorité fondé sur la propriété auquel ce dernier tient tant. Cette menace de mort, qui survient vers la moitié du roman, est un exemple parmi tant d'autres des allusions au sort funeste qui attend Earl. Un peu plus loin, alors qu'il discute à nouveau avec sa femme, vantant son sens de la droiture et son usage précis des mots, celle-ci abonde dans le même sens en affirmant : « "You're an interesting man, Earl. Your principles are quite as good as most, and your methods may be eccentric but they are always founded in rectitude" » (N, 169), ce à quoi Earl répond en lui demandant sarcastiquement s'il s'agit de la préface d'une chronique nécrologique.

Le roman prend toutefois une tournure inattendue lorsque Earl décide, en ce qui ressemble à un dernier soubresaut de vitalité, de

repartir à neuf en allant vivre à la ville. Il souhaite vendre ou louer sa maison à Harry et Ramona. Cela arrive tout juste après que la maison de Harry a passé au feu, celui-ci ayant littéralement détruit ce sur quoi il s'acharnait symboliquement depuis le début du roman. En fin de parcours, Earl fait preuve d'une gentillesse et d'une ouverture qui laissent croire que ses vingt-quatre heures passées avec Harry et Ramona ont été salutaires. Aussi improbable que cela puisse paraître, compte tenu des événements, Earl considère le couple sous un angle plus favorable, et va même jusqu'à affirmer qu'il lui a permis de réaliser qu'il était en train de prendre la poussière. En un passage crucial, il affirme à Harry : « "You're an unusual fellow, Harry. Every time I see you as a criminal, by another light you look like a kind of benefactor." » (N, 259) Cette dialectique de la destruction et de la création, qui transparait à chaque page du roman, est comprise trop tard par le principal intéressé. Harry offrait à Earl la possibilité de considérer la positivité de la destruction des valeurs, mais cette légèreté nietzschéenne favorisant la jubilation devant l'ébranlement des absolus demeure en dernière analyse inaccessible à l'être banlieusard, sclérosé dans ses convictions.

Le cynique en proie au doute

Finalement, comme on peut s'y attendre, Harry et Ramona refusent l'offre de Earl et décident plutôt de quitter la banlieue. L'élan d'enthousiasme de Earl aura été de courte durée, et celui-ci retourne bientôt à ses vieilles habitudes, non sans avoir auparavant offert sa voiture à Harry pour se faire pardonner son manque d'hospitalité. On retrouve donc à la fin du roman le thème de l'exil du banlieusard évoqué au début de cet article, mais réduit à sa plus simple expression, un souhait oublié aussitôt qu'il est prononcé :

"If we're going to stay," he said, "I guess I should try to patch things up with the Abernathys and the other people I insulted last night. I'll have to eat some crow, damn!"

"Are they worth it?"

"Probably not, but the way I see it if we stay we'll have no

alternative but to go back to the old ways. My new concept was predicated on moving to the city. New friends, new pursuits and amusements.” (N, 221)

En réaffirmant son mode de gestion cynique des relations humaines, Earl signe en quelque sorte son arrêt de mort. Cette fin est d'autant plus tragique que nous avons par moments l'impression qu'un changement est survenu dans sa façon de voir les choses. Les dernières pages du roman, qui sont d'une grande ambiguïté, rendent difficile une interprétation arrêtée. En effet, après être partis avec la voiture de Earl, Harry et Ramona reviennent et l'invitent à partir avec eux. À ce moment, il est seul dans sa maison, sa femme Enid a mystérieusement disparu, et il pense qu'elle est peut-être déjà partie chez les Abernathys, chez qui ils doivent souper ce soir-là. Lorsque la sonnette retentit, Earl se précipite à la porte, et, contrairement à la scène d'ouverture décrite plus tôt, il se rue dans les bras de Ramona, les yeux pleins d'eau. Après un moment d'hésitation, Earl décide de partir avec eux, laissant derrière lui les lumières allumées et la nourriture éparpillée sur le comptoir de sa cuisine. Lorsque Harry lui offre de conduire, Earl refuse en prétextant qu'une décision est suffisante, celle de partir, et qu'il ne saurait où aller de toute façon. Harry lui répond que l'important, c'est qu'ils forment désormais une équipe. Les dernières paroles de Earl, avant de mourir terrassé par une crise cardiaque alors même qu'il s'apprêtait à quitter sa banlieue pour la première fois du roman, sont les suivantes : « “I hope it works out as well as being neighbors.” » (N, 275) Il souhaite gagner en souplesse, et peut-être même ressembler davantage à Harry et Ramona, dont il a dit un peu plus tôt à sa femme qu'ils sont des esprits libres, et que le monde serait un endroit bien pire sans eux. Au final, on ne saurait trop dire si la mort de Earl est une victoire ou une défaite, puisque s'il a décidé de quitter la banlieue, il le fait les pieds devant. Il s'agit toutefois du geste le plus affirmatif de Earl, le plus radical aussi, et en cela il est tentant d'affirmer qu'il s'agit d'une victoire symbolique, l'expression *in extremis* du libre arbitre devant le fatalisme morne de son existence dans un bungalow.

Marie Parent

Université du Québec à Montréal

Agression et résistance.
La délimitation de la banlieue
chez Alice Munro

A crowded world must be either suburban or savage¹.

Harlan Paul Douglass

The Suburban Trend

Dans une étude menée en 1963 à Charlesbourg, dans la banlieue de Québec, des résidents révèlent que ce qu'ils apprécient le plus de leur quartier est la grande classe de leurs voisins. Pourtant, ils avouent du même coup les connaître à peine et ne pas les fréquenter². Il apparaît important que leurs voisins aient un haut degré de distinction et d'élégance, mais pas

1. Harlan Paul Douglass, *The Suburban Trend*, New York et Londres, The Century Co., coll. « The Century Rural Life Books », 1925, p. 327.

2. Paul Bélanger, « Participation aux associations et conception de la paroisse à Saint-Jérôme-de-l'Auvergne », mémoire de maîtrise en sociologie, Université Laval, 1963, f. 139-140. La sociologue Andrée Fortin, commentant cette dernière étude, écrit : « Il y aurait là la marque d'un sentiment d'identité collective plus que

de tisser des liens avec eux. Ce que ces résidents de la banlieue de Québec recherchent avant tout, c'est d'être entourés de gens qui leur ressemblent et qui correspondent à leur idée de la bonne société.

Que ce soit dans la fiction ou dans les sciences sociales, on a toujours fait de la banlieue l'espace du même, de l'uniformité, du conformisme. Dès la fin de la Deuxième Guerre mondiale, au moment où les zones suburbaines se développent à une vitesse effrénée au Canada et aux États-Unis, journalistes et sociologues s'attaquent au modèle banlieusard en ce qu'il représente un nouvel idéal urbain basé sur l'homogénéité, où chacun occupe la place qui lui revient³. Dans *White Diaspora*, un essai sur la représentation de la banlieue dans le roman américain au XX^e siècle, Catherine Jurca écrit : « the suburb is not experienced as the freedom to live how and where one pleases, nor is the suburban house considered a thing of value; the racial and class uniformity of the suburb functions instead as the condition of community⁴ [...]. » Avoir de la classe et appartenir à une certaine classe, voilà les deux critères qui semblent présider à la fondation de la banlieue.

La nouvelle « The Shining Houses⁵ », publiée par Alice Munro en 1968, se situe dans une de ces banlieues canadiennes modernes

de l'existence d'une sociabilité. » (Andrée Fortin, « La banlieue en trois temps », A. Fortin, C. Després, G. Vachon [dir.], *La banlieue revisitée*, Québec, Nota bene, 2002, p. 59-60.)

3. En 1946, un éditorial du *Globe and Mail* dénonçait la standardisation architecturale de la banlieue : « Gaze upon suburbia and consider. Look at your own home, your own street, your own neighborhood. If one dwells in an area which has not been constructed by the chill, prim hand of Standardization, one might consider himself fortunate. » Anonyme, « Standardized — Like Anthills », *The Globe and Mail*, 11 juillet 1946, p. 6. Plus tard, les médias s'intéresseront au lien entre le conformisme architectural et la composition sociale des banlieues. Voir Richard Harris, *Creeping Conformity. How Canada Became Suburban (1900-1960)*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, p. 143.

4. Catherine Jurca, *White Diaspora. The Suburb and the Twentieth-Century American Novel*, Princeton, Princeton University Press, 2001, p. 8.

5. Alice Munro, « The Shining Houses », *Dance of the Happy Shades*, Toronto, Penguin Canada, coll. « Modern Classics », 2005 [1968], p. 19-28. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *SH*.

récemment ouvertes par les développeurs à la fin des années 50⁶. Le texte laisse entrevoir un véritable mouvement de « civilisation » du continent, dont les images évoquent la violence de la colonisation de l'Amérique. Le territoire « sauvage » de la banlieue est soudainement envahi par une nouvelle classe de citoyens qui impose la vision d'un monde cadastré, réglementé, où la vie privée (élevée comme valeur absolue) est paradoxalement soumise plus que jamais au regard de l'autre, au regard de la loi. Dans ce contexte, toute forme de différence est perçue comme dissidence. Le projet de fondation de la communauté apparaît chez Munro comme une opération destructrice et irréversible. C'est un affrontement entre différentes visions de l'occupation du territoire que met en scène cette nouvelle, moment où une autre banlieue, plus ancienne et plus désorganisée, dont la sociabilité répond à des usages périmés, est en train de disparaître.

La banlieue moderne : nouvelle vague de colonisation

Dans « The Shining Houses », Mary vient d'emménager avec sa famille à Garden Place, nouveau lotissement en banlieue d'une grande ville canadienne. Le texte s'articule autour de deux moments précis : d'abord Mary visite Mrs. Fullerton, une résidente de longue date, dont la propriété est plus proche de la maison de ferme que du bungalow. La vieille dame y cultive ses jardins, y élève des animaux et entretient même un petit verger. Dans un deuxième temps, Mary se rend à une fête d'enfants organisée par ses voisines, où les adultes complotent pour exproprier Mrs. Fullerton dont ils ne tolèrent pas le mode de vie. La rencontre avec Mrs. Fullerton est l'occasion pour Mary de mesurer l'ampleur des transformations que subit le territoire. Le nom original de la municipalité a été remplacé par celui

6. « Arguably, by the late 1950s the peculiar character of modern-day suburbs had been established [in Canada]. Produced by large land developers, they are affordable only through highly leveraged debt. How they look is determined by the general requirements of the automobile and has come to be specified by national building codes, zoning, and subdivision requirements. » Richard Harris, *op. cit.*, p. 10.

de Garden Place, les noms des rues sont aussi uniformisés, référant tous à une variété de fleurs différente. En moins d'une année, des arbres centenaires ont été coupés, des fossés ont été creusés, faisant apparaître un paysage de roches et de souches arrachées. À travers cette terre défrichée, blessée, apparaissent les maisons : « The new, white and shining houses, set side by side in long rows in the wound of the earth. » (*SH*, 22) Les images convoquées par Munro soulignent le caractère brutal de cette entreprise pour la nature et pour les anciens occupants du territoire. Le nouveau quartier n'est pas pensé pour s'accorder avec ce qui existe déjà : c'est un idéal de table-rase qui anime les développeurs, pour qui l'ancienne petite ville ne présente rien qui mérite d'être conservé. Pourtant certaines traces en sont toujours visibles :

And under the structure of this new subdivision, there was still something else to be seen; that was the old city, the old wilderness city that had lain on the site of the mountain. It had to be called a city because there were tramlines into the woods, the houses had numbers and there were all the public buildings of a city, down by the water. But houses like Mrs. Fullerton's had been separated from each other by uncut forest [...]; these surviving houses [...] dark, enclosed, expressing something like savagery in their disorder and the steep, unmatched angles of roofs and lean-tos; not possible on these streets, but there. (*SH*, 23)

C'est justement cette sauvagerie qu'il faut dompter, la « wilderness city » représentant un espace à conquérir et à civiliser. Toutefois, les nouveaux « colons » ne correspondent pas exactement à l'image des pionniers. Travaillant à la ville, ce sont des « colons » du dimanche, qui, dans leur temps libre, travaillent avec ardeur, défrichant et aménageant le terrain comme s'il s'agissait d'une épreuve sportive :

Today, since it was Saturday, all the men were out working around their houses. They were digging drainage ditches and making rockeries and clearing off and burning torn branches and brush. They worked with competitive violence and energy, all this being new to them; they were not men who made their livings by physical work. (*SH*, 23)

Bien qu'ils ne cultivent pas la terre, ils partagent l'espoir des pionniers, celui d'une vie meilleure, prospère : « There were people with not much money but expectations of more. » (*SH*, 22) Leur avancée est rapide et aveugle à la destruction qu'elle génère. Répondant en tous points à une logique impérialiste, leur installation se réclame du progrès et utilise la loi pour s'imposer. Ils ne laisseront rien ni personne se mettre en travers de leur chemin, pas même une maison vieille de plus de cinquante ans. À la fête d'anniversaire, Mary apprend qu'un des hommes du quartier, un agent d'immeubles, a retrouvé les plans originaux de la municipalité, lesquels prévoyaient le passage d'une route à l'endroit exact où se tient la maison de Mrs. Fullerton. À l'époque, personne ne s'était soucié qu'une maison soit construite là. Les hommes du quartier ont l'intention de faire respecter ce plan et d'exproprier Mrs. Fullerton, dont ils seront enfin débarrassés : « It's the law. » (*SH*, 25) Quand Mary émet l'objection que Mrs. Fullerton est établie là depuis bien avant leur naissance, l'agent d'immeubles lui répond que le passé ne compte pas : « "She's been here forty years, now we're here," Carl said. "So it goes. And whether you realize it or not, just standing there that house is bringing down the resale value of every house on this street. I'm in the business, I know." » (*SH*, 26) Son argumentaire apparaît tout ce qu'il y a de plus rationnel : le domaine de Mrs. Fullerton est malpropre et fait baisser la valeur des autres maisons, d'autant plus que le quartier profitera de cette nouvelle route quand le centre commercial qu'on leur a promis sera érigé.

Les hommes du quartier ne perçoivent pas que leurs desseins puissent être assimilés à une agression. Le nom Garden Place, donné au nouveau lotissement, indique bien la nature du projet qui les anime : on planifie cette banlieue comme on aménagerait un jardin. Comme l'écrit Patrick Imbert, le jardin est une figure double, renvoyant autant à l'espace sauvage et infini (l'Éden, le paradis terrestre), qu'à un endroit clos, protégé et protecteur (le jardin cultivé). Le premier commande une « expansion géographique et symbolique⁷ », et le second invite à « protéger les droits de propriété

7. Patrick Imbert, « Le jardin et ses parcours au Canada, aux États-Unis et en

sur une parcelle de terre appartenant à un individu⁸ ». Le jardin cultivé, contrairement au jardin d'Éden, porte des valeurs de tempérance, de travail ardu, de réconciliation avec une nature dont la sauvagerie a été dominée. L'idéal qu'il représente ne concerne pas uniquement la planification de l'espace (rationnelle, ordonnée), mais suggère également un modèle social⁹ (chaque propriétaire possède sa parcelle et la cultive dans le respect d'un ordre supérieur, celui des intérêts de la communauté).

Car, en effet, on aurait pu penser que le sacro-saint droit à la propriété aurait assuré la paix à Mrs. Fullerton. Mais le texte montre bien comment la banlieue moderne repense ce droit à la propriété, l'encadre et le limite. Avant de concevoir le stratagème de l'expropriation, les gens du voisinage s'étonnent que le conseil municipal ignore leurs plaintes et qu'il n'existe pas de règlement pour forcer Mrs. Fullerton à se conformer à la nouvelle identité du quartier. Catherine Jurca écrit que les débuts de la banlieue aux États-Unis sont marqués par de tels aménagements légaux qui circonscrivent de façon très précise non seulement les différents types d'habitations qui peuvent y être construites, mais également *qui est en droit de les habiter et comment ils doivent le faire* :

The principle that a man's house is his castle implied not only the right to defend against immediate threats, but also the desirability of preempting them. The desire to protect property values, establish an agreeable home environment, and prevent deterioration of the community could take precedence over some property rights of individual owners¹⁰.

Amérique latine », Patrick Imbert [dir.], *Les jardins des Amériques : éden, home, maison*, Ottawa, Chaire de recherche de l'Université d'Ottawa : « Canada : enjeux sociaux et culturels dans une société du savoir », 2007, p. 23.

8. *Ibid.*, p. 26.

9. Dans les années 60, Leo Marx affirme d'ailleurs que le trope du jardin cultivé a une importance majeure dans la formulation du projet social aux États-Unis : « Americans actually saw themselves creating a society in the image of a garden [...] a well-ordered green garden magnified to continental size. » Leo Marx, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York, Oxford University Press, 1970 [1964], p. 87.

10. Catherine Jurca, *op. cit.*, p. 38.

Mais ce n'est pas seulement parce que la maison de Mrs. Fullerton menace la valeur des autres qu'elle doit être rasée. Si la vieille dame récalcitrante a perdu son droit de propriété aux yeux des nouveaux arrivants, c'est qu'elle ne l'utilise pas à bon escient : « Do you honestly think that people who let their property get so rundown have that much claim to our consideration? », demande une voisine à Mary (*SH*, 26). Dans un article sur le mythe de l'Ouest canadien, William H. Katerberg rappelle que les pionniers considéraient la terre « gaspillée » par les Amérindiens comme un échec, une faute à réparer : « They viewed raw nature as incomplete, even sinful, without the hand of civilized humanity to “redeem” it¹¹. » De la même manière, les « colons » du texte de Munro se sentent dans l'obligation de nettoyer un gâchis. Convaincus de la grandeur de leur entreprise, ils voient dans l'expropriation de Mrs. Fullerton une étape comme une autre dans la grande aventure de la civilisation. L'ancienne ville, dont on ne mentionne d'ailleurs jamais le nom, est pour eux une sorte de *terra nullius*, un « territoire sans maître » qui ne demande qu'à être possédé.

La brutalité de la communauté

Les relations entre Mrs. Fullerton et son nouveau voisinage, décrites dans le texte sur le mode de l'affrontement, sont fondées sur un rapport de force plutôt déséquilibré. Les nouveaux arrivants ont les permis, les règlements, les plans de leur côté, ce à quoi Mrs. Fullerton ne peut qu'opposer une résistance passive. Quand elle sort de chez Mrs. Fullerton, Mary « always felt as if she was passing through barricades » (*SH*, 21). La maison est autosuffisante, son organisation échappe à l'œil de l'étranger, on y entre comme dans un royaume qui fonctionne selon ses propres lois. Malgré son désordre apparent, la propriété dégage une forme de permanence, de cohérence. Aux yeux de Mary, le reste du quartier semble fragile, sans ancrage. C'est justement parce qu'elle représente la persistance

11. William H. Katerberg, « A Northern Vision : Frontiers and the West in the Canadian and American Imagination », *The American Review of Canadian Studies*, vol. 33, n° 4, 2003, p. 547.

d'un mode de vie considéré désuet que Mrs. Fullerton dérange. Sa relation avec les nouveaux arrivants est marquée par un refus de se plier à leurs codes. La vieille dame se contente des rapports de voisinage traditionnels, basés sur l'échange ou le commerce : elle vend ses œufs, ses fruits, ses poulets, mais elle n'appelle pas ses voisins pour bavarder, ne se rend pas dans les garden-partys, refuse de faire du gardiennage. Ce pourquoi, selon les résidents du quartier, « she isn't exactly a charming old lady » (*SH*, 27). Elle est trop indépendante, trop différente. Elle fait figure d'intrus dans son propre quartier, une étrangère dont les voisins ne déchiffrent pas les attitudes, ne reconnaissent pas les conventions. À l'anniversaire où se rend Mary, les gens disent ne pas supporter la simple vue de sa maison. Une des femmes raconte qu'elle ferme ses rideaux quand elle reçoit de la visite : « It makes me wonder why we ever bothered with a picture window [...] » (*SH*, 25). Les habitants ne peuvent tolérer ce qui leur apparaît comme une forme de vie rétrograde et nuisible. Ils comptent utiliser leur nombre pour faire pression sur Mrs. Fullerton, en arrêtant de lui acheter sa production d'œufs, par exemple (« The supermarket's cheaper and who cares that much about fresh? » (*SH*, 25)). La perspective de s'unir pour se débarrasser de Mrs. Fullerton excite tout le monde, la discussion s'emballé :

That was their strength, proof of their adulthood, of themselves and their seriousness. The spirit of anger rose among them, [...] and they admired each other in this new behaviour as property-owners as people admire each other for being drunk. (*SH*, 26)

Et pourtant, quand les convives signent une pétition pour demander l'expropriation de Mrs. Fullerton à la fin de la fête, ils le font machinalement, en se disant au revoir et en parlant d'autres choses. L'excitation est tombée.

Il semble en fait que Mrs. Fullerton constitue un prétexte pour renforcer le sentiment d'appartenance au nouveau quartier. Son expropriation apparaît comme un projet commun qui permet de nommer les valeurs du groupe, d'assurer sa cohésion. La maison

de Mrs. Fullerton, explique Mary, fournit un des seuls sujets de conversation « on which male and female interest came together » (SH, 24). D'ailleurs, l'argument ultime pour convaincre Mary de signer la pétition permet d'identifier de quoi il est vraiment question ici : « It's unfortunate. [...] But we have to think of the community. » (SH, 27) Faire front commun contre une résidente de longue date, c'est une manière de fonder la communauté.

En parlant de la fête d'anniversaire à laquelle elle se rend, Mary affirme : « Any gathering-together of the people who lived there was considered a healthy thing in itself. » (SH, 24) Pour cette toute jeune communauté, il importe de marquer le territoire non seulement en érigeant des maisons mais en instituant des codes et des pratiques qui représentent un certain idéal. Pour s'articuler, cet idéal a besoin d'un antagoniste, d'une chose à exclure. Le « we » de la phrase « We have to think of the community » qui cherche à susciter l'adhésion de Mary témoigne de cette nécessaire univocité. Nous devons parler d'une même voix pour former un groupe qui se tient.

Dans un ouvrage intitulé *The Politics of Home*, Rosemary Marangoly George montre bien comment la formation d'une communauté opère selon le même procédé que la construction d'une maison, c'est-à-dire par le geste de tracer une limite entre un dedans et un dehors :

Homes are [...] a place that is flexible, that manifests itself in various forms and yet whose every reinvention seems to follow the basic pattern of inclusions / exclusions. [...] Home is the desired place that is fought for and established as the exclusive domain of a few. It is not a neutral place. It is community. Communities are not counter-constructions but only extensions of home, providing the same comforts and terrors on a larger scale¹².

La nouvelle de Munro met en évidence ce processus en insistant sur son aspect le plus sombre, c'est-à-dire à quel point cette

12. Rosemary Marangoly George, *The Politics of Home. Postcolonial Relocations and Twentieth-Century Fiction*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 1996, p. 9.

communauté repose sur l'invention d'une identité cohérente, exclusive et dominatrice :

But *these are people who win, and they are good people*; they want homes for their children, they help each other when there is trouble, they plan a community — saying that word as if they found a modern and well-proportioned magic in it, and no possibility anywhere of a mistake. (*SH*, 28) [nous soulignons]

Toute l'ambiguïté dont est chargé le projet de formation d'une communauté se retrouve dans ces phrases. Ce sont des gens pour qui la famille et l'entraide sont des valeurs importantes, mais ils poursuivent une mission qui transcende tout, celle de *planifier* une communauté. Cette mission implique de soumettre l'espace à une autorité supérieure qui énonce les comportements à adopter et promeut un certain type de relations. Évidemment, toutes les communautés doivent se plier à des lois et à des prescriptions pour fonctionner, mais la banlieue telle que décrite par Munro met en évidence la structure quasi totalitaire nécessaire à la fondation d'une communauté *artificielle*. Cette communauté est si fragile qu'elle ne peut tolérer le moindre écart, elle doit l'éliminer. En effet, les nouveaux habitants de Garden Place, tous installés en moins d'un an, y sont venus pour une seule raison : ce lotissement correspondait à leur profil socio-économique. Mary précise dès le début de la nouvelle que Garden Place est considéré comme « less luxurious than Pine Hills but more desirable than Wellington Park » (*SH*, 22). Bref, ce qui relie ces habitants entre eux et au lieu lui-même, en plus d'être de jeunes parents, c'est leur pouvoir d'achat. Ces nouveaux propriétaires ne sont pas préoccupés par la préservation d'un passé qui ne les concerne pas, mais par la mise en place des conditions idéales pour réaliser leurs aspirations communes.

La résistance de la ménagère

Dans ce contexte, l'expropriation de Mrs. Fullerton apparaît comme un rite fondateur, un geste ostentatoire visant à tracer une

frontière entre le groupe et « l'autre ». La structure de la nouvelle reproduit cette division : la première partie montre Mary discutant avec Mrs. Fullerton sur les marches à l'arrière de sa fermette; la deuxième partie se déroule à la fête d'anniversaire où Mary a rejoint ses « semblables ». Le personnage de Mary est le seul que nous voyons naviguer entre les deux mondes. En refusant de signer la pétition pour l'expropriation de Mrs. Fullerton, elle refuse de passer complètement dans le groupe majoritaire. Son statut reste indéterminé, pour elle et pour ses voisins qui ne comprennent pas sa résistance. En cela, la nouvelle s'inscrit de plain-pied dans la tradition des fictions de banlieue qui commencent à pulluler dans les années 60. Gayle Greene recense une douzaine de romans parus entre 1962 et 1977 aux États-Unis, au Canada et en Grande-Bretagne, qu'elle regroupe sous l'étiquette de roman de la « *mad housewife*¹³ ». Ce personnage de *mad housewife* ou de « ménagère furieuse » (inquiète, en colère, folle, profondément insatisfaite) se retrouve le plus souvent dans une de ces banlieues propres et homogènes, isolé par son insatisfaction même. Mary correspond en partie à ce personnage typé dans la mesure où elle fait figure de fauteuse de trouble; elle représente une dissension inacceptable. Contrairement à Mrs. Fullerton, qui constitue pour le voisinage une forme d'altérité absolue, qu'il faut nécessairement rejeter, Mary apparaît plus difficile à « gérer ». Elle fait partie de la communauté, mais ne peut y être complètement intégrée. Elle se dresse pour dire « we haven't the right » (*SH*, 27), nous n'avons pas le droit de faire ce que nous faisons. Mais, comme les autres ménagères désespérées, que ce soit dans *The Torontonians*¹⁴ de Phyllis Brett Young, ou *The Fire-Dwellers*¹⁵ de Margaret Laurence, Mary est impuissante, sa rébellion est vaine. La dernière phrase de

13. Gayle Greene, « Mad Housewives and Closed Circles », *Changing the Story. Feminist Fiction and the Tradition*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, p. 58-85.

14. Phyllis Brett Young, *The Torontonians*, Kingston et Montréal, McGill — Queen's University Press, 2007 [1960].

15. Margaret Laurence, *The Fire-Dwellers*, Toronto, McClelland & Stewart, coll. « New Canadian Library », 2009 [1969].

la nouvelle est absolument claire : « There is nothing you can do at present but put your hands in your pockets and keep a disaffected heart. » (SH, 28)

Pourtant, dans le régime de la fiction, c'est Mary qui gagne. D'abord, elle assume la fonction de témoin dissident, ce qui n'est pas innocent dans un lieu où tous ne semblent pouvoir s'exprimer que d'une même voix. Sa prise de parole constitue en soi un signe d'insoumission qui menace l'ordre établi. Mais plus encore, c'est son regard sur l'espace qui assure la portée subversive du personnage : à travers les yeux de Mary est opérée une inversion des valeurs. Le caractère civilisé, ordonné, permanent du nouveau lotissement est plutôt attribué par Mary au domaine de Mrs. Fullerton, et le caractère sauvage, instable, vulnérable du domaine de Mrs. Fullerton est attribué au nouveau lotissement. Le personnage de Mary lui-même, en ce qu'il appartient à cette classe de jeunes « colonisateurs », montre bien comment l'apparente homogénéité de la banlieue est fragile. La nouvelle, au bout du compte, fait de la banlieue un espace de tensions, où les frontières de la communauté sont forcément mobiles.

La fiction, lorsqu'elle s'intéresse à la banlieue, s'emploie le plus souvent à y réintroduire du chaos, de la dissidence, de la révolte. C'est peut-être pourquoi plusieurs œuvres s'intéressent aux premières années de la banlieue moderne¹⁶, moment charnière où ce territoire « lost all its evil energy, its anarchic spirit, its style¹⁷ », pour reprendre les mots d'Alice Munro.

En ce sens, la nouvelle « The Shining Houses » représente bien la transition de zones périphériques campagnardes, auto-suffisantes

16. En littérature québécoise, on peut penser aux œuvres de Jacques Ferron, *L'Amélanquier*, Montréal, Typo, 1992 [1970], ou de Michael Delisle, *Dée*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2007 [2002].

17. Alice Munro, *Who Do You Think You Are?*, Toronto, Macmillan of Canada, 1978, p. 36.

et désorganisées, à une banlieue moderne et planifiée, désormais dépendante de la ville, transition qui survient au Canada quelques années après qu'elle se soit enclenchée aux États-Unis. Sur le plan lexical, cette transition est remarquable dans le passage du mot « suburbs » à celui de « suburbia », cette dernière expression connotant surtout un mode de vie conformiste axé sur la consommation¹⁸. Mais le texte de Munro ne fait pas que transposer de façon littéraire un phénomène sociologique et urbanistique, il doit plutôt son intérêt au fait qu'il nous présente la banlieue entre deux versions d'elle-même. Le texte restitue l'historicité de la banlieue, nous permettant non seulement de mieux comprendre ses structures mais de révéler les croyances et les espoirs qui la fondent.

Dans *Houses for Canadians*, publié en 1948, l'architecte et planificateur urbain Humphrey Carver écrivait :

In planning the construction of new communities it is necessary not only to lay out the sites but also to determine the sequence of operations. In this sense community planning is similar to the planning of any other kind of industrial process by which the component parts of automobiles are delivered to the assembly line in a rational sequence so that the finished products can be brought to completion as economically and rapidly as possible. It has been pointed out above that the "finished product" of housing production is not the individual house but the operating community¹⁹.

Pour Carver, ce processus vise à offrir des logements abordables au plus grand nombre de Canadiens. Les administrations des grandes villes peinent à atténuer « the miseries of overcrowding²⁰ », et la

18. « "Suburbs" is an ecological term, distinguishing these settlements from cities, rural villages and other kinds of communities. "Suburbia", on the other hand, is a cultural term, intended to connote a way of life [...]. » Bennett M. Berger, *Looking for America. Essays on Youth, Suburbia and Other American Obsessions*, Englewood Cliffs, N.J. Prentice-Hall, 1971, p. 151.

19. Humphrey Carver, *Houses for Canadians. A Study of Housing Problems in the Toronto Area*, Toronto, University of Toronto Press, 1948, p. 39.

20. *Ibid.*, p. XIII.

banlieue imaginée par Carver, répondant à des impératifs de justice sociale et de santé publique, apparaît comme une solution de rechange. Ce grand rêve démocratique est toutefois inséparable d'une conception industrielle de l'habitation, selon laquelle la maison et le quartier sont assimilables à n'importe quel autre produit de consommation — Carver précise d'ailleurs que les Canadiens ne résident pas plus de cinq ans en moyenne dans leur demeure²¹. La nouvelle de Munro montre bien ce déplacement dans l'imaginaire : ce que Mary cherche à défendre en protégeant Mrs. Fullerton, c'est l'idée d'une maison ancrée dans la durée. Mrs. Fullerton, dont le premier mari est mort et dont le second l'a quittée, confie à Mary : « [...] husbands maybe come and go, but a place you've lived fifty years is something else. » (*SH*, 21) Si Mrs. Fullerton devient la cible choisie par ses nouveaux voisins, c'est bien qu'elle représente le seul lien de cette communauté avec l'Histoire, la rupture avec le passé étant devenu le nouveau mot d'ordre du développement urbain en Amérique du Nord. Pour planifier, semble dire l'architecte Carver, il faut faire place nette, il faut avoir la latitude pour créer de toutes pièces des communautés neuves et fonctionnelles.

De son côté, le texte de Munro travaille à miner ce processus rationnel, à en montrer les failles. L'auteure représente la banlieue comme un espace de lutte entre le passé et le présent, en y faisant s'affronter des personnages et des modes de vie antagonistes. La banlieue devient un espace stratifié, où apparaissent simultanément différentes mémoires, différentes expériences du lieu. À la place d'une banlieue idéale, arrivée à son terme, fantasme d'une société parfaitement domestiquée, Munro recrée plutôt une banlieue « sauvage », un espace de vie en train de se faire, toujours en mouvement, où les habitants, malgré leur grande classe, n'en combattent pas moins vigoureusement pour tracer les limites de leur territoire.

21. *Ibid.*, p. 13.

Antonio Dominguez Leiva

Université du Québec à Montréal

« Sinburbia ». La banlieue comme territoire de l'Éros à l'âge d'or de la *sexploitation*

Rien ne vouait, *a priori*, la banlieue à l'érotisme dionysiaque. Rêve édénique, la « banlieusardisation » de l'Amérique d'après-guerre était avant tout une promesse de refondation symbolique de la Nation. Prolongeant la tradition idéologique qui a volontiers représenté l'Amérique rurale comme un Paradis continuellement perdu et son industrialisation comme une Chute symbolique, il s'agissait d'un retour aux sources (K. Jackson intitule à juste titre son histoire de la banlieue, *Crabgrass Frontier*¹), loin de la ville corruptrice, magnifiée par les jungles urbaines et les « Sin

1. Parmi quantité d'exemples de son étude, citons cette publicité de 1905 : « Get your children into the country. The cities murder children. The hot pavements, the dust, the noise, are fatal in many cases, and harmful always. The history of successful men is nearly always the history of country boys. » (Kenneth T. Jackson, *Crabgrass Frontier : The Suburbanization of the United States*, New York, Oxford University Press, 1985, p. 138).

Cities » décrites par la littérature *hardboiled* et le film noir. Associé à cette régénération émergeait un rêve de synthèse impossible des principales contradictions idéologiques états-uniennes : entre le conformisme et l'individualisme, la famille et la communauté recréée, la quête du bonheur et la hantise de l'échec, le matérialisme hédoniste et le puritanisme des vies privées exemplaires. Ce rêve transforme entièrement la nation états-unienne qui deviendra, après la Deuxième Guerre mondiale, selon le terme de A. Duany, une véritable « Suburban Nation² ». Comme le résume Benjamin C. Stroud dans sa thèse :

By the end of World War II, with the automobile ubiquitous, vast tracts of land available, and help from the government through mortgage guarantees, buying a suburban home became cheaper for the lower-middle class than renting. Generally, suburbs before the war were the home of the wealthier classes, while after the war, as prosperity lifted basic living standards, more classes of Americans moved to the suburbs. [...] Families began flooding into the suburb to create a new mass-middle class. The anxiety caused by this moment of change — an enormous shift in the identity of the suburbs — [...] [made] postwar social critics [fret] over what the new, unprecedented suburban expansion would mean for the country, worrying that suburbanites would be transformed by their neighborhoods into soulless, “neuter drones”. Their fear became the dominant understanding of the new suburbs — with us still today³.

C'est cette mutation de classe qui, pour Stroud, explique véritablement l'anxiété de l'aliénation. Il y aurait là, comme le signale aussi John Archer dans « Representing Suburbia », une réaction panique de l'*establishment* culturel à l'égard de la société de masse, réaction similaire à celle qui a accompagné la révolution des *paperbacks* et la prolifération des livres de poche (qui, on le

2. Andres Duany *et al.*, *Suburban Nation. The Rise of Sprawl and the Decline of the American Dream*, New York, North Point Press, 2010 [2000].

3. Benjamin C. Stroud, « Perilous Landscapes : The Postwar Suburb in Twentieth-Century American Fiction », thèse de doctorat, Department of English Language and Literature, University of Michigan, 2009, f. 3-4.

verra, se lanceront dans l'exploitation sexuelle de la banlieue en une sorte de boucle), de même que l'émergence de la télévision et de la musique populaire : « [...] in many quarters mass suburbia had come to be understood as a morally and aesthetically corruptive threat to American society⁴. »

Quantité d'ouvrages sociologiques se succèdent pour souligner l'anxiété nationale à l'égard de cette transformation à l'intérieur d'une société de plus en plus régie par des critères technocratiques⁵, provoquant une véritable inflation dans le discours social au point où, à la fin de la décennie, lorsque Robert C. Wood introduit *Suburbia*, il doit d'entrée de jeu avouer : « This is another book about the American suburb and another criticism of the suburban character⁶. » David Riesman donne le ton dans le titre de son article « The Suburban Sadness », publié pour la première fois dans le collectif *The Suburban Community*⁷. Il synthétise le stéréotype de la conformité qui définit encore, à travers quantité de productions contemporaines (par exemple, le film *Pleasantville*⁸), notre perception non seulement de la banlieue mais de la décennie des *fifties* :

4. John Archer, « Representing Suburbia : From Little Boxes to Everyday Practices », Daniel Rubey and Christopher W. Niedt [dir.], *Representations of Suburbia*, New York, Hofstra University, [à paraître], p. 2.

5. Voir par exemple les classiques généraux sur la déshumanisation des *fifties* tels que David Riesman, *The Lonely Crowd*, New Haven, Yale University Press, 1950, ou William H. Whyte, *The Organization Man*, New York, Simon and Schuster, 1956, qui firent de la banlieue un vecteur angoissant de normalisation. D'autres analyses plus spécifiques s'en sont inspirées, telles que John R. Seeley, *Crestwood Heights*, New York, Basic Books, 1956, ou bien Richard E. Gordon *et al.*, *The Split-Level Trap*, New York, B. Geis Associates, 1961. Les enquêtes dans les magazines tels que *Harper's* (Harry Henderson, « The Mass-Produced Suburbs, Part I », *Harper's*, novembre 1953, p. 25-32), *Newsweek* (« Suburbia-Exurbia-Urbia. The New Breed », *Newsweek*, 1^{er} avril 1957, p. 35-42) ou *Time* (« Up From the Potato Field », *Time*, vol. 56, n° 1, 3 juillet 1950, p. 69-75) y firent écho.

6. Robert C. Wood, *Suburbia*, Boston, Houghton, 1958, p. V.

7. David Riesman, « The Suburban Sadness », William Mann Dobriner [dir.], *The Suburban Community*, New York, Putnam, 1958, p. 375-408.

8. Gary Ross, *Pleasantville*, États-Unis, 1998, 124 min.

[T]he image we are all familiar with (and to which I myself have contributed) : an image of mass-produced houses with picture windows and handkerchief-sized lawns, of endless neighboring across the lawns, of social anxiety and conformity, of transiency and over-organization⁹.

Il s'agit d'un véritable *topos*, que l'on retrouve dans le grand classique de l'urbanisme *The City in History* de Lewis Mumford, critiquant l'absurdité de ces vies uniformisées :

[meaningless lives amidst] a multitude of uniform, unidentifiable houses, lined up inflexibly, at uniform distances, on uniform roads, in a treeless communal waste, inhabited by people of the same class, the same income, the same age group, witnessing the same television performances, eating the same tasteless prefabricated foods, from the same freezers¹⁰ [...].

L'influence de l'École de Francfort, qui lisait la société de masse américaine à la lumière de la catastrophe nazie qu'elle avait fuie, est évidente dans ces analyses. Dans son best-seller *The Sane Society*, Erich Fromm poussait jusqu'au bout la déshumanisation des banlieusards qui ont abandonné tout sens d'individualité dans leur quête d'ajustement à une conformité quasi pathologique : « [suburbanites] are not themselves. The only haven for having a sense of identity is conformity¹¹. » Dans son étude ethnographique sur l'emblème de cette culture, *The Levittowners*, Herbert Gans résume, pour le contester empiriquement, le mythe de la banlieue, déjà solidifié selon lui en 1958, année où paraissent les premiers *exploiters* banlieusards :

9. David Riesman, « The Suburban Sadness », *Abundance for What?*, New York, Doubleday, 1964, p. 258.

10. Lewis Mumford, *The City in History*, New York, Harcourt, Brace & World, 1961, p. 486.

11. Erich Fromm, *The Sane Society*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1955, p. 154-155. Voir aussi à ce sujet John Archer, « The Place We Love to Hate : The Critics Confront Suburbia, 1920-1960 », Klaus Stierstorfer [dir.], *Constructions of Home*, New York, AMS Press, 2010, p. 45-82.

the suburbs were breeding a new set of Americans, as mass produced as the houses, driven into a never ending round of group activity ruled by the strictest conformity [...] suburbia was intellectually debilitating, culturally oppressive, and politically dangerous, breeding bland mass men without respect for the arts of democracy¹².

Selon Gans, une profonde aliénation va s'incarner dans les « petites boîtes » qui cristallisent toute l'horreur de la banlieue¹³. Peter Blake dans *God's Own Junkyard : The Planned Deterioration of America's Landscape* incorpore les réflexions de Frank Lloyd Wright¹⁴ dans son traitement du *topos* des « anonymous boxes » :

the developers who built [suburbia] are, fundamentally, no different from manufacturers of any other mass-produced product : they standardize the product, package it, arrange for rapid distribution and easy financing, and sell it off as fast as they can¹⁵.

Parallèlement, poussant jusqu'au bout (d'aucuns diraient jusqu'à l'absurde) l'analogie entre le totalitarisme et la conformité de la société de consommation telle que théorisée par l'École de Francfort, le féminisme va faire de la banlieue un véritable « camp de concentration » pour les femmes, selon la célèbre boutade provocatrice de Betty Friedan dans son best-seller *The Feminine Mystique*, où elle fait le portrait de la *desperate housewife* en déportée :

12. Herbert J. Gans, *The Levittowners. Ways of Life and Politics in a New Suburban Community*, New York, Pantheon Books, 1967, p. XXVIII.

13. Ironiquement, il s'agit d'un très vieux *topos*, déjà présent dans les satires des villas édifiées à l'extérieur de Londres par les nouveaux riches, dénués de goût et de personnalité dans l'Angleterre georgienne. Voir à ce sujet « Letter on the Villas of Our Tradesmen », *The Connoisseur*, vol. 1, n° 33, 17 septembre 1754, [s.p.]; « The Cit's Country Box », *The Connoisseur*, vol. 4, n° 135, 26 août 1756, [s.p.].

14. Frank Lloyd Wright, *Writings and Buildings*, New York, Meridian Books, 1960, p. 292-296.

15. Peter Blake, *God's Own Junkyard : The Planned Deterioration of America's Landscape*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1964, p. 17.

In fact, there is an uncanny, uncomfortable insight into why a woman can so easily lose her sense of self as a housewife in certain psychological observations made of the behavior of prisoners in Nazi concentration camps. [...] All this seems terribly remote from the easy life of the American suburban housewife. But is her house in reality a comfortable concentration camp? Have not women who live in the image of the feminine mystique trapped themselves within the narrow walls of their homes? They have learned to “adjust” to their biological role. They have become dependent, passive, childlike; they have given up their adult frame of reference to live at the lower human level of food and things. The work they do does not require adult capabilities; it is endless, monotonous, unrewarding. American women are not, of course, being readied for mass extermination, but they are suffering a slow death of mind and spirit¹⁶.

Le spectre de l’horreur nazie (au moment même où le maccarthysme reprend certains aspects de son hystérie anticommuniste) se greffe ici sur l’image de l’hétéronormativité, à la façon des œuvres les plus paranoïaques de la Guerre Froide, dont les films de la Menace extraterrestre restent une des plus parlantes illustrations. La réappropriation de toutes ces critiques par la contre-culture triomphante dans les *sixties* ancrera à jamais l’image dystopique de la banlieue (poussée jusqu’au bout par les *Stepford Wives*¹⁷ de Ira Levin).

Les maisons d’édition qui publiaient ces études reprenaient le même thème dans leurs ouvrages de fiction; ainsi l’éditeur Simon and Schuster, qui publia l’essai *The Organization Man*, sortit deux classiques qui allaient définir le roman banlieusard, *The Man in the Gray Flannel Suit*¹⁸ de Sloan Wilson et *No Down Payment*¹⁹ de John

16. Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, New York, W. W. Morton, 1963, p. 307-308.

17. Ira Levin, *The Stepford Wives*, New York, Random House, 1972.

18. Sloan Wilson, *The Man in the Gray Flannel Suit*, New York, Simon and Schuster, 1955.

19. John McPartland, *No Down Payment*, New York, Simon and Schuster, 1957.

McPartland. Héritiers du *Babbitt*²⁰ de Sinclair Lewis, les (anti)héros banlieusards de John Cheever, John Updike, Richard Yates, Sloan Wilson, John McPartland ou John Keats²¹ sont des jeunes mâles blancs qui ont ostensiblement triomphé socialement, mais sombrent dans un abîme de solitude, d'angoisse et de désespoir, le « cauchemar climatisé²² » dénoncé par Henry Miller et renié par les *outsiders* de la *Beat Generation*. On observe une circularité herméneutique entre la fiction et le discours sociologique sur la banlieue. J. K. Galbraith ironise, dans son compte-rendu du roman de McPartland :

The most investigated Americans of our time, apart from those who have had alliance with the Communist Party, are the suburbanites. As the rush to the suburbs proceeded after the Second World War, each family was followed by an investigator — sometimes a trained sociologist, at the very least a journalist — who reported back on his findings. These were usually unfavorable. The houses, like the inhabitants, were too much alike; many were badly built, there was an excessive preoccupation with autos, TV and installment payments; the flood of children was forcing up the tax rate; people were in each other's laps, and some wives were always in other men's laps [...]. With so much human suffering around, it was inevitable that the novelists would be hard on the heels of the sociologists²³.

Citant le roman populaire de John Keats, *The Crack in the Picture Window*, ainsi que le *sexploiter* de John Conway, *Love in Suburbia*²⁴, H. Gans souligne le travail conjoint de romanciers et sociologues

20. Sinclair Lewis, *Babbitt*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1922.

21. Voir John Cheever, *Bullet Park*, New York, Knopf, 1969; John Updike, *Rabbit, Run*, New York, Knopf, 1960; Richard Yates, *Revolutionary Road*, Boston, Little Brown, 1961; John Keats, *The Crack in the Picture Window*, Boston, Houghton Mifflin, 1956.

22. Henry Miller, *The Air-Conditioned Nightmare*, New York, New Directions, 1945-47.

23. John Kenneth Galbraith, « Two Novelists Lost in the Suburbs », *The Reporter*, 28 novembre 1957, p. 48.

24. John Conway, *Love in Suburbia*, Derby (CT), Monarch Books, 1960. Le sous-titre du roman joue la carte sexuelle de façon plus explicite : « They Spiced Up Their Lives With Other Men's Wives ».

dans la construction du mythe banlieusard : « In unison, the authors chanted that individualism was dying, suburbanites were miserable, and the fault lay with the homogenous suburban landscape and its population²⁵. »

Aliénation, frustration, homogénéité, conformité, déshumanisation... Ce sont des termes qui ne semblent pas relever du domaine de l'Éros. Or, en vertu d'une logique toute bataillienne, ce rêve hétérodirigé de pureté radicale va devenir la cible de toutes les transgressions érotiques ainsi qu'un prodigieux embrayeur de fantasmes. Le roman déjà cité de John McPartland, *No Down Payment*, peut servir de matrice : « An explosive novel of the intimate relationships between young couples in a typical suburban community²⁶ »; le roman, ainsi que la version filmique qui en est immédiatement tirée par Martin Ritt²⁷, contiennent les différents motifs qui seront « exploités » par Orrie Hitt, auteur de *pulp fiction*.

Quatre familles vont permettre à ce roman choral (ce sera une des formes privilégiées du sous-genre) de broser un portrait, qui se veut naturaliste, de la banlieue comme milieu sournoisement destructeur. Les rôles principaux reviennent à l'ordalie du couple exemplaire de David et Jean Martin, structurant le tout comme une histoire de déchéance du rêve américain. Le couple sort de la messe, rituel collectif des Pionniers désormais pollué : dans le quartier, un père, visiblement athée, préfère le rituel de laver sa voiture plutôt que d'assister à la messe. « We're doing well, really well²⁸ », pense néanmoins David au début du roman. Mais il se trompe; étant sans enfants, il est loin de constituer un couple modèle avec sa femme Jean. N'étant pas mère, celle-ci est vouée à une existence toute en attente : elle ne peut ni travailler, ni pleinement appartenir à la vie sociale des femmes, définie par le statut maternel. De son

25. Herbert Gans, *op. cit.*, p. XXVIII.

26. John McPartland, *op. cit.*, première de couverture.

27. Martin Ritt, *No Down Payment*, États-Unis, 1957, 105 min.

28. John McPartland, *op. cit.*, p. 6.

côté, David n'est pas tout à fait intégré, car il manque d'agressivité (« the killer instinct²⁹ », comme dira sa femme Jean) pour pouvoir avancer dans son entreprise; son sens moral est un handicap dans l'Amérique de la prospérité.

La tension sexuelle émerge très vite dans le roman, et encore davantage dans le film : la promiscuité favorisée par l'architecture de la banlieue entraîne d'entrée de jeu le voyeurisme, motif central de la *sexploitation*. C'est le couple impudique d'Isbel et Jerry Martin qui constitue véritablement le germe de la « sexurbsploitation » qui allait venir :

Jerry's a sleazy used-car dealer with all the scruples of a mink in mating season. Isbel's a wicked gossip who has repaid her husband's infidelities with her own and matches his excesses drink for drink. The two have a young son, Michael, who is well on the path to becoming a sociopath. Isbel and Jerry are the epitome of the superficial and the depraved — alcoholic adulterers with no decency at all. They've gravitated to the suburbs because Mr. McPartland accuses them of wanting to belong. Even if they're sarcastic and destructive, deep down, they flutter to the light³⁰.

Pathétiques et profondément corrupteurs, ils incarnent la déchéance perverse du rêve américain, miné par le mensonge. Toute occasion de sociabilité est systématiquement corrompue dans cet environnement dégradé. Ainsi les barbecues, rituel profane qui fait écho à celui de la messe pour souder la communauté de ces Pionniers d'un nouveau monde, deviennent l'occasion de fortes tensions sexuelles, comme l'atteste la scène de la danse trop rapprochée où David n'est pas à la hauteur de la compétition sexuelle féroce qui sévit dans le quartier, ne sachant pas bien protéger « sa » femelle de la horde qui guette. Signe d'un malaise profond, l'alcoolisme incarne encore une fois les torts de la psyché américaine (écho du débat qui mena jadis à la Prohibition), maintenant relié aux failles d'un sujet problématique :

29. *Ibid.*, p. 56.

30. J. K. Galbraith, *op. cit.*, p. 48.

« I like to drink, it makes me feel like I'm somebody. I'm sick of myself³¹ », déclame Jerry, à la façon mélodramatique de la psychologie pop qui marque le roman *midbrow*, sous-genre dont l'intention est de broser le portrait de la *middle class*. « All you want to do is drink and chase after every tramp in town », lui répond sa femme, dépitée.

En 1958, Orrie Hitt, auteur de *pulp fiction* sacré « the Shakespeare of Sleaze » ou encore « the Noir Poet of Vintage Sleazecore », opère une transformation du mythe sexuel esquissé par McPartland dans *Suburban Wife*³². Orrie Hitt allait publier une demi-douzaine de livres³³ exploitant le thème du « suburban », devenu sous sa plume synonyme de débauche, et présentant la topique de l'adultère, qui transforme la banlieue en paradis de l'échangisme : « The Fords, the Saxons, and the Ramseys were neighbors — just good friends », lit-on sur la quatrième de couverture :

But young Beth Ford was lonely and neglected... Pretty Grace Saxon was sick of a husband who wouldn't give her what she needed... Millicent Ramsey, buxom and blue-eyed, had been waiting — and wanting — for seven frustrating years... Inevitably, each saw the other's man as more attractive than her own. So pretty soon the Fords, the Saxons and the Ramseys became more — a lot more — than just good friends. Then came the final shuffle that had them sharing practically everything³⁴.

Millicent Ramsey est une jeune *desperate housewife* délaissée par son mari, Andy, qui, non seulement ne satisfait pas ses désirs sexuels, mais travaille de longues heures à Manhattan et part souvent en voyage d'affaires. Le voisin Bill Saxon se retrouve dans la situation inverse, marié à Grace, une *career woman* tout aussi absente. Bill et Millicent commencent à boire ensemble et finissent, logiquement,

31. John McPartland, *op. cit.*, p. 43.

32. Orrie Hitt, *Suburban Wife*, Cincinnati, Prologue Books, 2012 [1958].

33. Voir entre autres Orrie Hitt, *The Peeper. Twisted Passion*, New York, Softcover Library, 1968; *The Cheaters*, New York, Midwood, 1960; *Affair with Lucy*, New York, Midwood, 1969.

34. Orrie Hitt, *Suburban Wife*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

par faire beaucoup d'autres choses à deux. La déchéance féminine est dès lors inévitable, comme toujours dans ce genre à propension moralisatrice qu'est le *sleazecore* (il s'agit, selon une longue tradition, de contourner la censure par la peinture de vices dont on feint de montrer les dangers). Millicent s'enfonce dans l'alcool et les aventures d'un soir qui la mèneront, comble de l'horreur capitaliste et puritaine, jusqu'au détournement de fonds de charité. L'influence du roman noir détourne alors le récit de Hitt du sous-genre banlieusard *stricto sensu* pour le faire entrer dans un territoire mixte qui avait déjà été exploré par le grand classique de J. M. Cain, *Mildred Pierce*³⁵.

En 1959, Orrie Hitt récidive avec *Suburban Sin* où la banlieue de Clinton propose un condensé de sexualité débridée, transformant le conformisme hétérodirigé en *Gemeinschaft* érotique. Comme souvent dans ces œuvres, les paratextes sont aussi essentiels dans la cristallisation du mythe que les longs développements du récit. « Infidelity was a way of life with the split-level dwellers³⁶ », lit-on sur la couverture. Le sous-genre est lancé. Une véritable avalanche de banlieuseries cochonnes envahit alors la *paperback jungle* dévolue à un érotisme très codé (le *sleazecore*). Le lectorat prolétaire urbain est avide de consommer ce mythe d'une classe moyenne infestée de déviants et possédée par un insatiable besoin de sexe qui en fait de perpétuels frustrés. *Schadenfreude* et rêveries de compensation se combinent pour pallier la frustration de classe. La banlieue est désormais le lieu de tous les excès sexuels. Amplificateur des inquiétudes culturelles que génèrent ces nouveaux espaces de la *polis* devenus lieux du secret, du mensonge et de la transgression, ce courant majeur de la paralittérature des *sixties* annonce à la fois la révolution sexuelle qui allait transformer l'édénisme américain et l'ambivalence du discours social à son égard.

35. James M. Cain, *Mildred Pierce*, New York, Knopf, 1941.

36. Orrie Hitt, *Suburban Sin*, New York, Beacon Books, 1959.

Dans cette pornotopie, le jour devient, plus encore que la nuit, un temps de débauche (la couverture de *Daytime in Suburbia* de Susannah West le fait bien comprendre : « Young housewives, made vulnerable by boredom and neglect, forgetting marital vows and morality in a desperate search for excitement and fulfillment³⁷ »). D'autres fantasmes s'y ajoutent, tels celui de la nymphette, consacré par le lolitisme³⁸. Les œuvres insistent sur la frustration féminine qui sert d'embrasseur à tous les fantasmes. La répétition même d'une pornotopie commune dans des dizaines de publications en format de poche suggère qu'il s'agit d'un réflexe par lequel on veut exorciser le malaise de la transformation brutale des valeurs sociales et des rôles genrés. Cette répétition va jusqu'à l'homonymie et le plagiat de titres, variations sur une mythologie restreinte... (La *Suburban Wife* de Kay Martin ne doit pas être confondue avec celle de Orrie Hitt : « Saint, sinner, but above all, woman — she squandered her love in brief encounters³⁹. ») Interchangeables, les mêmes romans paraissent parfois sous différents titres, ou différentes couvertures, tentant de faire mordre le lecteur à l'hameçon par des variantes. L'adjectif « suburban » fonctionne désormais comme marqueur d'érotisme dans la lignée d'autres termes clés de cette titrologie sur-codifiée, tels que « strange » ou « weird » qui servaient de code pour signaler les *lesbian pulps*. Voilà que la banlieue devient à son tour, comme les villes dont elle prétendait représenter l'antithèse, une jungle, entièrement vouée au sexe⁴⁰. Si l'adultère est généralisé⁴¹, c'est que les femmes sont devenues nymphomanes. Cette nouvelle sociabilité régie par la mise en commun des sexes carbure à la frustration des amants délaissés, miroir de l'atroce concurrence qui régit toutes les autres sphères de l'activité sociale. Dans cette pornotopie, l'épouse

37. Susannah West, *Daytime in Suburbia*, New York, Midwood, 1965.

38. Voir Muron Kosloff, *Suburban Nymph*, New York, After Hours Books, 1964.

39. Kay Martin, *Suburban Wife*, New York, Avon Books Division, 1961, première de couverture.

40. Voir Elaine Dorian, *Suburbia. Jungle of Sex*, New York, Beacon Books, 1962.

41. Voir Mathew Bradley, *Adultery in Suburbia*, Derby (CT), Gold Star, 1964.

d'à côté ne peut qu'être infidèle⁴². Se crée ainsi une *mathesis* où les rôles de l'épouse et de la maîtresse sont sans cesse intervertis, comme le prouve l'oxymore avancé par Orrie Hitt, *Married Mistress*⁴³. Univers du secret et du voyeurisme, la banlieue permet toutes les métamorphoses du désir. Le signe ultime de ce communautarisme sexuel qui pervertit de fond en comble l'idéologie maritale et familiale de la banlieue est, on l'a dit, l'échangisme. En réalité, il s'agit presque d'un sous-genre à part entière, souvent (mais non exclusivement) intégré dans le chronotope banlieusard. Perversion ultime de la standardisation banlieusarde (où l'on peut se tromper de femme comme l'on se trompe de voiture ou de palier), les communautés de *swappers*, ou échangistes, réinventent les vieilles solidarités libertines et le rêve constant de la communauté érotique, considéré par Dominique Maingueneau comme une des figures de base de la littérature pornographique :

Bien souvent les personnages ne sont pas isolés, mais inscrits dans des communautés d'individus qui se réunissent de manière plus ou moins durable pour des activités sexuelles. La communauté peut en effet être éphémère [...] elle peut également être durable : le cas extrême est alors celui de la confrérie qui repose sur un code symbolique propre. Ces communautés durables, qu'on pourrait dire « instituées », ordonnent les activités sexuelles selon des principes partagés par l'ensemble de leurs membres⁴⁴.

Au-delà du simple fantasme à la mode véhiculé par le discours social, les *swappers* fonctionnent comme des véritables embrayeurs du récit érotique. C'est aussi tout l'imaginaire des clubs, socialement légitimes, qui est perverti par ces communes aux antipodes de celles, contre-culturelles, que les hippies leur opposaient (et qui furent aussi abondamment « exploitées », on s'en doute, par l'industrie

42. « She tried to be faithful to her husband — but failed. A bold and shocking tale of switch parties in the suburbs. » Alan Marshall, *The Wife Next Door*, New York, Midwood, 1960, première de couverture.

43. C'est un autre titre donné au roman de Hitt (*Affair with Lucy*, *op. cit.*).

44. Dominique Maingueneau, *La littérature pornographique*, Paris, A. Colin, 2007, p. 56-57.

du *sleazecore*, peu férue de distinctions idéologiques, tant que le fantasme fait augmenter les ventes). Toute cette mythologie, au sens barthésien, ne pouvait qu'inspirer le cinéma qui accompagnait l'évolution du *sleazecore* paralittéraire, partageant un même public et sollicitant souvent des collaborations directes avec des écrivains du genre (ou devrait-on plutôt dire des « esclaves de l'Underwood »). Le film de Joe Sarno *Sin in the Suburbs*⁴⁵ fait figure d'œuvre charnière, marquant la synthèse des motifs précédemment ciselés par Orrie Hitt et les siens. Dès l'image d'ouverture, centrée sur les bas d'une banlieusarde impudique en nuisette, nous sommes plongés dans l'imaginaire promis par le titre (lequel reprend fidèlement la formule de l'« exposé » alliant une prétendue objectivité sociologique au terme théologique qui place l'œuvre sous le signe de la condamnation morale). La femme (on saura plus tard qu'elle est déçue) accueille un représentant de meubles exigeant quatre paiements, qu'elle lui livre d'un coup en espèces; l'équation centrale de l'argent et du désir est ainsi surimposée au générique d'ouverture.

Sarno reprend la structure chorale propre au sous-genre paralittéraire; le premier couple présente d'emblée la femme frustrée (« I am awake, very much awake ») que le mari néglige pour se rendre au travail dans le train de 7 h 21 (campant le chronotope typique de la banlieue aliénante). Même drame, moins explicitement sexualisé, autour de la table du petit déjeuner d'un autre couple où l'épouse parle décoration tandis que l'époux se désole que les ventes chutent et que leur fille adolescente semble absente; l'obsession du *standing* qui régit cet univers de la conformité est évoquée lorsqu'elle souhaite avoir un mari qui revienne à l'heure, « like a truck driver or something ». « Not the way you like clothes », lui répond, blasé, son conjoint, qui, par ailleurs, signale que s'il était là tout le temps, « you'd be sick of me in three weeks ». Bienvenue dans la crise de l'*All-American Family*.

Le départ des maris est automatiquement suivi de l'arrivée des

45. Joe Sarno, *Sin in the Suburbs*, États-Unis, 1964, 88 min.

plombiers et des jeunes adolescents qui ratent l'école pour retrouver les dames plus âgées. La femme dissolue de la première scène, Yvette, reçoit son « grand frère » qui s'intéresse, en écoutant ses potins sur les aventures extra-matrimoniales de ses voisines, à cette « communauté si sexy », concevant l'idée de former un *sex club* lucratif où tous pourraient se réunir anonymement. Deux modèles de communautarisme érotique sont alors présentés : d'un côté, la partie carrée des deux couples désœuvrés qui se livrent à un rituel convenu (boisson, *striptease*, voyeurisme, ménage à quatre); de l'autre, le *sex club* libertin cher à la pornotopie où l'on ressuscite au rabais les vieux rituels des sociétés secrètes (le masque de diabolin du Grand Mestre, les candélabres et les habits de moines).

Tout ce beau monde finit par se retrouver dans le *sex club* organisé par le « grand frère » d'Yvette. Mû par l'appât du gain et du pouvoir qui peut se lire comme une perversion du rêve américain au même titre que le carriérisme destructeur des maris absents, il deviendra le maître de cette animalerie en chaleur, fier de présenter « the greatest animal act on earth », lorsque les couples régis par des numéros aléatoires s'accouplent devant leurs pairs. La confrérie sexuelle devient alors le microcosme de la Nation délétère en proie à une inévitable décadence.

Le film pose la question du malaise banlieusard, ici comme ailleurs clairement féminisé : s'agit-il alors du mal-être de ces captives domestiques dénoncé par Betty Friedan ou plus généralement de la pathologie même d'être femme selon le discours dominant des sexologues de l'époque, pour qui toute femme cache en elle une nymphomane doublée d'une hystérique? Le film de Joe Sarno ne tranche pas, et c'est sans doute cet aspect-là qui différencie son œuvre des discours moralisateurs de son temps. Comme le souligne E. Schaefer, grand spécialiste du cinéma d'exploitation, le film se rend au-delà du pur « hothouse melodrama » :

When considered in the context of the postwar suburban boom, the growing consumer economy, and the social

critiques of William H. Whyte, C. Wright Mills, Vance Packard, and, most importantly, Betty Friedan, the film takes on tremendous value as an historical document. The dissatisfaction with social roles of women that was at the heart of *Sin in the Suburbs* (as well as other films in sexploitation's "suburban cycle") were exemplified in, for example, what Friedan identified as the "feminine mystique", the "nameless desperation" that she said afflicted so many housewives. Sexploitation films interrogated this desperation, decades before a certain ABC television series, taking seriously those feelings of being trapped, useless, and unfulfilled in the light of the comfort and plenty of the suburban lifestyle. [...] Trapped in a perpetual search for satisfaction in commodities and sex, the women demonstrate Friedan's observation that "as long as women's needs for achievement and identity can be channeled into this search for sexual status, she is easy prey for any product which presumably promises her that status — a status that cannot be achieved by effort or achievement of her own"⁴⁶.

Quantité d'œuvres (dont *Deux femmes en or*⁴⁷, au Québec) allaient reprendre fidèlement les motifs consacrés par les *sleaze paperbacks*, et ainsi parachever le mythe de la banlieue érotique autour de la débauche hypocrite, associée à la frustration et au spectre de l'échangisme. Soulignons aussi la continuité du mythe de la sexualité banlieusarde au-delà de la révolution sexuelle qui aurait pu, dans un certain sens, lui être fatale (avec notamment la contestation contre-culturelle de la frustration sexuelle banlieusarde). De nombreux auteurs contemporains s'inscrivent dans le sillage de ces pionniers (Richard Ford, A. M. Homes, Tom Perrotta, Chang-rae Lee, Jeffrey Eugenides⁴⁸, mais aussi, au cinéma, notamment avec David Lynch,

46. Eric Schaefer, « Exploitation Films : Teaching Sin in the Suburbs », *Cinema Journal*, vol. 47, n° 1, 2007, p. 96-97.

47. Claude Fournier, *Deux femmes en or*, Québec, 1970, 106 min.

48. Voir entre autres Richard Ford, *The Sportswriter*, New York, Vintage Books, 1986; A. M. Homes, *Music for Torching*, New York, Rob Weisbach Books, 1999; Tom Perrotta, *Little Children*, New York, St. Martin's Press, 2004; Chang-rae Lee, *Aloft*, New York, Riverhead Books, 2004; Jeffrey Eugenides, *The Virgin Suicides*, New York, Farrar Straus Giroux, 1993.

Todd Solondz et Sofia Coppola⁴⁹). La série télévisée *Desperate Housewives*⁵⁰ a définitivement intronisé le stéréotype éponyme à l'échelle planétaire (réutilisant la plupart des motifs signalés dans ce bref survol).

L'on peut alors se demander si cette continuité ne participe pas, elle aussi, à la reproduction de la boucle mortifère de la standardisation banlieusarde qu'il faut dénoncer à tout prix. Est-elle simplement le signe d'une obsession persistante à l'égard d'un fait de civilisation, voire d'un fantasme collectif régulièrement entretenu, ou bien d'une pauvreté relative de nos représentations, la critique de la banlieue étant, au fond, aussi limitée que son propre objet?

49. Voir David Lynch, *Blue Velvet*, États-Unis, 1986, 120 min.; Todd Solondz, *Happiness*, États-Unis, 1998, 134 min.; Sofia Coppola, *The Virgin Suicides*, États-Unis, 1999, 97 min.

50. Marc Cherry, *Desperate Housewives*, États-Unis, 2004-2012, 181 épisodes.



Laurence Côté-Fournier

Université du Québec à Montréal

Un cadre banlieusard. Le portrait de famille comme miroir déformant

La banlieue, selon ses représentations littéraires et cinématographiques, serait le havre des familles voulant échapper à la dépravation des villes. L'ironie, dans plusieurs de ces représentations, serait que la famille soi-disant normale et exemplaire se révélerait, elle aussi, hantée par quelque squelette dans son placard. Le rêve américain que symbolise la banlieue des barbecues et des pelouses bien taillées ne parviendrait pas à se réaliser dans cet endroit, lequel, au contraire, mettrait à mort ce rêve en enfermant ceux qui le poursuivent dans des réalités aliénantes, celle de la ménagère névrosée ou encore celle du mari domestiqué par la vie familiale. Robert Beuka, dans *SuburbiaNation*, a démontré de manière convaincante que cette vision de la banlieue, loin d'être neuve, existe depuis ses débuts, la culture populaire cherchant depuis les années 50 à montrer « the “dark” underside of the televised image of suburbia as middle-class utopia in a reaction that has itself become

all too familiar, the dystopian view being yet another ‘clichéd’ vision of suburban life¹ ».

Chacun peut se représenter un portrait de famille officiel sous sa forme la plus stéréotypée, qu’on possède ou non de telles photographies : l’arrière-plan aux couleurs neutres; les membres de la famille photographiés dans des poses misant sur un alignement géométrique soigneusement calculé, les vêtements chics aux teintes harmonisées, les visages généralement souriants, épanouis, en contrôle. L’occasion permet à tous de réitérer le bonheur d’être ensemble; les problèmes demeurent hors du cadre. À cet égard, dans l’imaginaire collectif, les portraits de famille officiels et la banlieue seraient régis par une logique similaire : la conformité réglerait nombre de facettes d’une vie privée vécue publiquement, puisque axée en bonne partie sur le maintien des apparences. La coprésence de ces deux éléments dans un même film, à ce titre, n’est pas sans intérêt. Le portrait de famille, lorsque la caméra s’arrête sur lui, se révèle en effet comme synecdoque des rapports sociaux plus larges qui définissent la banlieue et les familles qui l’habitent. Si la représentation de portraits de famille au cinéma est loin d’être exclusive aux films de banlieue, l’amalgame de ces deux entités à l’écran — amalgame dont j’ai pu constater la surprenante récurrence — s’avère souvent le moment d’une rupture ou d’une prise de conscience pour ceux qui se trouvent enfermés dans les limites du cadre familial. C’est tout le rapport des personnages à la banlieue qui se trouve ainsi représenté à travers le portrait, que ce rapport en soit un de mise à distance, comme dans la majorité des cas qui seront analysés ici, ou qu’il soit négocié d’une manière plus ambiguë, amenant avec lui un changement de perspective sur le monde périurbain.

1. Robert Beuka, *SuburbiaNation. Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century American Fiction and Film*, New York, Palgrave Macmillan, 2004, p. 10.

Des sourires un peu trop artificiels

Dans nombre de films, le portrait de famille est présenté de manière tout aussi stéréotypée que la banlieue. Ceci ne doit sans doute pas surprendre compte tenu de l'aspect très codifié du portrait de famille, que Julia Hirsch a mis en lumière dans *Family Photographs. Content, Meaning and Effect*. Hirsch explique que, jusqu'au XVIII^e siècle, le portrait avait pour fonction d'exposer le patrimoine et le statut social de ceux qui étaient rassemblés sur l'image, tout en représentant la grâce de Dieu qui les réunissait par le biais de divers éléments symboliques et religieux auxquels le tableau faisait allusion ou qu'il incorporait dans sa structure même. Le portrait réconciliait alors les rôles de la cellule familiale comme unité religieuse et comme unité socio-économique, se voyant du même coup imposer certaines règles : « In the images of both the family as a state, and the family as a spiritual assembly, decorum and self-discipline are imperative; mutual tenderness is at best a charming irrelevance². » Les XIX^e et XX^e siècles modifient cependant le sens qu'on attribue au portrait, alors que le volet spirituel perd en importance et que le patrimoine ne s'exhibe plus autant, indiquant du même souffle la transformation s'étant opérée dans le rôle même de la famille : « Today we worry not whether a family is in the state of grace but whether it is well adjusted. Pleasure has replaced stability as the most important family goal³. » Ce changement de sens ne modifie toutefois pas aussi profondément qu'on pourrait le croire la composition du portrait puisque, pour rajouter à sa force et à son prestige, nous nous raccrocherions toujours à d'anciennes métaphores d'unité familiale et de cohésion, expliquant la reprise persistante des mêmes lieux communs photographiques. L'aspect lissé du portrait de famille officiel met de l'avant la force des liens familiaux et leur aspect bénéfique : « It assures us that the family,

2. Julia Hirsch, *Family Photographs. Content, Meaning, and Effect*, Oxford, Oxford University Press, 1981, p. 24.

3. *Ibid.*, p. 28.

as an institution, can overwhelm and control our most confused impulses by promoting the triumph of community over self, of history over moment, of the “haven in a heartless world⁴”. »

D'une certaine façon, cette conformité va de soi : le portrait de famille est de toute façon construit sur l'idée de ressemblance, entre les membres d'une famille qui partagent les mêmes traits, et entre les portraits eux-mêmes, en particulier les portraits de famille officiels pris dans un studio de photographie professionnel. Comme le raconte Julia Hirsch, les studios de photographie ont permis à toute une classe de la société qui n'en avait jamais eu les moyens de se représenter et de s'inscrire dans le temps en tant que famille, et se sont avérés en cela éminemment démocratiques. L'utilisation des décors fournis par les photographes, semblables pour tous, permettait alors aux sujets représentés de se montrer dans un lieu neutre, possiblement éloigné de la pauvreté de leurs propres habitations. Ces décors et ces procédés impliquaient donc de faire abstraction de la réalité concrète de la cellule familiale pour l'insérer dans un espace atemporel et impersonnel. La photographie familiale s'avère ainsi être « an aesthetic, social and moral product of which the family is at once seller and consumer⁵ ».

Normalité, préservation des valeurs du passé, démocratisation d'un objet de luxe rendu disponible pour tous : ces trois aspects du portrait de famille s'appliquent parfaitement au mode de vie banlieusard stéréotypé. Au cinéma, ils se révèlent aussi problématiques pour le portrait de famille que pour la banlieue. À la pauvreté de l'imaginaire cinématographique convoqué pour représenter ou réinventer le décor banlieusard correspond aussi une certaine pauvreté dans l'image de la famille mise en avant-plan. Les exemples de reprise de ces stéréotypes abondent — que les réalisateurs emploient volontairement ou non ces codes figés, desquels plusieurs artistes se

4. *Ibid.*, p. 32.

5. *Ibid.*, p. 12.

sont joués. Je n'évoquerai que trois cas de cet ordre : *Neighbors*⁶, de John G. Avildsen, adapté en 1981 du roman de Thomas Berger, relate la manière dont l'existence paisible d'un père de famille, Earl Keese, est perturbée par l'arrivée de nouveaux voisins, un couple bohème et sans scrupules, étrangers au monde banlieusard qu'ils envahissent tout à coup. Rapidement, le couple sabote les codes sociaux régulant la vie de Earl, mais après avoir surmonté la méfiance et la répulsion que ses voisins provoquent initialement en lui, Earl constate que lui-même désire vivre comme eux une existence libérée des conventions sociales. Il cherche alors à quitter la banlieue pour s'établir avec eux dans un nouvel environnement et repartir à neuf, loin de sa famille. Pour illustrer le sentiment de ras-le-bol qu'il éprouve et la rupture qu'il souhaite marquer avec son ancienne vie, Earl, laissé à lui-même, décroche soudainement du mur le portrait de famille qui trône au centre du salon, une peinture hideuse et kitsch qui le représente entouré de sa femme et de sa fille. Il le contemple un instant, soupire, semble réfléchir, puis le détruit en l'enfonçant sur sa propre tête. Il quitte ensuite le domicile.

Dans *Pleasantville*⁷ de Gary Ross, David, un adolescent *fan* d'une *sitcom* des années 50 se déroulant dans une petite ville banlieusarde, la Pleasantville en question, est transporté avec sa sœur Jennifer dans l'univers aseptisé de la télésérie. Là, tout et tout le monde est en noir et blanc. Sexualité et violence sont inconnues. Or, David et Jennifer n'héritent pas uniquement d'une entrée à Pleasantville, mais bien d'une place au sein de la famille modèle qui est mise en vedette dans la *sitcom*, remplaçant les deux enfants originaux sans que leurs nouveaux parents ne remarquent la différence. Alors que David et Jennifer viennent tout juste d'être projetés dans cet univers de fiction et contemplent avec stupéfaction leur nouvel environnement, leurs regards s'arrêtent un instant sur un portrait de famille, dans lequel David et Jennifer figurent déjà, comme s'ils avaient toujours été partie prenante de cette vie à Pleasantville.

6. John G. Avildsen, *Neighbors*, États-Unis, 1981, 94 min.

7. Gary Ross, *Pleasantville*, États-Unis, 1998, 124 min.

Un autre exemple de référence au portrait de famille peut être trouvé dans *The Truman Show*⁸ de Peter Weir, qui partage quelques similitudes avec *Pleasantville* quant aux liens tissés entre télévision, banlieue et artificialité. Le personnage de Truman Burbank vit, sans le savoir, dans une émission de télé-réalité depuis sa naissance : ses parents, tout comme son épouse, sont des comédiens. Ils habitent ensemble un monde aseptisé, clairement délimité, aux allures de gigantesque banlieue. Quand Truman en vient peu à peu à comprendre la vérité sur sa vie, les producteurs s'inquiètent et cherchent à le persuader de la réalité de ce qui l'entoure. La « mère » et l'« épouse » de Truman se lancent alors dans une entreprise de persuasion : elles le contraignent à regarder avec elles des photos de famille, réaffirmant la force des liens qui les unissent par un retour enthousiaste vers leur passé commun. Ils s'arrêtent plus longuement sur une image — ils la scrutent même à la loupe — de la mère, de Truman enfant et de son père, supposément décédé depuis, devant le célèbre Mont Rushmore. Or, tout ceci serait faux à un degré ou à un autre : le cadre du Mont Rushmore, d'abord, sans doute construit ou inséré par montage puisque Truman ne sort pas de la bulle qu'on a bâtie pour lui, et surtout, les liens familiaux que la photo doit exemplifier, entre autres en montrant, preuve à l'appui, que cette famille « normale » fait les mêmes choses que toute bonne famille, soit se prendre en photo dans des endroits touristiques pendant les vacances.

Si, comme le rappelle Hirsch, les photos de famille ont pour fonction de vendre une image familiale, à qui la vend-on exactement? Les trois exemples évoqués nous conduisent à poser un même constat : le portrait de famille vient illustrer une réalité qui n'existe pas au-delà de l'image factice qu'on cherche à projeter, les liens de sang — d'ailleurs faux dans les deux tiers des cas dont j'ai traité — ne palliant pas l'absence d'affinités réelles entre les gens unis sur l'image. Dans l'univers banlieusard, ces images n'évoquent jamais la normalité, mais laissent toujours sous-entendre le décalage entre la réalité projetée et

8. Peter Weir, *The Truman Show*, États-Unis, 1998, 103 min.

celle, plus glauque, laissée hors du cadre. L'uniformité de ces images familiales n'a pas pour fonction de susciter l'identification, mais la répulsion, de montrer l'effacement du sujet et de son individualité, la fin des possibles d'une vie qu'on déchiffre dans l'homogénéité écrasante des portraits⁹. Les personnages, en particulier Earl Keese et Truman Burbank, confrontent leurs désirs refoulés et consomment leur fuite à venir devant des portraits de famille devenus l'interface où est projeté leur sentiment d'emprisonnement et de réification. En tordant quelque peu les célèbres propos de Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*¹⁰, il est possible de penser que le visage humain aussi, comme une œuvre d'art, jadis affublé de l'aura de l'unicité, se trouve reproduit et balisé par les signes de la normalité au point de perdre sa singularité et de voir dépérir son aura, sentiment vertigineux que le sujet éprouverait en contemplant des portraits si uniformes.

La nostalgie du pastel

Cette réification latente du sujet banlieusard n'est nulle part plus visible que dans *The Stepford Wives*¹¹, alors que les femmes nouvellement arrivées à Stepford se trouvent une à une remplacées par des robots passionnés de tâches domestiques et entièrement dédiés aux soins familiaux et conjugaux. Or, tandis que dans la première adaptation cinématographique du roman de Ira Levin¹²,

9. La persistance de ce sentiment d'aliénation demande aussi à être mise en perspective : Catherine Jurca, dans *White Diaspora*, montre comment l'anxiété banlieusarde serait surtout une « posture » reconduite par les romanciers et les intellectuels issus des classes les plus privilégiées, davantage qu'un sentiment réellement répandu dans l'ensemble d'une population pour qui accéder à la banlieue constituait un rêve, notamment pour les gens issus des différentes minorités ethniques. Catherine Jurca, *White Diaspora. The Suburb and the Twentieth Century Novel*, Princeton, Princeton University Press, 2001.

10. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2003 [1936].

11. Frank Oz, *The Stepford Wives*, États-Unis, 2004, 93 min.

12. Ira Levin, *The Stepford Wives*, New York, Random House, 1972.

réalisée en 1975 par Bryan Forbes, des croquis des yeux et des visages de chacune des femmes étaient préalablement dessinés sous couvert d'une anodine séance de portrait pour permettre aux hommes de construire les robots désirés, le deuxième film, lui, montre à l'œuvre une nouvelle stratégie masculine pour capter l'essence des épouses de Stepford. Au moment où la protagoniste, Joanna Eberhart, poursuivie par ses ennemis dans le *Men's Club* où se trame la domestication des épouses, se voit sérieusement menacée d'être remplacée par un robot, elle tombe nez à nez avec un immense portrait de famille, placé en plein centre d'une pièce vide. Le portrait la montre non plus brune et austère, comme elle l'est alors, mais blonde et souriante, entourée de son mari et des enfants qu'elle a négligés [fig. 1]. Les spectateurs comme Joanna comprennent immédiatement la signification de ce portrait, signe de sa chute inéluctable : chacune des femmes victimes des hommes de Stepford est d'abord repeinte, en version améliorée, dans des portraits de famille qui se retrouveront ensuite exposés au dernier étage du *Men's Club*. Une fois le portrait peint, la robotisation ne saurait tarder, comme l'avait déjà compris Joanna en contemplant quelques jours plus tôt les portraits de ses voisines.

Le choix, pour symboliser la possession des femmes de Stepford, de ces portraits de famille, à la place des croquis fragmentaires de l'adaptation de 1975, ne me semble pas anodin. Le crime que commet la nouvelle Joanna Eberhart, celui qui lui vaut d'être « remise à sa place », n'est pas uniquement de souhaiter un droit de parole et de s'éloigner de la sphère domestique, l'émancipation des femmes ayant sans doute été perçue comme une chose accomplie en 2004. Joanna Eberhart est désormais coupable d'avoir laissé de côté sa famille au profit de sa carrière de productrice et d'être devenue une femme d'affaires implacable aux dépens de ceux qui l'entourent, emportée par une quête de succès « sans valeur ». Toutes les femmes de Stepford ont été jugées coupables de ce crime d'ambition, et les portraits de famille où elles se trouvent emprisonnées explicitent leur châtement : celui d'être réinsérée de force dans l'ordre social

qu'elles ont détruit par leur gourmandise professionnelle. Si ce sont les maris qui contrôlent le corps de leurs épouses, ils ne le font pas simplement, de manière égoïste, pour limiter leur droit de parole et utiliser à leur profit leur passivité, mais plus noblement pour protéger leurs familles, véritables victimes de l'ambition des femmes de Stepford.

Toutefois, tandis que le *Stepford Wives* de 1975 misait, malgré quelques touches d'humour noir, sur une esthétique réaliste, tant dans les dialogues que dans les décors, pour progressivement laisser entrevoir l'horreur sous-jacente au récit, le *Stepford Wives* de 2004 joue sans ambages de la caricature et de la surenchère. Les enjeux de société réels sont occultés dans le film, étant traités sur un mode dérisoire qui rend tout problème aussi pastel que les robes des épouses robotisées qui peuplent Stepford. Dépeint de cette façon, ce passé apparaît plus invitant qu'effrayant. Après tout, c'est en passant à un cheveu d'être transformée en épouse de Stepford que Joanna Eberhart, version 2004, réalise qu'elle néglige bel et bien son mari et ses enfants et révisé ses priorités pour leur accorder plus d'importance. La conclusion du film participe de cette logique nostalgique qui tend à gommer toute la charge sociale et politique du récit original. On apprend alors que les hommes de Stepford ont eux aussi été contrôlés, puisqu'ils ont été poussés à transformer leurs épouses par une femme manipulatrice. Or, les intentions de cette pauvre femme n'étaient pas mesquines : elle aimait simplement *trop* les années 50, qu'elle souhaitait faire revivre à Stepford, espace sans risque d'être contaminé par les périls du monde moderne.

Le rappel anachronique des années 50 dans *Pleasantville* ou *The Stepford Wives* est, comme l'a indiqué Robert Beuka, le mode de représentation le plus commun de la banlieue, pensée à partir d'un moment temporel connu davantage par des scènes de *sitcoms* ludiques que par des faits sociologiques. Dans ces retours vers le passé, toutefois, c'est à peu près toujours le registre comique qui est employé. Le kitsch de certains portraits de famille représentés dans ces films participe de cette logique de la dérision. Les lourds cadres

ornés, le choix occasionnel de représentations peintes auxquelles, par leur anachronisme et par l'effort supplémentaire que leur création requiert, on attribue une plus-value de prestige, de même que le culte borné des objets luxueux expose la vanité des prétentions petites-bourgeoises qu'on cherche à véhiculer en mettant en scène ce portrait si banal. Par ce traitement axé sur le ridicule, duquel on rend le spectateur complice, on tue aussi dans l'œuf la possibilité de mettre en scène un rapport réellement critique à cette banlieue anxieuse, trop prévisible et artificielle pour susciter une sortie hors des lieux communs de la pensée.

Le portrait de famille comme radeau

Les films répertoriés dans cet article appartiennent pour la plupart à un cinéma hollywoodien populaire qui est familier avec le discours devenu quasi-consensuel sur l'homogénéité perverse de la banlieue et ne le prend plus terriblement au sérieux. Ce cinéma semble du même coup tourner quelque peu à vide quand il s'agit de renouveler ce même discours. Les portraits de famille, lieu de réflexivité, peuvent néanmoins servir à exprimer des rapports plus riches que ceux décrits jusqu'ici. Le déplacement est parfois subtil et n'apparaît que dans les détails du portrait. *American Beauty*¹³ de Sam Mendes reprend, dans sa structure, nombre des poncifs du monde banlieusard, et ne s'en démarque de prime abord que par la charge peut-être plus corrosive contre le mode de vie périurbain qu'amène le personnage de Lester, qui veut agressivement se distancier des valeurs bourgeoises qui ont été les siennes. Or, malgré cette charge contre la banlieue, la conclusion du film montre une certaine réconciliation avec ces valeurs lorsque Lester, après une série de rencontres qui l'ont amené à davantage de tolérance et d'ouverture, observe en souriant une image de sa famille. Il s'agit de lui, de sa femme et de sa fille, alors qu'elle est enfant. Ce n'est pas un portrait de famille formel. Le noir et blanc qui a été choisi accentue la luminosité des corps et des visages, fantômes joyeux de ce qu'ont été

13. Sam Mendes, *American Beauty*, États-Unis, 1999, 122 min.

les personnages autrefois. Les gestes naturels et spontanés des trois êtres et leur proximité sur la photographie rappellent qu'au-delà de la vie banlieusarde existaient des liens réels, *vivants*, entre ces gens désormais si peu unis [fig. 2]. Lester est abattu par son voisin tandis qu'il contemple la photo, mais cette mort brutale ne change pas le sens de la scène : la réconciliation avec la vie banlieusarde a été consommée avant sa mort, ce que sont venus corroborer à la fois le regard attendri de Lester et l'apparence même du portrait, plus axé sur le mouvement, plus singulier et donc, plus *authentique*, que les portraits officiels vus précédemment, qui accentuaient au contraire la facticité de l'unité familiale et son aspect figé.

Cette scène d'*American Beauty* est toutefois isolée au sein d'un long métrage qui demeure relativement conventionnel dans son traitement de la banlieue, le meurtre de Lester venant d'ailleurs mettre fin immédiatement à la transformation positive du regard posé sur cet environnement. L'exemple trouvé le plus fortement éloigné des lieux communs sur la vie familiale en banlieue est tiré du film québécois *À l'ouest de Pluton*¹⁴, d'Henry Bernadet et Myriam Verreault. Une jeune adolescente quelque peu en marge de ses pairs, Émilie, organise une fête chez elle tandis que le reste de sa famille est absent. Cette maison à la décoration plutôt kitsch a tôt fait d'inspirer les moqueries de ceux qu'elle y a invités en toute bonne foi. Deux jeunes s'attardent devant le portrait de famille accroché dans le salon, tableau dont les partis pris esthétiques apparaissent tout aussi discutables que ceux ayant guidé le reste de la décoration de la maison. Les adolescents enchaînent les déclarations scandaleuses : le père de famille est soupçonné d'être un pédophile agressant sa propre fille tandis que la mère, elle, serait un véritable « robot ». À travers les propos que les deux garçons tiennent sur le portrait, c'est leur critique de la banlieue qui est mise en forme et dévoilée : la banlieue serait le repaire des gens malsains, bizarres ou névrosés voulant se cacher des regards extérieurs.

14. Henry Bernadet et Myriam Verreault, *À l'ouest de Pluton*, Québec, 2008, 90 min.

Deux événements d'intérêt se produisent alors autour de ce portrait de famille. D'abord, les jeunes, dans un moment d'effervescence, décident de s'enfuir avec ledit portrait et de le faire parader en triomphe dans les rues de la banlieue qu'ils habitent, se photographiant devant le portrait et le traînant un peu partout avec eux au cœur de leurs errances alcoolisées, tandis qu'ils s'approprient la rue et l'espace privé que constituent les terrains des maisons avoisinantes [fig. 3]. Ce volet festif de l'enlèvement du tableau, contre la platitude banlieusarde, l'espacement déprimant des lieux familiers sur un territoire peu investi, la prévisibilité du rythme de vie, offre une scène quasi-carnavalesque qui permet de détronner l'image familiale parfaite et de la tourner en dérision. Le geste des jeunes, s'il est cruel pour Émilie, est surtout présenté comme une réappropriation joyeuse d'un symbole banlieusard, beaucoup plus ludique que toutes les autres scènes de portrait vues jusqu'ici.

Dans un deuxième temps, on assiste à la quête de la pauvre Émilie et de son frère pour retrouver le portrait enlevé. Le frère est furieux du comportement des jeunes, et Émilie est effrayée et atterrée par la situation. Il est clair que le portrait de famille, pour aussi kitsch qu'il soit, n'est en rien jugé par ces deux personnages comme représentant un symbole aliénant de leur existence. Il est au contraire investi d'une réelle valeur sentimentale. Sa perte, pour eux, est incommensurable. Beaucoup de gens aiment leur famille, n'en déplaît aux réalisateurs dont les œuvres ont été analysées. Mais cette affection pour un portrait que les spectateurs, comme la majorité des personnages du film, trouvent probablement d'un esthétisme douteux, nous ramène néanmoins au regard que nous portons sur la banlieue et met au premier plan du discours les clichés qui imposent un filtre sur le réel et une hiérarchie des valeurs, celles du « bon goût » et de la « bonne vie » .

Dans les films étudiés, la présence d'un portrait de famille est le plus souvent justifiée par la conscience qu'un personnage gagne, en regardant cette image, de sa non-appartenance à l'univers de la banlieue et à la famille représentée. En cela, dans un océan de

conformité, il serait en quelque sorte l'élu, l'imposteur, l'individu singulier, celui qui aurait la possibilité et même le devoir de quitter cet univers et mériterait de s'extirper d'une communauté étouffante auquel il n'appartient pas réellement. À *l'ouest de Pluton* opère toutefois un renversement par rapport à ce principe : l'esprit grégaire des jeunes qui se moquent collectivement d'un cadre ridicule est opposé à l'isolement de celle qui cherche à se le réapproprier, et dont le sérieux ne « cadre » pas avec l'esprit de révolte que partagent tous les autres adolescents. Le portrait est finalement abandonné dans un champ [fig. 4]. Le plan qui survole cet espace transforme le champ en une mer, sur laquelle flotte le portrait, à la manière d'un radeau sur lequel s'entasseraient les quatre membres de la famille, dont la fragilité apparaît encore plus grande au milieu de cet espace désert. Que cette fragilité coexiste avec la célébration carnavalesque des jeunes est nécessaire : ces deux aspects, en sortant des limites définies, redonnent sa complexité à un territoire dont les caractéristiques et les valeurs sont trop souvent réitérées sans être questionnées et réactualisées, devenues aussi artificielles dans les discours que les décors pastel des photographes professionnels.



Fig. 1 : *The Stepford Wives* (2004) de Frank Oz. © Paramount Pictures Corp. Tous droits réservés.



Fig. 2 : *American Beauty* (1999) de Sam Mendes. © Paramount Pictures Corp. Tous droits réservés.



Fig. 3 : *À l'ouest de Pluton* (2008) de Henry Bernadet et Myriam Verreault. Vostok Films. Tous droits réservés.



Fig. 4 : *À l'ouest de Pluton* (2008) de Henry Bernadet et Myriam Verreault. Vostok Films. Tous droits réservés.







Collection « Figura »

Directeur : Bertrand Gervais

Rachel Bouvet, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau [dir.], *Désert, nomadisme, altérité*, n° 1, 2000.

Anne Éleine Cliche et Bertrand Gervais [dir.], *Figures de la fin. Approches de l'irreprésentable*, n° 2, 2001.

Nancy Desjardins et Bernard Andrès [dir.], *Utopies en Canada*, n° 3, 2001.

Nancy Desjardins et Jacinthe Martel [dir.], *Archive et fabrique du texte littéraire*, n° 4, 2001.

Jean-François Chassay et Kim Doré [dir.], *La science par ceux qui ne la font pas*, n° 5, 2001.

Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent [dir.], *L'imaginaire du labyrinthe. Fondements et analyses*, n° 6, 2002.

Rachel Bouvet et François Foley [dir.], *Pratiques de l'espace en littérature*, n° 7, 2002.

Anne Éleine Cliche, Stéphane Inkel et Alexis Lussier [dir.], *Imaginaire et transcendance*, n° 8, 2003.

Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [dir.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, n° 9, 2004.

André Carpentier et Alexis L'Allier [dir.], *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, n° 10, 2004.

Le groupe Interligne [dir.], *L'atelier de l'écrivain I*, n° 11, 2004.

Jean-François Chassay, Anne Éleine Cliche et Bertrand Gervais [dir.], *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, n° 12, 2004.

Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau [dir.], *Errances*, n° 13, 2005.

Bertrand Gervais et Christina Horvath [dir.], *Écrire la ville*, n° 14, 2005.

Brenda Dunn-Lardeau et Johanne Biron [dir.], *Le Livre médiéval et humaniste dans les collections de l'UQAM. Actes de la première journée d'études sur les livres anciens*, suivis du Catalogue de l'exposition *L'Humanisme et les imprimeurs français au XVI^e siècle*, n° 15, 2006.

Max Roy, Petr Kylousek et Józef Kwaterko [dir.], *L'imaginaire du roman québécois contemporain*, n° 16, 2006.

Denise Brassard et Evelyne Gagnon [dir.], *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, n° 17, 2007.

Rachel Bouvet et Kenneth White [dir.], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, n° 18, 2008.

Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [dir.], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, n° 19, vol. 1 et 2, 2008.

Max Roy, Marilyn Brault et Sylvain Brehm [dir.], *Formation des lecteurs. Formation de l'imaginaire*, n° 20, 2008.

Jean-François Hamel et Virginie Harvey [dir.], *Le temps contemporain : maintenant, la littérature*, n° 21, 2009.

Jean-François Chassay et Elaine Després [dir.], *Humain, ou presque. Quand science et littérature brouillent la frontière*, n° 22, 2009.

Shawn Huffman [dir.], *Textures lumineuses. Éblouissements, ombres et obscurités*, n° 23, 2010.

Bertrand Gervais et Patrick Tillard [dir.], *Fictions et images du 11 septembre 2001*, n° 24, 2010.

Le groupe Interligne [dir.], *L'atelier de l'écrivain 2*, n° 25, 2010.

Lori Saint-Martin, Rosemarie Fournier-Guillemette et Moana Ladouceur [dir.], *Les pensées « post- ». Féminismes, genres, narration*, n° 26, 2011.

Mirella Vadean et Sylvain David [dir.], *Figures et discours critique*, n° 27, 2011.

Nicolas Xanthos et Anne Martine Parent [dir.], *Poétiques et imaginaires de l'événement*, n° 28, 2011.

Brenda Dunn-Lardeau [dir.], *Humanistes italiens et imprimés de l'Italie de la Renaissance dans les Collections de l'UQAM*, n° 29, 2011.

Isabelle Miron, David Courtemanche et Marie Parent [dir.], *L'expérience américaine du corps. Sens et sacré en littérature québécoise moderne*, n° 30, 2012.

Marie-Hélène Boucher, Eftihia Mihelakis et Martine Delvaux [dir.], *Poétiques de l'absence chez Marguerite Duras*, n° 31, 2012.

Pier-Pascal Boulanger [dir.], *Traduire le texte érotique*, n° 32, 2013.

Jean-François Chassay, Daniel Grenier et William S. Messier [dir.], *Les voies de l'évolution. De la pertinence du darwinisme en littérature*, n° 33, 2013.

Daniel Chartier, Marie Parent et Stéphanie Vallières [dir.], *L'idée du lieu*, n° 34, 2013.

Laurence Côté-Fournier, Élyse Guay et Jean-François Hamel [dir.], *Politiques de la littérature. Une traversée du XX^e siècle français*, n° 35, 2014.

Mirella Vadean et Sylvain David [dir.], *La pensée écologique et l'espace littéraire*, n° 36, 2014.

Marie-Ève Tremblay-Cléroux et Jean-François Chassay [dir.], *Les frontières de l'humain et le posthumain*, n° 37, 2014.

Anne-Marie David et Pierre Popovic [dir.], *Les douze travaux du texte*, n° 38, 2015.

Bertrand Gervais, Alice van der Klei et Marie Parent [dir.], *Suburbia. L'Amérique des banlieues*, n° 39, 2015.

N.B. : Les cahiers n^{os} 1 à 31 sont maintenant disponibles en ligne sur l'Observatoire de l'imaginaire contemporain (OIC), à l'adresse suivante : <http://oic.uqam.ca>.



Figura
Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire
figura@uqam.ca
<http://www.figura.uqam.ca>

Téléphone : 514 987-3000, poste 2153
Télécopieur : 514 987-8218

Université du Québec à Montréal
Département d'études littéraires
Case postale 8888
Succursale Centre-ville
Montréal (Québec)
H3C 3P8

