



**Journées de la langue française
de l'UFBA**
1^{er} Congrès international

se réunir - se définir - se suivre

20, 21 et 22 mars 2019, São Salvador da Bahia de todos os Santos, Brasil



Figures spatiales de Montréal dans une perspective de géopoétique urbaine

Lícia Soares de Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brésil
CNPq, Brésil
Université du Québec à Montréal, Canada

AntipodeS, Vol. 2, Hors-série n° 1
Journées de la langue française de l'UFBA - 1^{er} Congrès international

<https://portalseer.ufba.br/index.php/Antipodes>
ISSN électronique : 2596-1837

Résumé

La réflexion s'organise ici autour de quelques représentations de Montréal, qui devient de plus en plus un lieu d'écriture dans la littérature québécoise contemporaine. La ville est un espace physique et palpable avec ses limites géographiques. Mais la tension entre fragmentation et unité urbaine impose une visée privilégiée des espaces urbains dans lesquels s'entrecroisent des foyers culturels spécifiques. Le discours fictionnel rend compte d'un territoire citadin capable de mettre en relation des lieux variés de formations culturelles, de telle sorte que la perspective géopoétique sera assortie d'une confrontation entre certaines figures spatiales de la ville : l'espace-frontière, Montréal des longs voyages (*Le souffle de l'Harmattan*, Sylvain TRUDEL, 2001) ; l'espace-charnière, Montréal des immigrés et des gangs de rue (*Côte-des-nègres*, Mauricio SEGURA, 2003) ; l'espace-gigogne, Montréal des itinérants, squatteurs et braconniers (*Squeegee*, Henri LAMOUREUX, 2003), Montréal de la contreculture et des avant-gardes artistiques (*Vamp*, Christian MYSTRAL, 2004) et Montréal des suicidaires en série (*Paradis*, Clef en main, Denis ARCAN, 2009).

Mots-clefs

Géopoétique. Braconnage. Migrations. Sémiosphères.

Étudier l'incarnation d'une représentation, que ce soit de la poésie ou de la prose, dans un endroit spécifique, demande de nos jours d'établir plusieurs questions très ponctuelles sur les relations entre l'écriture et la géographie. *Geo-graphia/graphein* signifie défier l'écriture littéraire de montrer les références qui dévoilent les faces du monde, car étymologiquement la

géographie, c'est l'écriture de la Terre. Envisager ainsi l'entrelacement entre le discours fictionnel et le discours référentiel, comme miroir de l'organisation d'un espace ou d'espaces superposés, souligne le rôle de la géographie comme outil privilégié servant à définir un type particulier de réalisme pris en charge par le texte.

On s'est souvent demandé si la géographie était une science. Jusqu'au XVIII^e siècle, la réponse semblait être non. Au XIX^e siècle, elle est absente de l'arbre des sciences d'Auguste Comte, bien qu'Humboldt, considéré comme l'un des pères et le prophète de la géographie, a fourni à l'humanité des traités importants de description et de classement de la flore et de la faune. Son idée d'horizon liée à celle d'extension sensorielle a permis le développement d'une vision globale visant à construire une science géographique qui pourrait intégrer les aspects biophysiques et humains de l'habitat terrestre. En ce sens, Humboldt a beaucoup influencé les tendances écologiques du romantisme littéraire allemand, ainsi que d'autres écrivains du monde entier, comme Euclides da Cunha, auteur du récit *Hautes Terres* qui décrit les luttes des paysans du XIX^e siècle dans les terres arides de la campagne brésilienne.

L'étude des variations des qualités de l'air, du sol, de la lumière de toute la nature, a engendré une vision des possibles et des enchaînements probables qui transcendent le savoir scientifique et permettent la formation d'une écriture esthétique à partir d'éléments purement dénотatifs. C'est le célèbre dialogue entre la science et l'art que plusieurs penseurs ont déjà détecté dans les propositions du géographe allemand. À la suite de Montaigne et de Voltaire, il a remis en question l'ethnocentrisme des écrivains européens et de leurs interprétations du Nouveau Monde, tout en introduisant une notion de la diversité des « civilisations ». Évidemment, les perspectives humboldtiennes débordent le champ textuel pour viser la création de nouveaux espaces culturels, raison pour laquelle les géopoètes les privilégient dans leurs conceptions théoriques.

Dans le texte *Traversées géopoétiques : Métis des sertões et de l'ouest canadien* (SOUZA, 2011), nous avons pu analyser plusieurs romans sur des populations autochtones vivant dans les arrières-pays. Ils présentent des transitions métaphoriques permettant une confluence de relations entre plusieurs sortes de significations géologiques, botaniques, religieuses, historiques et légendaires, tout en promouvant la fonction esthétique de la géopoétique qui préconise une nouvelle approche des « choses-de-la-terre » dans les associations entre beauté et vérité, connaissance et sensibilité, exactitude et amour. La géopoétique présuppose un désir d'ouvrir les espaces circonscrits par les idéologies, les croyances et les politiques culturelles trop fermées, afin de pointer les mouvements et les métamorphoses du monde, d'un monde qui est tout à fait proche de l'homme.

Notre question maintenant est celle d'interroger la nature des rapports entre les personnages et leurs mondes dans les romans qui mettent en scène la ville de Montréal à travers le temps. Quelques précisions s'imposent sur les débuts du roman au XIX^e siècle. Il importe de signaler le roman populaire, publié sous forme de feuilleton, qui imite le plus souvent le modèle d'Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*. Nombre de chercheurs ont déjà signalé que la littérature canadienne-anglaise aussi bien que la littérature canadienne-française suivront les grands modèles européens, dont celui de cet auteur cité. La littérature canadienne-française devra faire face cependant à un gros obstacle pour représenter un modèle de ville : il y a une grande difficulté d'identification avec un espace, là où la capitale d'origine anglaise, avec des habitants anglophones, dominera celui-ci et dictera les règles d'organisation sémiosphérique. La ville, pour les francophones, devient un lieu de dépouillement, espace de brisure continue de frontières exigeant une mobilité forcée qui les poussent à se réapproprier, à se redéfinir, à se reterritorialiser sans relâche. Petr Kylousek décrit bien cette période en citant une étude très importante de Gilles Marcotte, *Mystères de Montréal* (MARCOTTE, 1992).

Tandis que les récits francophones s'attachent au port et suivent une dite exploration horizontale de la ville, les textes anglais préfèrent représenter l'espace urbain d'en haut, selon les deux auteurs précités. Pour les Canadiens-Français, le discours libéral qui envisage la représentation de la ville d'en-haut pose beaucoup de problèmes, étant donné qu'ils ne participent pas à ce modèle d'espace occupé par des gratte-ciels abritant des banques et des institutions financières et commerciales. Mais le discours libéral doit accompagner la modernité, et au tournant du XIX^e au XX^e siècle, surgit l'École littéraire de Montréal qui affirme

de manière plus prononcée les manifestations de l'esprit libéral.

La soirée du 26 mai 1899 au Château Ramezay est devenue célèbre dans l'histoire littéraire de Montréal. Il s'agit d'une séance caractérisée par l'allocution de Wilfried Larose, président de l'École, qui est avocat et journaliste, sur le *Succès dans la vie* (traduction de la *success story* d'un sénateur états-unien), et par la récitation publique des poèmes de Nelligan, dont *La Romance du vin*, récitation après laquelle il est porté en triomphe par ses concitoyens jusqu'à son domicile, ce qui établit la démonstration que la culture et l'entreprise peuvent aller de paire.

Mais cette période libérale de l'École de Montréal et de l'accord entre la littérature, la publicité des journaux et les élites mondaines sera de courte durée, selon Marcotte et Kylousek. L'École produit peu entre 1900 et 1904, puis connaît un regain d'activité pendant quelques mois et tombe en sommeil de 1905 à 1908. L'École survit ensuite et ne connaît que d'épisodiques rencontres jusqu'au début des années 1930. Il est intéressant d'observer que la ville devient une thématique romanesque pour les Canadiens-Français comme espace à reconquérir, comme sémiosphère à remodeler où la réussite économique a lieu en dehors de l'emprise anglo-saxonne. Les romans d'Antoine Gérin-Lajoie *Jean Rivard, le défricheur* (GÉRIN-LAJOIE, 1862) et *Jean Rivard, économiste* (GÉRIN-LAJOIE, 1864) et celui d'Errol Bouchette *Jean Lozé* (BOUCHETTE, 1903) montrent bien le travail d'édification des nouvelles villes dans des terres défrichées.

Montréal est ainsi présentée à travers deux sémiosphères bien spécifiques. La première est celle qui abrite l'image idéalisée d'une ville, devenue abstraite, créée par l'imagination des écrivains, notamment Ville-Marie de Rouxel. La seconde est bel et bien la ville moderne, anglophone, protestante, commerciale, industrielle, qui, pour cette raison, s'opposera à la campagne francophone où l'on cultive les valeurs de préservation du peuple Canadien-Français, dans l'idéologie de la conservation (SOUZA, 2004).

En 1945, l'appropriation de la ville par le roman connaît son point d'orgue. Gabrielle Roy, prix Femina 1947, publie *Bonheur d'Occasion* (ROY, 2009). L'histoire se passe dans le quartier pauvre de Saint-Henri, entre février et mai 1940, avec la Seconde Guerre mondiale comme toile de fond. Roy montre un espace urbain divisé entre la misère de Saint-Henri et les hauts quartiers huppés de Westmount et le Mont-Royal. Les deux espaces scindés, la rue Sainte-Catherine se profile avec ses commerces, ses restaurants et ses cinémas, mais aussi sa prostitution, selon les parties de la ville qu'elle traverse. La critique littéraire a toujours été unanime pour dire que *Bonheur d'Occasion* innove en représentant une ville en crise et en guerre, où la déchéance s'inscrit partout, et non seulement dans la périphérie.

Ce petit panorama de l'introduction de la ville de Montréal dans le courant littéraire du XX^e siècle peut nous conduire à certaines réflexions heuristiques. Des traversées de mondes incompatibles se poursuivent dans la ville qui accueillera les exilés du monde rural, qui d'ailleurs deviendront ces *mauvais flâneurs* (POPOVIC, 1992) spécifiques à chaque partie de la ville. L'icône légendaire de l'être urbain sera la rue, là où il construira la série contrastive de son identité, et, en même temps, tracera sa nature géo-culturelle à chaque transmigration qu'il sera obligé d'entreprendre.

Marie-Pierre Bouchard, dans un mémoire de maîtrise portant sur *Le Souffle de l'Harmattan* de Sylvain Trudel, remarque qu'à partir des années 1980 les personnages enfants de la littérature québécoise n'ont plus la même portée contestataire que ceux des romans nationaux de la Révolution Tranquille (BOUCHARD, 2005). Les nouveaux enfants, de plus en plus éloignés des collectivités uniques de la société « tricotée serrée », se retrouvent face à la société du métissage et de l'hétérogénéité. Dans la culture post-référendaire, ces enfants évoluent dans une société fragmentée, elle-même sans repère, si ce n'est celui de la réussite individuelle basée sur les valeurs de l'argent et du profit.

Dans *Le Souffle de l'Harmattan*, l'enfant Hughes se sent déraciné, quand il découvre qu'il est un enfant adopté et il s'éloigne volontairement de son milieu d'accueil. Et c'est là qu'il rencontre Habéké, un enfant africain, lui aussi déraciné, avec qui il trace des lignes imaginaires qui les renvoient à leur propre monde. C'est là qu'ils finiront par commettre certains délits, comme un vol d'argent et le rapt d'une fille.

Montréal est ici caractérisée d'abord comme une métropole de l'« Accident » (homologie avec l'Occident), une scène sémiotique, dominée par les pays considérés comme riches du monde capitaliste. C'est une région définie de l'espace dotée d'un rayonnement mondialisé possédant certaines propriétés. D'une part, on produit des images exagérées des régions pauvres de la planète qui sont situées dans la sphère de la charité « accidentelle » ; les médias montrent constamment les misères du continent africain et on n'hésite pas à demander continuellement de l'aide financière aux contribuables pour soulager toutes ces difficultés de survie et de mauvaise qualité de vie. D'autre part, on attire les populations de ces régions démunies à venir travailler dans un centre productif dominant où ils seront invités à perdre leur identité.

De cette manière, Hugues parle du processus d'acculturation du petit africain qui est le processus de sémiotisation d'une personne intégrant les signes d'une sémiotique déterminée, les signes « accidentaux ». Arrivant dans un pays riche, on a pu le « dénaturiser pour son bien » : on lui a enseigné le français, le hockey, la nage, la bicyclette, la politesse à table et *Ô Canada*. Il a connu la motoneige à zéro, les maux de cœur de la cabane à sucre, le mouton noir du char de St-Jean Baptiste. Il a vu la télévision et les crèches vivantes dans l'église. Il a vomi des *hot-dogs*, de la tourtière et de la bûche à Noël et s'est « étouffé » avec le corps de Christ. Tous les signes d'une sémiotique « exagérée », cristallisée par des symboles déjà trop établis, orientent, selon Hugues, la désémiotisation de l'Africain. Cette asémiotisation s'avère être le but recherché par les responsables des institutions canadiennes. Confronté à la prolifération des symboles de la sémiotique québécoise « accidentale », Habéké aurait pu oublier les mythes, les légendes, et les signes de sa culture animiste. Toutefois, Hugues déclare que son copain « demi », aussi contestataire que lui, affrontant la vraisemblance culturelle, se battait pour rendre vivants et actifs en lui le réseau des signes de sa sémiotique africaine et il refusait ainsi sa désémiotisation.

En revanche, Montréal, perçu comme un espace-frontière, n'est pas un espace tout à fait précaire, dans le sens où il permet à Hugues de rencontrer dans son école cet autre enfant étranger qui va lui ouvrir les yeux sur un monde fabuleux qu'il ne connaissait pas. Le « jeune Blanc » qui voyait pour la première fois un « Noir authentique », avec une « douce peau de chocolat », commence aussi à se désémiotiser en plongeant dans ce monde merveilleux des « serpents », des « petits caïmans », des « pythons », des « crocodiles sacrés », etc., dans leur « fidélité éternelle et infinie » (TRUDEL, 2001: p. 60).

Ainsi se réalise, avec les récits d'Habéké qui prend le masque des griots africains, un voyage spectaculaire vers des « terres stériles et des miracles humains », où des femmes accablées par les enfants ensemencent la terre avec l'espoir de jours meilleurs. Il raconte des histoires abraca-dabrantesques, avec des douleurs vastes comme des steppes buissonneuses et longues comme la corne somalienne. Et il y a un soleil qui d'est en ouest, au cours de sa révolution céleste, éclaire tant de peuples, tant d'ethnies et de langues différentes, les musulmans ou les animistes. Hugues apprend aussi que le soleil peut foisonner et obscurcir ; il permet le déploiement d'images de lumière, qui donnent la clé du sens premier de la nature, mais il étend aussi au-dessous de lui des espaces secs, silencieux, incompatibles avec la vie.

Mais la vertu d'être un espace-frontière c'est que Montréal n'est qu'un lieu de passage vers Ityopya, un paysage inventé par les deux enfants où ils vivent le bonheur de leur liberté. C'est souvent dans sa chambre, en faisant de son lit une sorte de transport, que Hugues se volatilise « avec les grands yeux sur la nuit peuplée de grillons qui chantaient à la lune, à travers les moustiquaires » (TRUDEL, 2001 : p. 66), dans le ciel de Montréal plein d'étoiles où prédomine la Grande Ourse, vers le pays neuf où tout est à inventer. Et maintenant, tout le lyrisme géopoétique de la traversée se déploie de telle sorte que le glissement du ciel de Montréal vers les terres d'Ityopya est marqué par des images se rapprochant de la neige. Les deux enfants partent à vélo, dans une liaison organique avec le monde, accompagnés « de Mekkonen le dedjené, le grand esprit ancestral envoyé dans nos cieux par les lointains morts inquiets » (TRUDEL, 2001 : p. 144). Puis ils vont à travers les montagnes bleues, les brousses épineuses, les steppes d'or où bougent des ombres, les buttes volcaniques, les mimosas en parasols, les eucalyptus, les ormes, les micocouliers ou les grands thuyas, penchés sur le lit de sable de la rivière asséchée.

L'interaction des trois espaces – Montréal, Afrique et Ityopya – peut ainsi faire émerger une dimension d'apprentissage à travers laquelle s'inscrit une formidable pratique géopoétique, avec son principe d'extension culturelle, montrant comment apprendre à habiter la terre, même si c'est par l'imagination, par l'embrasement de la fenêtre d'une chambre.

C'est la mise en voix d'une culture, qui se maintient, oubliée à l'arrière-plan, que Maurice Segura, dans *Côte-des-Nègres*, montre dans les batailles de rues marquées par leurs tensions ethniques (SEGURA, 1998). Cette mise en voix actualise, rythme, soumet à l'épreuve dynamique de la fiction les ensembles dispersés de jeunes, comme Cléo Bastache, un Haïtien, à la tête du gang des *Bad Boys* qui parcourt les rues en semant la terreur chez les gens « biens » de la société, des gens qui travaillent toute la journée et qui rentrent chez eux pour s'occuper de leurs familles. Dans *Côte-des-Nègres*, il y a consensus sur le fait qu'une des situations les plus symboliques est la course de relais que quatre écoliers de Saint-Pascal Baylon remportent aux Jeux de Québec. C'est le moment où deux garçons, un noir et un latino-américain, vont renouer leur relation faite de complicité et d'amitié, tout en mettant en évidence qu'ils n'ont pas eu une enfance gâtée semblable à celle de la grande majorité d'enfants. Cependant, ils vont vite se séparer, car ils sont dans un monde de tension ethnique qui divise leurs camps en terrains ennemis.

La distance qui sépare de plus en plus les deux amis d'enfance, Cléo, chef des *Bad Boys*, et Flaco, leader des *Latino Power*, est mieux perçue avec la portée symbolique du Condor d'argent, un vieux cadeau d'anniversaire de Flaco à Cléo et qui devient le fil du rasoir des rapports entre les deux groupes. La paix est garantie quand le Condor est dans les mains de Cléo, mais quand il revient entre les mains de Flaco, son aile se brise, et la chaînette d'argent ne pourra plus lier les deux amis. C'est la guerre ethnique : Latinos et Haïtiens se haïssent et s'affrontent jusqu'au dénouement tragique. Le livre se termine quand les deux gangs se rencontrent dans un bain de sang ; la mort de Cléo coïncide avec celle de sa mère, et le Condor à l'aile brisée ne peut plus voler. Le condor métaphorique a ainsi pour fonction de fermer provisoirement la boucle des tensions existentielles déchirant les camps ethniques qui auraient pu fusionner et s'intégrer selon certaines conditions sémiotiques appropriées.

Mais ce qui est bien poétique dans ce roman, c'est la capacité de spatialisation des mouvements des gangs dans le quartier réel qui s'appelle Côte-des-Neiges. Par définition, un espace-charnière comporte une frontière, mais cette limite territoriale assure la continuité des relations entre les territoires limitrophes. Certes, la cohabitation ne se fait pas toujours dans les meilleures conditions, étant donné les rapports inégalitaires qui perdurent entre populations migrantes « noires » et latino-américaines. Dès lors, la description des mouvements circulaires des jeunes dans le quartier problématise les différences culturelles et les dilemmes identitaires que les politiques d'immigration ne sont pas encore capables de résoudre. Ils entrent et sortent des métros, montent et descendent la côte du quartier, affichant des attitudes belliqueuses qui effraient la population ; ils renforcent ainsi les stéréotypes laissant entendre que la criminalité s'accroît avec l'arrivée des immigrants. Ils vont à la messe (tentative pour montrer la vocation chrétienne de Montréal) et ils s'ennuient, dans la claire inutilité des différents mouvements : rester debout, s'agenouiller, s'asseoir.

La spatialité, on le voit, sous-tend un discours culturel : il importe de noter les polarisations entre le proche et le lointain. La société d'accueil, modèle culturel présent, source de la modernité qui devra s'implanter localement pour assurer le progrès de la ville, est incapable d'intégrer et, de plus, elle suppose la ghettoïsation. Le fait est qu'une des messes du quartier est en espagnol ; l'école n'a que de jeunes étrangers, et ceux-ci s'isolent dans des conflits de plus en plus dangereux. Mais l'espace-charnière a sa poétique spécifique qui engage le sens des affects des groupes qui y circulent. Il y a là des foyers sémiotiques de réalité et, en même temps, des enjeux représentatifs conduisant aux perceptions intimes de l'environnement (l'expérience de la sémiotique), des savoirs géographiques qui déterminent la construction de la mémoire des lieux, et le processus créateur assurant les liaisons organiques entre l'expérience et la mémoire, le champ de l'imaginaire des lieux (GERVAIS, 2014).

Dans les dictionnaires, le mot « gigogne » définit un emboîtement d'objets. Donc un espace-gigogne serait celui qui contiendrait les propriétés d'autres espaces qui s'y cacheraient, un horizon qui abrite d'autres horizons. Ceci pour la géopoétique est d'une importance primordiale, parce que ce qui est signalé concerne une incorporation et une transformation

d'espaces dans un même territoire. Or, dans l'observation des expériences des personnages de *Squeegie*, d'Henri Lamoureux, qui met en scène des *junkies* errant dans la ville, on trouve immédiatement le mot gigogne (LAMOUREUX, 2003).

Michel, le personnage-narrateur, fait partie d'un groupe de sans-abris que Chloé a baptisé le « quatuor de l'errance ». Il raconte son expérience de la rue et livre sa vision critique de la société de consommation qui provoque le surgissement de paumés, de clochards et de prostituées, obligés de vivre dans des « piaules » infestées de rats pour échapper à la dureté des rues. Réunis par le hasard, ils partagent la même révolte contre leur condition de laissés-pour-compte.

Les jeunes du « quatuor de l'errance » sont des exclus, rejetés, sans famille. Loin de la glorification des attributs de la jeunesse, cette errance se double d'attributs négatifs que les personnages partagent. Le personnage errant, *stériles-blasphèmes-improductifs*, devient l'un des proscrits sociaux qui n'arrivent pas à s'enraciner dans la vie adulte, telle qu'elle est construite, préférant s'inscrire et s'encaster dans des territoires marginaux. Et c'est de cette façon qu'ils énoncent qu'ils sont des gigognes et qu'on peut penser effectivement à l'idée d'espace-gigogne (LAMOUREUX, 2003 : p. 53), parce qu'en plus d'être un objet abouté dans les mêmes lieux, les Tam-Tam, le monument de Dollard au parc La Fontaine, le square Berri, le Vieux-Port, ils reçoivent des expériences de vie occultées et, aussi, des apparences superposées : Chloé « avec son crâne rasé, ressemble à une androïde, une extraterrestre, un personnage de bande dessinée japonaise, une offrande païenne à un dieu de merde » (LAMOUREUX, 2003 : p. 14).

Plus révélatrice encore est la formation du portrait-gigogne de Lénine, un vieux Français, expérimenté, diplômé, qui possède un gros bagage de vie. Il est reconnu comme le leader du groupe, celui qui dirige leurs actions. Son portrait l'identifie comme « le père français », dont le rôle sera celui de guider et de protéger les jeunes itinérants québécois, mais aussi comme celui qui se trouve tout à fait en marge de la société, car en tant qu'immigrant illégal, sans papier, il sera renvoyé dans son pays par *Immigration Canada*. Cela influencera Michel, le narrateur, à retourner au sein de sa famille, et à retrouver sa mère psychiatre.

Mais la portée géopoétique de ces êtres errants devient plus significative quand ils commencent à *squatter*. Ce verbe signifie occuper des logements supposés vides, de façon illégale, pour en faire des lieux habitables. Cette pratique peut rappeler celle du « braconnage », un empiètement territorial, un acte singulier qui consiste à échapper aux repérages prévisibles de l'espace public (HAREL, 2007, p. 57).

Braconner, *squatter* : ce sont les actions qui fondent les séquences maîtresses du processus de subjectivation du récit de Lamoureux. La catégorie du « faire » donne lieu à l'établissement d'une typologie d'énoncés narratifs qui caractérisent plusieurs modalités d'associations du museur. Il y a le museur qui traverse la ville de Montréal tout en signalant par son mouvement itinérant la découverte d'une cartographie de l'expérience marginale : le Parc Lafontaine, le Vieux Port, les environs de l'UQAM. Les territoires de la ville se déroberont ainsi à toute forme de représentation prévisible, tout en devenant des sites expérimentaux dans lesquels ces museurs itinérants reconfigurent sans cesse l'espace. Une mouvance continue accable cet espace, ses rues, ses recoins, ses immeubles, de telle sorte qu'un emplacement où nous avons l'habitude d'aller devient un lieu braconné, occupé par un gang *squeegie* qui est toujours en train de programmer son nouveau squattage : « [...] on va occuper l'Hôtel de Ville... un vieux manoir à Westmount... la Cathédrale... » (LAMOUREUX, 2003 : p. 110).

Fait significatif, le museur nous propose un jeu d'affaiblissement des structures organisatrices de l'espace. Mais à l'encontre d'un squelette sémiosique qui fait du déracinement la condition nécessaire d'existence du *junkie* qui choisit une altérité inverse, ne vaut-il pas mieux engager une réflexion sur les appartenances dans la ville en crise ? Car, vouloir « squatter » l'Hôtel de Ville ou la Cathédrale, c'est plus qu'un braconnage, ça devient déjà un vrai acte de désémiosphérisation, dans la mesure où les braconniers visent déjà à miner les bases des lieux institutionnels comme l'Hôtel de Ville et la Cathédrale. Michel lie ainsi l'espace de leur dérive à l'espace d'un classique mondial de Victor Hugo. L'acte de « squatter » la Cathédrale Notre Dame de Montréal signifie la désémiosphériser, mais en même temps la resémiosphériser, en reconnaissant dans ces lieux de concentration de sans-abris et laissés-pour-compte une Cour des Miracles, espace devenu littérairement célèbre par l'ouvrage d'Hugo. Tous y deviennent égaux et y jouissent des mêmes droits, y compris ceux de guérir de leurs handicaps. De cette

façon, la Cour des Miracles d'Hugo se transforme en espace hiérarchisé où les mendiants s'organisent avec des lois et une langue commune, ce qui fait dire à Michel que le monde *squeegee* était, lui aussi, organisé, comme le monde social « normal » avec ses hiérarchies et ses règles. *Squatter* signifie en somme construire un monde à l'envers, resémiosphériser, de telle sorte que Michel invente une autre ville et devient capable de structurer un imaginaire de l'errance qui érige une ville accessible.

Expérience et mémoire des lieux subissent de nouveau un traitement géopoétique à travers un imaginaire qui utilise des personnages dépossédés aptes à reconfigurer les visages de la ville par l'incorporation et l'emboîtement d'objets de représentation consolidés. Michel refuse les traditionnels symboles de la ville comme les *hot-dogs* et « cette saloperie pétrifiée qu'ils osaient appeler la poutine », avec les « frites comme cadavres blanchis ».

Le récit *Vamp* de Christian Mistral est la mise en place d'un réseau de qualifications d'un jeune errant turbulent, appartenant à la génération *Vamp*. Celle-ci vit le déclin du nationalisme, expérimente la décadence d'un âge, tout en inscrivant la ville de Montréal dans le « corps de l'Amérique », un continent « vertueux » où ses enfants circulent entre « l'alcool, la baise et la littérature ». Mais ce contrepoint du culte de la jeunesse, qui affiche une sorte d'expérience d'un exil édénique, ne se présente pas tout à fait dysphorique, étant donné la présence de sa charge profondément métaphorique.

Les enfants *vamps* supersoniques, nés de la « Haute Technologie », questionnent ces sources et ces appartenances, dans un mouvement de balancier ininterrompu dans les rues de Montréal. Ils sont présentés comme un « Achab écumant lancé à la poursuite de Moby Dick » (MISTRAL, 2004 : p. 156). Dès lors, ils sont marqués par un imaginaire continental centré sur la quête d'identité au cœur d'une époque « saturée de progrès », une époque de « rock, pot, avortement et amour libre » qui fonctionne comme la baleine mythique de la quête melvillienne. Le système appellatif des *vamps* vient donc métaphoriser (c'est-à-dire dévoiler les caractères représentatifs des relations entre les individus et leurs objets culturels) deux attitudes paradigmatiques des êtres américains : d'une part, le désir d'appartenance au continent en tant qu'enfants d'une avant-garde contre-culturelle qui a miné les bases des sémiosphères de nature nationaliste ; d'autre part, la volonté de dominer cette sémiosphère désordonnée, de dompter sa nature virtuelle, en maîtrisant ses marques et ses signes. Mistral incarne ainsi la folie destructrice du capitaine Achab, tout en incorporant sa nature énergique et volontaire, dans la mesure où il écrit, « récolte, classe et empile » les événements de sa « Montréal de bronze et de bleu » et organise l'*underground* littéraire dans les *Foufounes électriques*.

Ce personnage réfléchit à son errance comme le mouvement producteur de « l'orgie textuelle » qui régit la vie d'écrivain. Il est ainsi un foyer virtuel de sens prêt à déstabiliser toute tentative d'établissement symbolique par sa « pure vamp-littérature ». L'écrivain est aussi « colérique » et « calme », comme Louis Riel qui constelle naturellement les significations nationales de la guerre contre les peuples envahisseurs considérés comme des ennemis de la terre natale.

Une des choses qui différencie alors les marginaux itinérants gigognes – vus précédemment comme étant prêts à usurper les biens d'autrui pour survivre – des *vamps*, c'est exactement cette capacité à conjuguer les qualités de force par le rapprochement potentiel de deux figures mythiques: Achab et Riel. La première traduit le désir d'appartenir au continent américain, comme source d'un Nouveau Monde, et la deuxième dévoile la volonté de fonder une nation canadienne reconnue pour sa nature métisse et hybride.

Mistral se présente, de toute évidence, comme une voix culturelle de la jeunesse de l'Amérique, cette capacité à contester, à former une « génération nouvelle ». Dans la métropole des *Vamps*, les défis poétiques pour « débouler l'Histoire », les légendes pour « châtier l'oubli » peuvent être avant tout les signes d'une déstabilisation normative, qui commence déjà à signaler les directives d'une « moderne sagesse ». La mise en valeur de ces errances, « à l'affût des lieux de perte », « au hasard des rencontres et des compagnons de bamboche » est sûrement un embrayage des procédés de transferts culturels par lequel le narrateur disloque une culture colonisatrice qu'il nomme continuellement *l'Histoire*. Et il faut aussi observer que dans ces mises en abîme de la culture de l'arrière-plan urbain le narrateur fait la démonstration, sidérante, de son travail sur le langage, comme un nouveau Faulkner porteur d'une « force épique et irrésistible » (MISTRAL, 2004 : p. 218).

La génération *Vamp* doit renvoyer « au musée » Dieu, les deux guerres mondiales, les ceintures fléchées, l'exaltation collective, les Iroquois, le LSD, le zen, le pape, John Wayne, Jules Verne, Picasso, Bach, la crise d'octobre, « tout ce foutu bataclan qui avait en son temps soulevé des masses et des clameurs » (MISTRAL, 2004 : p. 156).

Le thème du suicide est présent dans plusieurs romans québécois contemporains, comme nous l'avons déjà signalé (SOUZA, 2015). La représentation du mal de vivre, dans les romans québécois, très attachés à la mise en scène des suicidaires, peut être pensée dans le contexte de l'effondrement de sémiosphères sociales et familiales que la Révolution Tranquille aurait provoqué, en paralysant la capacité d'action des citoyens pour qu'ils se battent pour leurs droits, comme ils le faisaient auparavant. Plusieurs pensent que le contrôle de l'État a causé une transformation par le haut de la société qui a été pensée par une classe montante de bureaucrates.

D'autre part, il faut penser à la mort comme phénomène biologique qui interrompt un cycle de vie empirique, dans ses relations familiales, amicales, amoureuses et sociales. On a toujours dit qu'il existe une relation très forte entre la mort et l'espace québécois où cohabitent des figures romanesques qui assumeront les attitudes collectives et les pratiques sociales inhérentes au deuil.

Dans cette partie, on entend discuter du roman originel de Nelly Arcand, *Paradis, Clef en main* (ARCAND, 2009). La narratrice, Antoinette Beauchamps, est devenue paraplégique à la suite de son suicide raté, même s'il avait été bien organisé par l'entreprise « Paradis clef en main », dont la mission était celle de préparer la mort de personnes saines qui voulaient échapper à la vie. Antoinette, inspirée par son prénom, choisit la guillotine, l'arme qui a tué la reine Marie-Antoinette. Antoinette n'a pas perdu sa tête, mais ses jambes, ce qui la renvoie à un état de régression où elle se retrouve de nouveau dépendante de sa mère. Celle-ci n'arrête pas d'abréger son nom, comme si elle le « décapitait » : Sa mère dit Toinette, la fille entend Toilette. « Mère et merde, une autre parenté de mots, que je ne commenterai pas : elle et moi, on est dans le même bain, on vient du même moule ». Mais comment fonctionne cette entreprise *Paradis clef en main* et son rapport avec une visée géopoétique ? Tout d'abord, remarquons que ce récit d'Arcand ne peut pas être simplement rangé dans la catégorie de la poétique du merveilleux, en dépit de son caractère qui bouleverse les frontières de la réalité. Il comporte aussi quelques traits de science-fiction faisant office de littérature de la limite, de la frontière telle une littérature de la transgression ou de la déchirure de cette limite ou de cette frontière. La question de l'indicible ou d'un ineffable se pose immédiatement dans le fait qu'il existe une « usine à morts » institutionnalisée, commandée par un « tueur en série » qui fonctionne avec cette chaîne de production propre aux cliniques de traitement prolongé, avec interview, examens, préparation pour l'intervention chirurgicale (exécution), mise en place de l'équipe d'opération.

Pour donner suite à cette figuration de l'infigurable, la protagoniste narratrice se présente comme la personne qui a subi ce traitement de mort, cette mort « pensée d'avance, achetée et planifiée ». Et elle dit « De cette mort-là, je suis sortie vivante. Du fond de cette survivance, je n'ai qu'une envie, celle de vous parler. De ça. De ce mal-là ». Après avoir établi cette scénographie de communication entre une énonciatrice et son lecteur, la protagoniste détermine les repères spatiaux de son récit. Il s'agit tout d'abord du continent : Amérique du Nord « où il fait bon vivre, où il est possible de s'occuper de ses affaires sous toutes réserves, mais dont la sécurité est à chaque jour menacée » (ARCAND, 2009 : p. 9).

Les politiciens sont les principaux causeurs de trouble, ceux qui fabriquent des « ennemis » susceptibles de faire exploser les villes, « d'entourer de chair sanglante ses investissements, ses forces vives, ses nouvelles trouvailles, son esprit guerrier pour la paix » (ARCAND, 2009 : p. 10). Être du côté du Bon-Dieu ne résout pas la question de la panique des populations, mais sert à inscrire dans le récit les signes réels de la géopolitique du terrorisme qui compose un cadre plus que ténébreux servant de médiation au fantastique, qui libère des horreurs invisibles, mais vraisemblables, autorisant une textualisation de ce qui pourrait être irréprésentable : l'existence d'une usine à morts censée apporter du bien-être aux souffrants.

Ensuite, l'action est située au Québec, un espace géographique où « beaucoup de gens veulent mourir, pour rien, pour tout, [...] parce que la vie est une punition, parce que chaque jour est un jour de trop » (ARCAND, 2009 : p. 9). Elle ajoute que la situation géographique et l'histoire

du pays n'importent pas. Ce qui compte, c'est de mettre au point les outils destinés à soulager la douleur des cancéreux, des paralysés, des gens qui veulent mourir. Malgré toute la technologie qui peut prolonger la vie, le monde va toujours mal, plongé dans les guerres ancestrales, « distraction des hommes ». C'est une personne qui va mal, son âme est prise en défaut, et, par cette parole tragique, elle témoigne déjà d'un sujet désincarné qui raconte un monde plein de vies sans sens.

On assiste alors à la désémiosphérisation de la ville, lorsque le chauffeur de « Paradis » prend Toinette dans un stationnement, avec une voiture bleu foncé, d'apparence ordinaire, aux vitres teintées, à la plaque d'immatriculation sans autres particularités. Sur le bouton rouge était inscrit « Paradis clef en main » « avec un lettrage élégant qui en épousait la rotondité » (ARCAN, 2009 : p. 52), bouton, symbole de menace, qui affichait ensuite un message avec des consignes : ne pas parler au chauffeur, ne pas sortir de la voiture en marche, aller tranquillement à l'endroit de la première convocation. Et c'est alors que la protagoniste décide de repérer un chemin, d'identifier des traces spatiales qui pourraient l'attacher à un territoire. Mais la voiture circule, prend la direction de Berri Sud et elle aperçoit des *punks* rebelles d'infortune et des feuilles d'automne tourbillonnantes ; virage à droite sur Viger, direction autoroute Ville-Marie, sortie Pont Champlain, retour au Pont Champlain entravé par des chantiers de construction, mouvements circulaires de va-et-vient, par-dessus la paresse du fleuve Saint-Laurent, jusqu'à Mont-Royal dans un immeuble qu'elle connaissait déjà où elle avait fait de la gymnastique. Sur le toit, une porte l'attendait, puis un couloir présentant une dizaine de portes qu'elle ouvre, ne trouvant jamais rien, jusqu'au moment où elle se trouve face à des chiens et à un portrait peint de M. Paradis, et ensuite face au comité de sélection composé de treize personnes.

Or, il faut bien comprendre que les mouvements circulaires de la voiture produisent une désémiosphérisation de la ville, qui perd peu à peu tout son sens pour Toinette, bien qu'il s'agisse d'un espace vide de signes et de relations. Elle ne se sent pas affectée par le paysage montréalais, parce qu'elle pense qu'elle est sur la fin, et, dans cette situation, son unique pensée est de s'imaginer au-delà de cette fin. Son regard et ses perceptions l'orientent donc vers une observation des lieux liés à une simple motricité, à une mouvance sans fin ni finalité qui lui donne une existence automatique.

Avant la cérémonie de mise à mort, on lui fait parcourir encore les Cantons de l'Est, et elle voit passer Bromont, Magog, Sherbrooke, Lac-Mégantic, Piopolis, et puis des trous, des chemins raboteux, des lages fantômes, délabrés, et l'effet des anxiolytiques qui s'estompe. Ils arrivent à un petit château blotti dans l'escarpement d'une hauteur, entre les arbres au feuillage automnal, ce qui rappelle à la protagoniste son dernier automne. À l'intérieur du château, des personnages revêtus de vêtements du XVIII^e siècle préparent toute cette ambiance de la reine déchu pour la concrétisation de la décapitation de Toinette. Mais ils échouent et elle survit. À la fin, elle avoue son amour pour sa mère qui lui dit qu'elle aurait aimé dénoncer Paradis et sa compagnie, mais qu'elle craignait pour la vie de sa fille. Et ses derniers mots dans le roman sont : « Fermer Paradis, clef en main ». (ARCAN, 2009 : p. 216). L'écriture devient ainsi un cri déchirant contre la mort programmée.

Ces cinq récits nous montrent une cartographie montréalaise bien différenciée, habitée par des êtres distincts qui tracent des chemins significatifs. Ils sont d'autant plus significatifs qu'ils peuvent permettre l'examen d'une géopoétique urbaine dans une ville multiculturelle comme Montréal. Pour finaliser, nous aimerions présenter un tableau synthétique qui montre mieux comment Montréal peut être géopoétiquement représentée de plusieurs formes.

Dimension de l'espace	Personnages	Figures spatiales	Roman	Statut sémiotique
Espace-frontière Montréal accidentelle	Hugues Habéké	Chambre d'Hugues, transit dans la neige et le froid. Routes ensoleillées de l'Afrique et d'Ityopia.	<i>Le souffle de l'Harmattan</i> , de Sylvain Trudel, 1986	Chambre : actualisation des relations intersémiosphériques grâce au pouvoir de l'imagination qui procède par sélection, association d'idées et images.
Espace-charnière Montréal des gangs	Latinos Power vs Haïtiens	L'école et les rues de Côte-des-neiges.	<i>Côte-des-Nègres</i> , Maurice Segura, 1998.	Rues : Tentatives de se battre pour conquérir et s'approprier l'espace, s'insérer dans la sémiosphère d'un Montréal cosmopolite et interculturel qui est en train de se former.
Espace-gigogne Montréal des junkies	Le « quatuor de l'errance », Michel, Chloé, Brésil, Lénine. Clochards, sans-abris, prosti-tuées.	Lieux publics de la ville : les tam-tam, le monument de Dollard au parc La Fontaine, le square Berri, le Vieux-Port, la cathédrale Notre-Dame.	<i>Squeegee</i> , Henri Lamoureux, 2003.	Rues : Comprendre un présent douloureux en scrutant le labyrinthe de la ville où s'emboîtent tant de signes collectifs et nationaux qui ne servent plus pour bâtir des sémiosphères fiables, capables d'enchanter les jeunes gens pour bâtir une nation.

Espace de la contre-culture Montréal des Vamps	Mistral et les enfants <i>vamps</i> supersoniques, nés de la Haute Technologie	Les rues Les Foufounes électriques	<i>Vamp</i> , Christian Mistral, 1988.	Rues : La ville est rêvée et nommée avec un lyrisme qui fait renaître un temps merveilleux d'émergences culturelles d'avant-garde. La ville natale retentit sous l'instrument d'une archéologie qui fouille, regarde et écoute les activités d'un groupe de poètes récitant sans réserve la poésie de la génération <i>vamp</i> .
Espace de la mort , Montréal des suicides	Toinette, Monsieur Paradis, La mère	Clinique de Suicide « Paradis Clef en main ». Rues de Montréal, bar chez Paré, zoo, mini-ferme.	<i>Paradis, Clef en main</i> , Nelly Arcan, 2009.	Le récit fantastique d'Arcan est ainsi une mise en situation d'un problème de malaise existentiel, qui est aussi social. Le départ et la relation avec l'espace, sa ville natale, sont sentis avec nostalgie, mais elle tient à répéter les itinéraires effectués avant la mort désirée pour recevoir les empreintes de la ville, et les garder en elles dans l'éternité.

Notes

* Le russe Iouri Lotmann nous a légué le concept de sémiosphère qui représente une structure complexe d'espaces en concurrence. Il y a certes un noyau, centre d'une formation spatiale, et des formations

périphériques qui s'articulent chaotiquement, tout en cherchant à se rapprocher graduellement de la formation centrale. Comme le terme l'indique, une sémosphère signifie une interaction entre les différents éléments d'une superficie donnée, susceptible de réguler l'existence de ces éléments comme dans une biosphère qui est caractérisée comme un espace vivant, animé par un processus métabolique, apte à mettre en relation ses différentes couches.

** Hugo fait référence dans *Notre Dame de Paris*, à la Grande Cour des Miracles, Fief d'Alby, entre la rue du Caire et la rue Réaumur. L'écrivain situe la Cour au XV^e siècle, à la fin du règne de Louis XI, et il a aussi puisé ses sources dans le *Jargon ou Langage de l'Argot réformé*, livret populaire écrit vers 1630 par Ollivier Chéreau. Ici, les mendiants membres de l'Argot (corporation des gueux) étaient hiérarchisés et organisés. Ils avaient des lois et une langue et avaient même élu un roi des argotiers.

Références

AMAR, G. **Le recours aux forêts**. Disponible sur les sites : <http://cabanes.ressources.org/spip.php?article49&lang=fr> <http://www.geopoetique.net/>. http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/cahiers/cah2_kw.html. 2004. Consultés le 20/12/2010.

ARCAN, N. **Paradis, Clef en main**. Montréal : Les 400 coups, 2009.

BOUCHARD, M.-P. **Le décentrement salutaire dans Le Souffle de L'Harmattan de Sylvain Trudel**. Mémoire de maîtrise. Québec : UQAM, novembre 2005.

BROCHETTE, E. **Robert Lozé**. Montréal, 1903.

CUNHA, E. da. **Hautes Terres**. Paris : Métailié, 1997.

GÉRIN-LAJOIE, A. Jean Rivard, Le Déchiffreur suivi de Jean Rivard, l'économiste. Montréal : Beauchemin, 1932.

GERVAIS, B. **Hochelaga imaginaire : Pour une géopoétique urbaine**. Disponible sur le site : <http://figura.uqam.ca/actualite/pr-sentation-de-bertrand-gervais-hochelaga-imaginaire-pour-une-g-opo-tique-urbaine>. Consulté le 21/04/2015.

HAREL, S. **Espaces en perte**. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2007.

_____ L'identité montréalaise en exil : Le statut de l'écrivain multiculturel. In GASQUY-RESCH, Y. (édit.), **Marseille-Montréal. Centres culturels cosmopolites**, Paris : l'Harmattan, 1991.

HUGO, V. **Notre-Dame de Paris** (préface et commentaire de Gabrielle Malandain). Paris : Pocket, 1989.

KYLOUSEK, P. **Imaginaires de la ville-Montréal-Québec**.

LAMOUREUX, H. **Squeegee**. Montréal : VLB Éditeur, 2003.

MARCOTTE, G. Mystères de Montréal : La ville dans le roman au XIX^e siècle. In : NEPVEU, P. ; MARCOTTE, G. (Org.) **Montréal imaginaire : Ville et littérature**. Montréal : Fides, 1992 ; pp. 97- 148.

MARGATIN, L. **Le recours aux forêts : Kenneth White et la géopoétique**. Disponible sur le site : http://www.lerecoursauxforets.org/article.php?id_article=25, consulté le 20/01/2010.

MISTRAL, Ch. **Vamp**. Montréal : Boréal, 2004.

NELLIGAN, É. **Nelligan et son œuvre**. Montréal : Louis Dantin, 1903.

POPOVIC, P. Le mauvais flâneur, la gourmandine et le dilettante : Montréal dans la prose narrative aux abords du « grand tournant » de 1934-1936. In : NEPVEU, P. ; MARCOTTE, G. (édit.) **Montréal imaginaire : Ville et littérature**. Montréal : Fides, 1992 ; p. 211-278.

RICCEUR, P. **Temps et Récit I**. Paris : Seuil, 1983.

ROY, G. **Bonheur d'occasion**. Montréal : Boréal, 2009.

SEGURA, M. **Côte-des-Nègres**. Montréal : Boreal, 2003.

SOUZA, L. S. de. Le suicide comme thème formateur d'une mémoire de la nature des sociétés de consommation : Analyse de Génération Pendue de Myriam Caron et Cette Terre d'Antônio Torres. In : **Interfaces Brasil/Canada**. Vol. 15, n. 1, 2015 ; p. 30-43.

_____ **Traversées geopoétiques : Métis des Sertões et de l'ouest canadien**. Disponible sur le site : <http://www.anaisabecan2011.ufba.br/Arquivos/Souza-Licia1.pdf>, consulté le 23/10/2012.

_____ **Utopies américaines au Québec et au Brésil**. Laval: Les Presses de l'Université Laval, Coll. Americana, 2004.

SOUZA, R. **A Geopoética de Euclides da Cunha**. Disponible sur le site : <http://www.casaeuclidiana.org.be/download/default.asp>. Consulté le 21/01/2010.

SUE, E. **Les Mystères de Paris**. Paris : Pierre Laffont, 1989.

TRUDEL, S. **Le souffle de L'Harmattan**. Montréal : Éditions TYPO, 2001.

WHITE, K. **Les Pérégrinations geopoétiques de Humboldt**. Disponible sur le site : http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/cahiers/cah2_kw.html. Consulté le 10/10/2011.

Date de remise au comité de rédaction d'AntipodeS

le mercredi 6 mars 2019

Date de publication

le mercredi, 1^{er} janvier 2020

Pour citer cet article

SOUZA, Lícia Soares de. Figures spatiales de Montréal dans une perspective de géopoétique urbaine. In : GALVEZ, Fabrice Frédéric (Org.) Journées de la langue française de l'UFBA - 1^{er} Congrès international, 2019, Salvador. **AntipodeS - Revue électronique d'études de langue française en terres non francophones**. São Salvador da Bahia de todos os Santos : UFBA, vol. 2, hors-série n° 1, 2019 ; p. 71-83. Disponible en <<https://portalseer.ufba.br/index.php/Antipodes>>. Mis en ligne le 1^{er} janvier 2020.

L'auteur

Lícia Soares de Souza

Universidade do Estado da Bahia, Brésil
CNPq, Brésil
Université du Québec à Montréal, Canada

lcsoaresdesouza@gmail.com

Droits d'utilisation



Cette revue est publiée en libre accès électronique sous la protection de la licence *Creative Commons* de type *Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International*, dont les termes sont consultables en ligne à l'adresse <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode> : ses contenus sont publiés gratuitement et libres de droits d'utilisation non commerciale par un tiers, ce dernier étant néanmoins soumis à l'obligation de citation de source, de déclaration de toute altération et de publication dans les termes de la même licence. Les auteurs de travaux publiés sur ce site conservent leurs droits de copie (*copyright*).

Éditeur



AntipodeS - Études de langue française en terres non francophones
ISSN électronique : 2596-1837
<https://portalseer.ufba.br/index.php/Antipodes>

Área de Francês
Instituto de letras
Universidade federal da Bahia

São Salvador da bahia de todos os Santos
Brasil
