
Hétérochronotopies : désorientations de l'espace-temps dans la littérature et le cinéma québécois

Marie Pascal
University of Toronto (Canada)

RÉSUMÉ

**-S Labrèche (2002) et de
ans la production artistique québécoise, ces
du temps et de l'espace, si elles engendrent**

INTRODUCTION

Le non-lieu, l'absence de frontière et l'idée de perméabilité sont conceptualisés dès le titre des récits¹ que je me propose d'étudier, Littoral et Borderline. Premier volet de la tétralogie théâtrale de Wajdi Mouawad intitulée « Le sang des promesses », Littoral (1999) a été adapté au cinéma six ans après par le dramaturge lui-même. Dans ce premier texte explicitement lié aux conflits qui ont ébranlé son pays natal, le Liban, la crise identitaire peut être comparée à celle déployée dans les deux premiers textes d'autofiction de Marie-Sissi Labrèche, Borderline (2000) et La Brèche (2002), adaptés en un seul et même film par Lyne Charlebois (2008) sous le titre Borderline.

Récits de l'identitaire québécois tels que décrits par Pierre L'Herault, l'ensemble formé par ces trois hypotextes et deux hyperfilms se construit après la destruction des illusions identitaires qui avaient bercé les personnages :

La littérature québécoise s'articule désormais sur la tension de l'identitaire et de l'hétérogène. Elle ne peut plus être pensée comme complétude, mais comme ouverture (...). Espace transfrontalier de la liberté et du désir, elle ne se construit plus seulement à partir d'un centre fixe, mais se laisse travailler par sa périphérie, sa marge, son étrangeté, devenant le lieu d'échange et de circulation des imaginations²

Les protagonistes principaux de ces récits, figés entre une absence d'horizon pour leur avenir et un passé traumatique donc réprimé, utiliseront le corps du récit pour s'humaniser lentement et se construire une identité d'adultes. Dans Littoral, Wilfrid comprend à la mort de son père que son passé est fondé sur un mensonge, monté de toute pièce par

genre de l'autofiction, terme utilisé pour la première fois par S. Doubrovsky (1977), il se positionne entre l'autobiographie et la fiction : « l'engagement, l'authenticité propre à la démarche autobiographique y est relayé par le désir de lever toute forme de censure afin de mettre au jour, par l'imagination autant que par la remémoration, ce qui relève du non-dit familial ou sexuel »⁶. Il est alors attendu de trouver soit une référence onomastique à l'auteur dans les titres, soit un rapport entre héroïnes-narratrices et auteure (c'est le cas ici : Sissi / Kiki La Brèche)⁷. Pour Littoral, le lien est un peu moins explicite si ce n'est que le personnage principal, Wilfrid (pièce) / Wahab (film), a dans les deux cas un nom proche de celui de l'auteur, Wajdi. Mais c'est dans la lettre de remerciement pour la bourse obtenue pour Littoral que W. Mouawad explicite ce rapport :

Mon voyage au Liban a brisé un fil très fragile qui me retenait à l'espoir que ce que j'avais vécu comme horreurs n'était au fond qu'un mauvais rêve. En y allant, cette illusion est tombée. Revoir les lieux oubliés fut un souvenir horrible, cela m'a ramené à un passé réel, qui a existé et que j'ai vécu. Je ne pouvais pas écrire sur ce voyage sans tomber dans l'introspection (...) et l'introspection, au théâtre, est une chose ennuyeuse, il faut la garder pour soi, pour son journal intime⁸

Dans ce passage, le rapprochement entre l'aspect autobiographique de Littoral et le retour aux origines du personnage confirme notre première intuition. Mais c'est l'interdit de l'introspection qui nous frappera car, même si le détour par le passé entre en corrélation directe avec le retour au pays, ce travail de mémoire

l'idée que le phénomène d'adaptation cinématographique est intrinsèquement chronotopique, puisque deuxième regard sur une fable déjà investie par un hypotexte⁹.

D'autre part, la structure interne des trois textes est intrinsèquement liée au chronotope. Dans *Borderline*, le lecteur a accès par alternance à la vie de Kiki adulte, atteinte de maladie borderline, et à son enfance. Les chapitres se succèdent sans transition, narrés par une narratrice à différents âges de sa vie, et se regroupent en deux types : les chapitres impairs sont présentés de manière chronologique (la narratrice a successivement 23, 24, 25 et 26 ans) et accomplissent un cycle complet, les premier et dernier chapitres présentant la protagoniste au même endroit (une chambre d'hôtel sordide) avec la même personne (Éric, « le petit gros ») procédant à la même activité (relation sexuelle qui tient plus du viol) à trois ans d'intervalle. Parallèlement, les chapitres pairs sont régressifs (11 ans, 8 ans, 7 ans et 5 ans) et sont placés entre chaque chapitre progressif. Plus le texte avance, plus l'impression d'introspection grandit donc, l'âge des narratrices de chapitres successifs étant de plus en plus éloigné (12 ans de différence entre les chapitres 1 et 2 ; 21 ans entre les chapitre 8 et 9). Par ailleurs, cette idée de la remémoration est renforcée par le fait que le temps de la narration provoque souvent d'étranges prolepses :

Ça y est, Céline pleure. Elle est inquiète pour moi et comme moi. Je me réjouis. Je me sens moins seule dans ma merde. (...) Je ne pleure pas. Je n'ai pas pleuré. Je ne pleurerai pas. Je garde ça pour plus tard. Quand, couchée sur le lit d'une chambre d'hôtel minable, je viendrai de me faire baiser par un petit gros. Pour l'instant, je ne pleure pas (*Borderline*, 40).

Dans ce passage, la présence du futur fait entendre un contre-chant correspondant à une double instance narrative : celle qui parle au présent dans « Céline pleure » (la narratrice de 11 ans) et celle qui connaît la manière dont Kiki sera traitée à 23 et 26 ans, dans les chapitres liminaires, un narrateur omniscient qui peut utiliser le futur. Malgré ces passages dissidents et les difficultés occasionnées par le parallélisme inversé des chapitres, l'ancrage temporel est souvent explicité dès les premières lignes de chaque chapitre comme par exemple : « j'ai onze ans et je regarde les « Tannants » à la télé » (chapitre 2, 29) ou « C'est mon anniversaire aujourd'hui. Vingt-quatre

⁹ En ce qui concerne l'adaptation cinématographique comme chronotopique, voir l'article de Peter Hitchcock, « Running Time : The Chronotopes of the Loneliness of the Long Distance Runner », *A Companion to Literature and Film*, 327.

ans. Happy birssssssday to meeeeeeeee ! » (Chapitre 3, 41). Ce n'est au contraire pas la temporalité qui structure La Brèche, ouvrage qui fonctionne autour de thématiques¹⁰

Ces quelques péripéties secondaires ponctuent le film qui condense les deux types de rapports à l'espace-temps 56.64 486.84 Tm8

films post-classiques¹¹, ces narrations non-linéaires semblent plus généralement propres aux récits postmodernes tels que décrits par Paul Smethurst :

In the non-linear time of postmodern novels, there may be no explanations as to how and why characters cross into different historical periods, or how time can seem to go backwards, or how a character can remember something that happened before he was born.¹²

Pour sa part, Kiki ne peut se construire qu'en comprenant son passé et en le ré-exploitant au fil de ses expériences présentes. En découle la multiplication des temps privés dans les récits de M.-S. Labrèche et leur représentation polysémique à l'écran. Parallèlement, Wilfrid / Wahab doit découvrir son passé, démêler le vrai du faux en se lançant sur les traces de son père, au fil des témoins (lettres ou cassettes) qu'il lui a laissés, pour comprendre son pays d'origine et la guerre qui a terrassé sa famille. Malgré des choix opposés d'investigation, ces deux récits ont une constance : l'importance des anniversaires des protagonistes. Le père de Wilfrid ne témoigne qu'une fois par an, à chacun de ses vingt-six anniversaires. Dans *Borderline*, tous les événements importants (suicide de la mère, première thérapie) sont en rapport avec la fête de Kiki, et la structure interne de l'œuvre dépend de ces jours particuliers. C'est d'ailleurs lors de sa 26^e année que Kiki décide de commencer la rédaction de son journal. Mêlant ainsi jour du calendrier et événement vécu, l'anniversaire lie de manière intéressante temps public et temps privé.

En plus de la similitude entre deux quêtes identitaires tournées vers le passé, c'est la façon dont ces récits déconstruisent chronotopes et déictiques qui rapproche les deux auteurs, complexifiant l'analyse de ces récits. La fusion des indices spatiaux et temporels ne se restreint en effet pas à « un tout intelligible et concret », selon les mots de Bakhtine (237). Grâce au concept d'« hétérochronotopie », l'étude qui suit permettra de nous concentrer sur la démultiplication des temps et espaces, source d'une superposition de différentes lignes chronotopiques dans chacun des récits.

¹¹ Voir à ce sujet P. Hesselberth dans *Cinematic Chronotopes* où l'auteure propose une liste terminologique de ce types de narrations filmiques qui s'opposent aux modes cinématographiques traditionnels : « Their narratives have thus been referred to as « nonlinear » (Isaacs 2005), « parallel » (Smith 2001), « disordered » (Denby 2007), « circular » (Vilella 2000), « forked » (Branigan 2002), « networked » (Branigan 2002), and « episodic » (Diffriend 2006) » (113).

¹² Dans *The Postmodern Chronotope*, 174.

HÉTÉROCHRONOTOPIES

Rappelant le concept d'« hétérotopie » formulé par Foucault, qui consiste en la juxtaposition de plusieurs espaces en un seul et définit ces lieux sociaux par lesquels la société acquiert sa permanence (cimetières, fêtes foraines, bibliothèques, musées), Paul Smethurst ajoute que les différentes couches de structures internes des œuvres postmodernes permettent la juxtaposition de plusieurs de ces lieux, ce qui engendre un mélange générique (intrusion du fantastique dans un récit réaliste). Faisant coïncider ces deux perspectives, nous appellerons « hétérochronotopie » la juxtaposition de plusieurs chronotopes en un seul, que ce soit par l'intrusion d'un élément spatial ou celle d'un élément temporel dans un chronotope initial déjà établi. Bien que ces transgressions de chronotopes soient bien souvent de nature transitoire (essentiels pour le déroulement du récit mais non-déterminants pour sa structure interne), l'entreprise de démultiplication des temps et des lieux ainsi que leur interpénétration auront des conséquences notoires pour l'étude de ces récits de l'identitaire. En effet, le jeu hétérochronotopique prévient toute analyse fixe et univoque des déictiques (ici, maintenant, moi), plaçant ces récits sous l'égide de l'hétérogène et de la périphérie.

L'HÉTÉROCHRONOTOPIE DE SURFACE : LA TRANSITION

Faute d'avoir recours à des procédés de transition classiques pour tenir compte des flashbacks ou flashforward (fondus enchaînés ou narrateur à l'écran), le film de L. Charlebois adapte le procédé d'enchâssement des chapitres du récit scriptural de M.-S.Labrèche par une co-présence dans le champ des actrices représentant la protagoniste à différents âges de sa vie. Ces dernières se croisent ou suivent un même chemin, sans se regarder, et la caméra poursuit celle qui sera centrale pour la séquence suivante. Relevée dès le début du film où la jeune

d'enfant change alors de chaîne pour mettre l'émission « Les Tannants », dont Kiki-enfant est friande. Filmée en gros plan, cette même télévision fait office de transition entre le temps adulte de la narration où la jeune femme se perd dans ses pensées et la matérialisation de ces pensées elles-mêmes. L'entité normalement indivisible du chronotope est ici perturbée en partie puisque, alors que l'espace (le poste du salon allumé sur la même chaîne) est invariant, le temps recule de deux décennies. Ce procédé représentatif du style de Charlebois est déroutant pour le spectateur qui perd toute confiance en la fixité spatiale des plans, les relations entre temps et espace étant reconfigurées à son insu¹³

Un autre procédé de surface est utilisé dans *Littoral* où la chronologie est inébranlable sauf dans les quelques passages introspectifs où Wahab écoute les cassettes de son père. Ainsi, si le père apparaît parfois à l'image (malgré le fait qu'il soit mort et appartienne donc à un autre chronotope), c'est dans les moments où Wilfrid écoute une cassette : le réalisateur décide dans ces passages de donner chair à la voix du père, omniprésente comme le serait une voix-off. Un certain nombre de séquences explicitent visuellement cette confrontation, pourtant purement transitoire, entre les chronotopes. Alors que Wahab conduit l'ambulance sur laquelle est attaché le cadavre de son père (1h05'), Layal est assise sur le siège passager et répare son violon. La bande son amène progressivement la voix grésillante du père qui finit par emplir l'espace de la voiture. Au moment où cette voix (qui n'est plus grésillante) demande pardon de l'avoir abandonné, Wahab regarde avec étonnement son passager avant : il s'agit du père qui, ayant remplacé Layal, lui sourit d'un air doux. L'intrusion physique du père, représentant un chronotope précédant la naissance de Wahab, est ici plus un effet de style visant à expliciter ce à quoi auraient ressemblé les protagonistes s'ils avaient vécu dans le même chronotope. Cette séquence représente par ailleurs un cheminement émotionnel chez Wahab : de haineux dans la première moitié du film, il devient compréhensif et te.1(u)-1(rm Tw-e d)-2(e)-1cna.7n'esi3mnadré.,7nor la pmbin'oir.

Dans ces deux exemples, les techniques de transgression du chronotope ne représentent pas de réflexion métafictionnelle, ni ne perturbent l'entité indécomposable autrement que superficiellement. L'hétérochronotopie participe ici de la cohésion d'ensemble des récits de l'identitaire dans des passages à teneur purement mémorielle ou symbolique. Cependant, de nombreuses autres occurrences d'hétérochronotopie, polysémiques, s'insèrent dans les strates profondes de ses récits et multiplient entités espaces-temps au gré des subjectivités.

LE PERSONNAGE-CHRONOTOPE : HÉTÉROCHRONOTOPIES TEMPORELLES

En effet, plusieurs passages mettent en co-présence des personnages appartenant à différents chronotopes. Parfois, l'intérêt transitoire explique ces « décrochages temporels » mais il arrive qu'une lutte hétérochronotopique s'installe, prenant les traits d'un personnage qui outrepasserait les limites de son chronotope. C'est le cas de la mère dans Littoral. Bien que Wilfrid ne l'ait jamais connue, elle lui apparaît à de nombreuses reprises comme dans ce passage assez intéressant où, inversant les rôles, c'est elle qui cherche la tombe de son mari mort un quart de siècle après elle, s'adressant sans curiosité particulière à son fils :

Acte 16 – Mère et fils.

JEANNE. Wilfrid.

WILFRID. Maman...

LE PÈRE. Maintenant que je suis mort, je peux bien faire quelques folies (Littoral, 59).

Aucun des personnages qui apparaissent dans cette scène n'appartient au même chronotope. Pourtant, ils sont mis en co-présence effective et peuvent même interagir. Plus étrange encore, la situation révélée par la mère diffère de celle qui nous est présentée depuis le début de la pièce : c'est en effet elle qui est morte en donnant naissance à son fils un quart de siècle avant son mari. Par ailleurs, les personnages semblent trouver parfaitement naturelle leur co-présence et, faute de remarquer les contradictions internes à leur raisonnement (ils changent de lieu d'une tirade à l'autre), se concentrent sur des faits qui sembleraient secondaires (la « folie » du père d'avoir amené des fleurs). Émerge une polysémie, un « non-synchronisme »¹⁴ permettant aux différents personnages de témoigner de leur subjectivité au-delà de la mort, comme si à cet instant la fable pouvait se désolidariser en autant de fils que de personnages. Ce phénomène d'hétérochronotopie laisse ici

Or ce phénomène est transposé à l'écran, à la toute fin du film (1h26'). Deux groupes de personnages se préparent : d'une part, le père mort, debout et fier, se fait habiller pour son emmerrement

l'hors-fiction, le réalisateur (représentant du dramaturge dans l'œuvre) implique l'intervention d'un chronotope jusque-là ignoré, celui de l'auteur réel, liant l'œuvre d'art à la réalité.

Dans le texte de M.-S. Labrèche, une « petite fille blonde » rend visite à la narratrice des chapitres impairs, personnifiant un passé qui

l'enfant, perte de contrôle pour l'adolescente, découverte de sa grand-

où Wahab découvre les cassettes laissées par son père (11'50" – 14'06"), le personnage est assis à table dans la chambre d'hôtel occupée par ce dernier jusqu'à sa mort. Un lent panoramique descendant s'arrête sur ses

répétées du chevalier Guiromelan, un rêve¹⁹ qui tue de son épée les impies appartenant à un autre chronotope. Personne ne s'inquiète que Guiromelan se mette à converser avec le père mort car, comme le fait reconnaître ce dernier : « C'est vrai qu'un mort qui parle à un rêve, ce ne doit pas être très bruyant » (Littoral, 103). Différentes couches de l'expérience humaine (entre les mondes, par-delà la mort, intégrant l'imagination et lui donnant vie) se retrouvent donc superposées en un seul espace-temps (et cela, dans l'indifférence des personnages), ce qui rend d'autant plus notables leurs réactions.

C'est par la colère, sentiment structurant les pièces de W. Mouawad, que réagira l'oncle Émile, déplacé contre son gré de l'appartement de Wahab à la morgue :

ONCLE ÉMILE. Et moi j'ai pas peur de le lui dire, pas peur du tout de dire tout haut la vérité ! Mais vous êtes où, là ?

TANTE MARIE. Mais comment ça on est où ?

TANTE LUCIE. Mais nous sommes au salon funéraire !

ONCLE ÉMILE. Depuis quand on est au salon funéraire ?

TANTE LUCIE. ?

de telles réactions des personnages renforcent l'impression d'étrangeté due aux més-utilisations des chronotopes. Il reste cependant étonnant que les réalisateurs aient laissé de côté cette dernière manière de jouer avec l'hétérochronotopie, à l'instar des hypotextes.

CONCLUSION

Outil de cohésion et de critique littéraire, le découpage chronotopique donne aux récits de l'identitaire consistance et liaison. Les tropes littéraires trouvent leur transposition à l'écran, que ce soit par les chronotopes du seuil ou du pont, liens entre différents mondes. Compte tenu de la donnée introspective de ces récits, auteurs et réalisateurs semblent d'accord pour d-1(r)1

HÉTÉROCHRONOTOPES