

# L'intérêt romanesque de la banlieue chez Michael Delisle

## Suburbia's literary appeal in Michael Delisle's work

Michel Biron

Volume 45, Number 2, Summer 2014

Montréal, Paris, Marseille : la ville dans la littérature et le cinéma contemporains. Plus vite que le coeur des mortels

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1028975ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1028975ar>

[See table of contents](#)

### Article abstract

Michael Delisle's 2002 *Dée* is a gritty tale of suburbia, centered on the harsh life of a depressive young woman from a new residential development in Longueuil, on the south shore of Montreal. Far from a storybook narrative, hers is the bleak existence of those resigned to living in a dulled world (as Marcel Gauchet would mean it), with no longer any desire to challenge the social norm. Rather than being derived from one given tragic occurrence, her suffering permeates a series of smaller misfortunes indicative of her insurmountable despair.

### Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

### ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Biron, M. (2014). L'intérêt romanesque de la banlieue chez Michael Delisle. *Études littéraires*, 45(2), 41–50. <https://doi.org/10.7202/1028975ar>



# L'intérêt romanesque de la banlieue chez Michael Delisle

MICHEL BIRON

S'il est vrai que Montréal existe à peine dans l'imaginaire, comme le suggère Gilles Marcotte qui range la métropole québécoise parmi des villes aussi peu excitantes que Baltimore et Cleveland<sup>1</sup>, que dire de Longueuil ? La Rive-Sud de Montréal, comme toute banlieue nord-américaine, est l'endroit par excellence où il ne se passe rien, où le romanesque est exclu d'avance, annulé par les pelouses bien entretenues, les rues vides et propres, le confort matériel général, les bungalows identiques, la vie de famille, l'individualisme serein et l'effarante absence de conflit social.

La banlieue montréalaise est un espace né de la dernière pluie, un monde dépourvu de profondeur historique, typique de la modernité tardive. Peu d'écrivains se sont intéressés à elle avant ces dernières années. Victor-Lévy Beaulieu parlait naguère de la périphérie de Montréal comme de « Morial Mort ». Jacques Ferron voyait dans la banlieue un espace liminaire plus fécond et en a fait le cœur de quelques-uns de ses contes. Il disait de Longueuil que c'était « le Farouest au beau milieu de la vallée du Saint-Laurent<sup>2</sup> ». Ferron a vécu sur la Rive-Sud, plus précisément dans la ville de Jacques-Cartier, et il a longtemps écrit des lettres aux journaux pour défendre cette ville ouvrière qui finira par être fusionnée à Longueuil en 1969. La ville de Jacques-Cartier, comme le quartier Saint-Henri décrit jadis dans *Bonheur d'occasion* par Gabrielle Roy, avait un léger supplément d'âme et existait un tout petit peu plus que d'autres villes de banlieue. Les historiens expliquent qu'avec la crise de 1929 plusieurs familles ouvrières ont fui Montréal pour s'installer de l'autre côté du fleuve, créant une sorte de ville-taudis, de bidonville, de ville-frontière comme Ferron les aimait tant :

Pendant la crise économique, plusieurs ménages montréalais en chômage quittent la métropole pour louer, à un coût moindre, un petit lot sur lequel ils érigent des habitations qu'on pourrait qualifier de « précaires » — ce que les observateurs de la scène urbaine nord-américaine ont alors appelé les *shacktowns*. Ce phénomène apparaît d'abord dans la nouvelle municipalité de Mackayville et prend une

---

1 Gilles Marcotte, *Écrire à Montréal*, Montréal, Boréal (Papiers collés), 1997, p. 23.

2 Jacques Ferron, *L'Amélanchier*, Montréal, Éditions du jour, 1972, p. 20.

nouvelle ampleur dans la ville de Jacques-Cartier au cours des années 1940 et 1950<sup>3</sup>.

C'est très exactement dans ce « *shacktown* » rapidement transformé en banlieue cossue que le poète et romancier Michael Delisle a grandi. Il y situe plusieurs de ses textes, dont le court roman *Dée*, publié en 2002<sup>4</sup>, que la critique a accueilli avec un enthousiasme rare dont témoignent par exemple les lectures perspicaces qu'en ont proposé Patrick Coleman, Catherine Mavrikakis et Michel Nareau<sup>5</sup>.

La transformation de la ville ouvrière de Jacques-Cartier en banlieue bourgeoise s'est effectuée rapidement, plus rapidement que tout ce que Baudelaire pouvait avoir à l'esprit lorsqu'il regrettait que Paris change plus vite que le cœur d'un mortel. Le peintre de la vie moderne va, court, cherche, il saisit le changement en se prenant pour un contemporain d'Hector et d'Andromaque, il a plus de souvenirs que s'il avait mille ans, d'où sa mélancolie car il est incapable de ne pas voir dans la nouveauté qui l'entoure la perte de ce qu'il a connu. La vitesse de la transformation urbaine se mesure à la résistance que ce peintre de la vie moderne lui oppose en se réclamant d'une mémoire intime qui est en même temps une conscience historique et une affirmation de son identité. Or on sait ce qu'il en est de cette conscience historique dans la littérature québécoise : le roman né de la Révolution tranquille s'écrit comme si tout était à faire, à refaire. « J'écris et je refais la réalité de mon pays à mon gré », écrit Ferron dans *Le Saint-Élias*<sup>6</sup>. Il suffit de remplacer le mot « pays » par le mot « ville » et l'énoncé s'applique tout à fait à la littérature québécoise contemporaine. À ceci près toutefois que la liberté créatrice et le désir d'invention ont perdu leur caractère exaltant : écrire la réalité, pour Ferron, avait en effet quelque chose de fondateur, d'inaugural. Si l'Histoire n'existait guère, c'était parce qu'il fallait l'inventer ; si nous n'avions pas le sentiment d'appartenir à l'Histoire, c'est que nous n'y étions pas encore entrés.

### La réalité de la boue

Une telle euphorie des commencements n'a plus aucun sens pour un écrivain né à la fin des années 1950, comme Michael Delisle. La réalité urbaine continue de changer à toute vitesse, mais justement, elle continue ; c'est un changement auquel on s'est habitué, un changement sans promesse d'avenir et qui s'annule de lui-même tant il conduit à une sorte de pareil au même ; un changement neutralisé par le récit archiconnu qui va de la terre à l'asphalte, du rang à la rue, de l'ancien monde

3 Jean-Pierre Collin et Claire Poitras, « La fabrication d'un espace suburbain : la Rive-Sud de Montréal », *Recherches sociographiques*, vol. XLIII, n° 2 (2002), p. 286.

4 Michael Delisle, *Dée*, Montréal, Leméac, 2002.

5 Patrick Coleman, « Memories of Urban Development : Michael Delisle's *Dée* », *Québec Studies*, n° 39 (printemps-été 2005), p. 99-107 ; Catherine Mavrikakis, « Dée de Michael Delisle », dans Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler (dir.), *À la carte. Le roman québécois (2000-2005)*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2007, p. 123-136 ; Michel Nareau, « Lisières du monde et recyclage des mémoires dans *Dée* de Michael Delisle », *British Journal of Canadian Studies*, vol. XXIV, n° 2 (2011), p. 177-193.

6 Jacques Ferron, *Le Saint-Élias*, Montréal, Typo, 1993 [1972], p. 150.

rural (ici symbolisé par une « dompe » où Dée ramasse des objets et recueille des chiens) au nouveau monde aseptisé des banlieues. À la lumière de la tradition littéraire québécoise, c'est un peu comme si *La Scouine* d'Albert Laberge<sup>7</sup> était tout à coup transplantée dans la banlieue communément appelée le « 4-5-0 » et ne s'en étonnait même pas. Quant à la ville-centre, elle n'a plus rien de fascinant et devient l'horizon banal de tout banlieusard, sans plus. Chez Michael Delisle, la ville ne change pas plus vite que le cœur d'un mortel. Tout change au même rythme, c'est-à-dire que rien ne change. Les personnages de *Dée* ne semblent pas avoir de futur, mais ils n'ont pas davantage de mémoire ; ils ne se souviennent de rien, ne se projettent dans aucun avenir : ils sont là. Le simple fait d'être constitue pour eux une aventure.

Au début de *Dée*, le romancier insiste pourtant sur la vitesse de la transformation des lieux: « Chez les voisins, il y a deux maisons à reculer avant l'automne. » (p. 11) Chaque habitant de la nouvelle rue Fournier a quelques mois à peine pour remplir le trou de sa « bécosse », reculer sa maison et l'asseoir sur un solage. Les maisons doivent ensuite être hissées au-dessus de la terre boueuse, car ce seront désormais des maisons de ville, tout comme les rangs et les chemins deviendront des rues lisses et asphaltées. Le changement ne plaît pas toutefois à la famille de Dée, la plus récalcitrante de toute la rue. Malgré les injonctions municipales et la pression des voisins, le père de Dée refuse de se défaire de sa soue à cochons. Son conservatisme ne vient pas de quelque voix « mariachapdelainesque » qui lui aurait dit : au pays de Jacques-Cartier rien ne doit changer. L'homme n'a rien du héros national. C'est une sorte de Séraphin Poudrier en plus dépravé, un homme aux multiples péchés : il boit, il bat sa femme, il mène des affaires louches et surtout il va jusqu'à offrir sa fille Dée en pâture à certains individus en échange de quelques services. C'est ainsi qu'il permet au vétérinaire d'emmener la petite Dée à son chalet chaque fin de semaine. Plus tard, quand Dée aura ses règles, le père jettera sa fille dans les bras de son jeune ami Sarto Richer, fils de bonne famille<sup>8</sup>. Les parents de Dée feront chanter la famille de Sarto afin que celui-ci épouse Dée après l'avoir engrossée. Entre-temps, le « progrès » urbain suit son cours au prix d'un massacre : quelqu'un viendra égorger les cochons au milieu de la nuit, au grand plaisir des voisins qui avaient hâte que cette famille sortie du XIX<sup>e</sup> siècle soit remise à sa place. À noter que ce côté « terroir » n'est pas ici associé à quelque atavisme canadien-français, mais à la liberté individuelle : la mère anglophone de Dée n'est d'ailleurs pas moins immorale et allergique au nouvel ordre social que le père. Elle déteste tout autant que lui ses voisins et tous deux décideront de s'en aller à la campagne pour élever des chevaux et des poules plutôt que de rester en banlieue où, dira la mère, on se sent toujours surveillé : « *It's like...*, dit-elle en cherchant une image pour exprimer son dégoût, *it's like we're all connected.* » (p. 47)

Le drame des cochons égorvés au milieu de la nuit, les abus sexuels dont Dée est victime avec la complicité de ses deux parents, la guerre larvée entre ceux-ci

---

7 Albert Laberge, *La Scouine*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2013 [1918].

8 Patrick Coleman note que le prénom rappelle celui de l'ancien maire de Montréal à l'époque duplessiste, Sarto Fournier (*art. cit.*, p. 105). Fournier est en outre le nom de la nouvelle rue où grandit Dée.

et les voisins, tout cela est à peine esquissé en quelques lignes dans le roman. Le romancier n'est pas intéressé à jouer sur le *pathos* propre à des scènes d'horreur, d'abus sexuel ou de conflits sociaux. Il décrit la banlieue avec une ironie douce-amère, comme le suggèrent la série de titres qu'il donne aux quatre parties du roman : « Eau boueuse », « On est devenus une rue », « Plâtre frais » et « Berceuse ». Le style retenu de Delisle fonctionne selon le principe « *less is more* ». Pour dire l'horreur, inutile d'insister. La phrase sèche, austère et dépassionnée de Michael Delisle s'en tient à la description la plus objective (hyperréaliste), aussi exacte que possible : « Un voisin sacre. Ses pneus s'enlisent en fouettant la terre molle. Un autre cloue un panneau sur le coffrage d'un solage. Aujourd'hui, on profite du beau temps. Il a plu hier. » (p. 11) Aucune chaleur dans cette prose minimaliste, aussi peu colorée que la banlieue dont elle épouse la platitude. Delisle écrit dans le style *matter of fact* des auteurs américains qu'il admire (comme Raymond Carver), sans développer la psychologie des personnages, en observant les détails de la vie quotidienne et en commentant le moins possible ce que chacun fait, pense, ressent ou dit. Sa prose colle à un réel figé, privé de profondeur et de vie, la caméra braquée sur la surface du monde par le biais d'images ou de photographies immédiatement reconnaissables. La souffrance y est exposée comme un fait ordinaire, présentée de l'extérieur, avec la vérité implacable de ce qui appartient au domaine de la non-fiction.

L'opposition entre fiction et non-fiction s'exprimait déjà dans le recueil de poèmes *Fontainebleau*, paru en 1987, et qui se situait dans la même banlieue. Delisle y reproduisait notamment une série de photographies de sa propre mère suscitant aussi une série de souvenirs extrêmement chargés pour celui qui a choisi — contre sa mère ? — d'écrire de la fiction :

Tu achèves le *National Geographic* 1928-1929. Il n'y a que la non-fiction qui t'intéresse. Le reste ça ne parle que de gens qui n'ont pas souffert pour de vrai. Et c'est très important que la souffrance ait eu lieu quand on lit quelque chose. Ça change tout. Autrement, c'est comme pervers. C'est irresponsable ! C'est comme... tellement pas nécessaire<sup>9</sup>.

Au mensonge romanesque et romantique la mère opposait la vérité non romanesque et non romantique de la souffrance : « [C]'est très important que la souffrance *ait eu lieu* quand on lit quelque chose. » Sous ses dehors incultes, la mère offrait ainsi à son fils une leçon de lecture, mais aussi d'écriture. Elle faisait de la souffrance le critère par excellence pour juger la valeur morale et l'intérêt d'un personnage, tout en interdisant d'exploiter cette souffrance au profit d'une fiction.

### **L'irréalité du Domaine Chantilly**

La mère de Dée lit, elle aussi, *National Geographic* et d'autres magazines populaires américains comme *Photoplay* et *Modern Screen*. Elle ne lit en fait à peu près rien que des magazines américains pleins de belles images formant le gros de l'héritage culturel qu'elle laisse à sa fille Dée. Tout ce qui entoure celle-ci, depuis les séries télévisées jusqu'au style des bungalows, pourrait se trouver dans n'importe

---

9 Michael Delisle, *Fontainebleau : fiction*, Montréal, Les Herbes rouges, 1987, p. 102.

quelle banlieue d'Amérique. À ceci près qu'il y a aussi un magazine populaire français (*Vogue*) et surtout un arrière-plan qui renvoie à une culture française aussi ancienne que superficielle. La vulgarité du décor est renforcée par le faux chic associé aux noms de rues, qui ont l'air d'énoncés ironiques placardés au milieu du kitsch des lieux. Le *shacktown* de Dée s'appelle le Domaine Chantilly, comme s'il était situé en France. L'onomastique et l'architecture de la banlieue semblent artificielles et empruntées. Derrière la référence à l'Ancien monde surgit un Nouveau monde ou un monde de nouveaux riches qui feignent de se souvenir des vieilles nations, réduites ici à un label qui efface le passé et uniformise toutes les propriétés. Le principe d'imitation domine, porté par une vision du monde américaine, comme le dit Sarto au père de Dée :

— Tout le Domaine Chantilly, explique-t-il, va avoir le même modèle de terrassement. Tout va être délimité. C'est américain.

On entend des coups de marteau, des frottements de scie venant des maisons voisines.

Chaque lotissement du Domaine Chantilly fait à peu près la même superficie mais chaque habitation a son style. En avançant dans la rue Fragonard, on voit une maison canadienne, un split-level floridien, un bungalow rendu espagnol par un élément de fer forgé, un cottage peut-être suisse à cause des traverses foncées sur le fond de stuc. (p. 69)

La maison de Dée possède un tout petit signe distinctif : sous la fenêtre du salon, des supports permettent d'asseoir une boîte à fleurs. Inutile de dire qu'elle restera vide.

Au cœur du roman, le même vide est partout présent, d'autant plus terrifiant que le décor enchanteur suggère le contraire, c'est-à-dire un monde de plénitude et d'harmonie. Jacques-Cartier est oublié, la prospérité règne au Domaine Chantilly. Pas le moindre conflit dans ce quartier paisible où chaque famille se sent à l'abri de la misère et des dangers qui existent ailleurs. Pour Dée aussi, il n'y a rien à craindre dans ce quartier, mais l'absence de conflit cache chez elle une toute autre réalité. Une réalité qui n'a rien de secret ni de romanesque : le personnage ne mène pas une vie parallèle, mais semble étrangement déconnecté, indifférent à son sort et à celui de ses proches. Parents, mari, voisins et même sa propre fille ne signifient rien pour elle, rien qui soit conforme à ses propres désirs. Que désire-t-elle d'ailleurs ? Il y a longtemps qu'elle a cessé d'affirmer ses désirs et que la question ne l'intéresse plus. Affirmer ses désirs serait une forme de révolte et supposerait un goût du combat qui lui fait totalement défaut. Elle reste donc à la surface des choses, à la surface d'elle-même comme des autres. Tout se passe presque à l'insu du personnage qu'elle incarne. Dée n'a aucune espèce d'idée de ce qui lui arrive et n'a rien d'un personnage intellectuel comme il y en a tant dans le roman contemporain. Elle a la même candeur que la Scouine dont il a été question plus tôt, la même sauvagerie aussi, mais, à l'instar de l'individu contemporain dont Marcel Gauchet affirme qu'il

est passé de l'affrontement à l'évitement<sup>10</sup>, elle souffre d'une pathologie du vide et n'a aucune identité.

Même son prénom est incertain : elle se fait appeler tantôt Andrée, tantôt Audrey (à l'anglaise), et plus souvent qu'autrement on la désigne par différents diminutifs : Didi, DeeDee (à l'anglaise encore), et surtout Dée, comme si sa personne se résumait à une seule consonne facile à crier. On entend aussi la lettre « D » dans le diminutif « Dée », et Patrick Coleman y voit la marque du caractère autobiographique de ce personnage puisque c'est aussi la première lettre du patronyme de Michael Delisle<sup>11</sup>. Ce jeu sur le nom a retenu l'attention d'une autre romancière de la banlieue, Catherine Mavrikakis, auteure du *Ciel de Bay City*<sup>12</sup> qui met en scène un personnage similaire de jeune fille sauvage au milieu d'une banlieue américaine :

Il sera ici question d'un nom. Celui de Dée, d'Audrey, d'Andrée, de Didi, de Dee, de Deedee, de Dée. D'un nom qui sans cesse souffre d'écholalie déformante, qui n'arrête pas de changer à travers un roman du même nom, venant déstabiliser le titre même de l'œuvre, comme si celle-ci cherchait elle aussi son sens et se donnait comme mutilée, amputée. Il sera ici question d'un nom propre qui restera impropre, sale, dans la souillure, dans sa déformation et sa décomposition. À travers cette impossibilité d'être dénommée, d'être autre chose qu'une suite de prénoms et de noms de famille dans laquelle elle ne peut fixer une quelconque parole ou identité<sup>13</sup>.

La misère de Dée n'est pas la misère du Canada français d'autrefois : ce n'est pas la misère ouvrière de la ville de Jacques-Cartier ou de l'époque de la Grande Noirceur. C'est la misère de la banlieue moderne, c'est la misère d'aujourd'hui, c'est notre misère.

Cette actualité se voit ou s'entend notamment par l'usage de la langue. Comme sa mère, Dée mêle le français et l'anglais et pratique le « code-switching » qui est bien l'une des marques les plus audibles de Montréal. Citons une dernière fois Patrick Coleman qui a aussi analysé cet aspect typiquement contemporain du roman :

*From this point of view, the protagonist of Delisle's novel, which is set in the 1950s, might seem to offer an early example of cultural métissage. She is the daughter of an English Protestant mother and a French Catholic father. She has two names, Audrey and Andrée, and we never do learn which is the "real" one. Most of the time she is simply called "Dée". Yet, this is no happy ambiguity. In its actual use, which is almost always to scold, seduce, or dismiss her, Dée's nickname is less the sign of an easy crossing between languages than of a refusal to grant her any distinct identity at all<sup>14</sup>.*

10 Marcel Gauchet, *La Démocratie contre elle-même*, Paris, Gallimard (Tel), 2002, p. 254.

11 Patrick Coleman, *art. cit.*, p. 106.

12 Catherine Mavrikakis, *Le Ciel de Bay City*, Montréal, HélioTropé, 2009.

13 Catherine Mavrikakis, *art. cit.*, p. 123.

14 Patrick Coleman, *art. cit.*, p. 100.

La famille et la société ne fournissent aucun cadre identitaire stable (c'est même plutôt le contraire). Dée a une fille, mais elle l'aime à peu près autant qu'Emma Bovary aimait sa petite Berthe. Dée n'a pas non plus d'amis et c'est avec les chiens qu'elle entretient un semblant de lien affectif, si tant est que ce mot ait un sens ici. Car il n'est jamais question d'affects dans ce roman dépourvu non seulement de chaleur et de compassion, mais aussi de haine ou de colère. Si Dée n'a pas d'amis, elle n'a pas non plus d'ennemis. Le roman ne raconte ni les histoires illégales (et potentiellement plus excitantes) du père de Dée qui fréquente des malfrats, ni celles de son mari Sarto qui vend de la marchandise de contrebande. Il raconte l'histoire on ne peut plus légale et on ne peut moins romanesque de Dée, fille de banlieue, symbole d'un monde déconflictualisé où l'individu peut vivre en toute quiétude, loin de tout groupe, un monde où les structures sociales semblent aussi trouées que les dents de Dée.

### **Le néant surexposé**

L'image des dents court à travers tout le roman. On apprend très tôt que Dée a les dents cariées de sorte que, après son mariage, selon une tradition qui semble aujourd'hui particulièrement cruelle, elle se fait généreusement arracher toutes ses dents. En attendant d'avoir son dentier, elle se terre dans sa toute nouvelle maison, au 76 rue Fragonard (encore un nom propre qui sonne vieille France et que le roman ne se lasse pas de répéter). Un jour, alors qu'elle n'en peut plus de vivre enfermée, elle rencontre pour la première fois son voisin. D'origine tchèque et polonaise, John Czerwinsky semble apprécier beaucoup plus que Dée la tranquillité de la banlieue, lui qui a connu les affres de la guerre en Europe. Elle lui explique spontanément qu'elle attend son dentier tout en se cachant la bouche. Comme il la rassure en lui disant qu'il a, lui aussi, un dentier, elle oublie toute pudeur et lui demande de façon incongrue de le sortir de sa bouche afin qu'elle puisse le comparer au sien. La scène pourrait n'être que cocasse et anodine : l'homme « surmonte son embarras et lui dit que ce qu'elle vient de faire, demander ça à un étranger, ça ne se fait pas » (p. 81). Dée est simplement confuse comme une enfant prise en défaut, mais elle voit bien que le voisin ne lui en veut pas et qu'il est « sans malice ».

Rien de grave donc, sinon le fait que Dée ne connaît pas les règles sociales les plus élémentaires. Cette inadaptation serait banale si le personnage de Dée ne trahissait ainsi une incapacité plus profonde à apprendre les règles du jeu, à dissimuler ses sentiments lorsqu'ils sont inconvenants. Peu de temps après, alors qu'elle porte son tout nouveau dentier, elle se précipite dehors pour saluer tout son voisinage. Toute fière d'exhiber sa prothèse, elle entre chez ses voisins, mais M. Czerwinsky n'y est pas et Dée perd contenance devant sa femme qui prépare des plats au parfum délicieux tout en expliquant l'origine d'une cicatrice au visage causée par une baïonnette allemande. Devant cette femme peut-être trop sereine qui se prépare à recevoir sa fille et son gendre, Dée se sent brusquement mélancolique et retourne chez elle. Elle retrouve un instant sa gaieté à l'idée de sourire de toutes ses nouvelles dents à sa gardienne, mais celle-ci lui fait remarquer sèchement que le bébé est dangereusement maigre, qu'un bébé, il faut que ça mange, comme si Dée ne s'occupait pas de son enfant.



La situation se détériore alors rapidement. Jugée de partout, Dée n'a plus le goût de parler à personne. Elle n'entretient plus la maison, qui devient de plus en plus sale, ressemblant à la fin à la soue à cochons de l'ancienne maison familiale. Le chien « Puppy » fait ses besoins sur des « gazettes » qui forment une croûte à l'odeur insupportable ; le bébé sous-alimenté pleure sans cesse ; les déchets s'accumulent ; enfin, les mauvaises herbes envahissent la pelouse au point où le bon M. Czerwinsky sonne à la porte de Dée pour se plaindre. À travers la porte entrouverte, il aperçoit, effaré, que Dée est devenue affreusement maigre : « *See a doctor*, lui dit-il, *that, you can understand.* » (p. 122) Elle ne le laisse pas entrer et retourne à son sommeil « retrouver sa paix douillette » (*id.*).

En marge de cette dépression chronique, le roman fait aussi voir les dérèglements sexuels du personnage. Dée a grandi dans un monde sans pudeur et sans interdits. En plus d'avoir été le jouet sexuel du vétérinaire, il lui arrivait de surprendre sa tante dans le lit avec son frère Charly, lequel épiait sa sœur allongée sur le sofa avec Sarto (qui, faut-il ajouter, avait été auparavant l'amant de la mère de Dée). Une fois mariée, Dée essaie sans succès de séduire un Américain au restaurant du motel où elle séjourne en attendant que sa maison soit construite. Par la suite, elle essaie, avec succès cette fois, de séduire un jeune camelot, qui lui laisse en cadeau une série de magazines, dont un numéro de *Popular Mechanics*. Étonné de trouver une telle revue à la maison, son mari n'aura aucune peine à découvrir la vérité. Sa femme ne sait pas mentir et, de toute façon, elle n'a rien à perdre. « *Have you no shame* », lui dira sa mère avant de l'envoyer consulter un médecin qui lui prescrira des somnifères (dans un passage qui fait écho à la scène du début alors que le vétérinaire lui administrait des sédatifs pour abuser d'elle durant son sommeil). Mais la scène la plus troublante, comme irréelle et d'autant plus forte, survient à la toute fin, quand Dée, à côté de qui Emma Bovary ressemble décidément à une mère exemplaire, est couchée avec son petit garçon (jamais nommé), la main fermée sur le sexe de l'enfant qui garde les yeux fixés sur le verre d'eau où de minuscules bulles restent emprisonnées au milieu du dentier, comme des paroles qui refusent de sortir. Le matin, le garçon se dit qu'il fera bouger le verre et que les bulles se libéreront enfin, comme si c'était du « seven-up ». « On déjeunera avec du jus d'orange et des céréales avec de la cassonade. Dans cet ordre-là. » (p. 125)

Ainsi s'achève ce roman extrêmement dur, l'un des romans les plus dérangeants et les plus vrais qui aient paru dans le Québec contemporain. Tout y est exposé crûment, les fantaisies les plus sombres surgissant à partir de scènes apparemment ordinaires. « La lumière est violente. La lumière est toujours violente » (p. 99), lit-on alors que Dée regarde, éblouie, la rue Fragonard. Plus loin, dans le silence de la nuit, elle s'imagine en train de mettre le feu à sa maison. À un autre moment, elle essaie de chanter une berceuse à son enfant, mais les mots lui font défaut et c'est une sorte de chant funèbre qui sort de sa bouche. Elle n'a que « des petits mots secs, comme un tic tac d'horloge dans une maison qui dort. – Meurs... Meurs... Meurs donc » (p. 107).

Comment fait-on pour vivre, en effet, dans un tel néant ? Le romancier ne fournit aucun discours d'espoir ou de consolation qui puisse atténuer la violence de cette lumière. Le néant est là, surexposé, minutieusement aggravé ; la laideur pauvre

ou luxueuse de la banlieue s'impose au lecteur avec la même implacable évidence que des souvenirs d'enfance. En restant au cœur du néant, Michael Delisle refuse de produire quelque salut facile, il renonce à faire de sa petite ville de banlieue un quelconque centre, à faire de sa marge le symbole de quelque espace national, nord-américain ou postmoderne. Dée ne rêve pas, n' imagine rien, ne s'invente aucun roman, ne fait rien qui puisse l'arracher à sa sinistre torpeur. Elle semble irrémédiablement privée de volonté d'agir. On l'imagine aisément s'abandonner de plus en plus à son désarroi, maintenue en vie par les antidépresseurs que le docteur Bachand lui prescrira probablement. Dans un monde déconflictualisé comme le sien, la souffrance n'est pas fixée et dramatisée par quelque événement tragique (comme le suicide d'Emma Bovary), mais diluée dans une série de minuscules tragédies qui révèlent, à force de se répéter, l'insurmontable désarroi de l'être. Il y a quelque chose d'inguérissable chez elle, et même une part d'incompréhensible qui rend ce personnage de Dée difficile à saisir, et, par là, difficile à oublier.

## Références

- COLEMAN, Patrick, « Memories of Urban Development : Michael Delisle's *Dée* », *Québec Studies*, no 39 (printemps-été 2005), p. 99-107.
- COLLIN, Jean-Pierre et Claire POITRAS, « La fabrication d'un espace suburbain : la Rive-Sud de Montréal », *Recherches sociographiques*, vol. XLIII, n° 2 (2002), p. 275-310.
- DELISLE, *Fontainebleau : fiction*, Montréal, Les Herbes rouges, 1987.
- , *Dée*, Montréal, Leméac, 2002.
- FERRON, Jacques, *Le Saint-Élias*, Montréal, Typo, 1993 [1972].
- , *L'Amélanbier*, Montréal, Éditions du jour, 1972.
- GAUCHET, Marcel, *La Démocratie contre elle-même*, Paris, Gallimard (Tel), 2002.
- LABERGE, Albert, *La Scouine*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2013 [1918].
- MARCOTTE, Gilles, *Écrire à Montréal*, Montréal, Boréal (Papiers collés), 1997.
- MAVRIKAKIS, Catherine, *Le Ciel de Bay City*, Montréal, Hélotrope, 2009.
- , « *Dée* de Michael Delisle », dans Gilles DUPUIS et Klaus-Dieter ERTLER (dir.), *À la carte. Le roman québécois (2000-2005)*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2007, p. 123-136.
- NAREAU, Michel, « Lisières du monde et recyclage des mémoires dans *Dée* de Michael Delisle », *British Journal of Canadian Studies*, vol. XXIV, n° 2 (2011), p. 177-193.