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

Marie Pascal

University of Toronto (Canada)

RÉSUMÉ

Ni le temps ni l'espace ne sont des données objectives telles qu'elles sont représentées dans quatre récits, textes et films, à l'étude : *Littoral* de W. Mouawad (1999 ; 2004) et *Borderline* de M-S Labrèche (2002) et de L. Charlebois (2009). Dans la production artistique québécoise, ces fluctuations enivrantes du temps et de l'espace, si elles engendrent parfois une perte d'identité des personnages, sont souvent à l'origine d'une démultiplication des sens, propre aux productions postmodernes qui se lisent / regardent comme autant de couches superposées d'une même diégèse fluctuante.

Ainsi, si la narration en prolepses-analepses, les intrusions des différentes couches de l'expérience humaine (par-delà la mort, les rêves) ouvrent ces récits à la pluralité des possibles, c'est par la transgression du chronotope qui, loin d'être alors une unité indivisible, entre en résonance avec d'autres.

Il s'agira d'analyser le concept d'hétérochronotopie comme entremêlement de différents chronotopes, les réactions des personnages envers ce phénomène, ainsi que de comparer comment deux médiums s'emparent différemment de cette problématique.

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 les membres de sa famille maternelle voulant évincer ce dernier. Pour leur part, Sissi (*Borderline*) et Émilie-Kiki (*La Brèche*), deux facettes d'un même personnage, comprennent que leur enfance tout comme l'instance maternelle ne peuvent servir ni de référent ni de base pour une construction de l'entité adulte, d'où leurs troubles borderline. Ainsi, si Wilfrid doit effectuer un voyage dans son Liban d'origine pour avoir accès à son véritable passé et comprendre sa culture d'origine, Sissi et Émilie-Kiki stagnent dans un Montréal sordide où chaque lieu fait écho

¹ C'est à l'instar d'André Gaudreault (1988) que je parlerai en effet de « récit », défini par le narratologue des films comme « tout message, par le truchement duquel une histoire, quelle qu'elle soit, est communiquée » (84).

² Dans « Pour une cartographie de l'hétérogène : dérives identitaires des années 1980 » *Fictions de l'identitaire au Québec*, 56.

aux sévices subis dans leur enfance, les enfermant dans cette époque pourtant révolue.

Le chronotope, conceptualisé par Mikhaïl Bakhtine comme « corrélation essentielle des rapports spatiotemporels » qui « exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps »³, devient pour les protagonistes l'outil de découverte d'une identité qui leur échappe. En effet, la connaissance du chronotope, permettant au temps de se « condense[r], dev[enir] compact, visible » et à l'espace, de « s'intensifie[r], s'engouffre[r] dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire »⁴, leur devient essentiel pour recoller, par une narration fonctionnant en spirales, prolepses et analepses, et transgressant les frontières topiques, les pièces du puzzle qu'est leur vie éparpillée. Si les hypotextes seront le champ d'affrontement de différents chronotopes (ceux que les personnages s'inventent prenant parfois le dessus sur les chronotopes dans lesquels ils évoluent), l'étude de séquences filmiques sera essentielle pour montrer que cet onirisme intrinsèque aux récits scripturaux ne cessera de basculer dans le domaine du fantastique et de confronter le spectateur à des choix artistiques déroutants. Or ce phénomène fictif correspondrait à la description de France Théoret car « le sens ne se fixe pas, il s'invente, il est en déplacement. Le mot identité me renvoie à la fiction, c'est-à-dire à la nécessité d'imaginer des faits et des situations différentes de la réalité pour en déduire des conséquences par rapport au réel »⁵.

Après avoir rappelé l'organisation générale des trois récits scripturaux et leur rapport avec les récits filmiques, nous proposerons le concept d'*hétérochronotopie* pour définir une multitude de passages et séquences où ces « centres organisateurs » (391) que sont les chronotopes pour Bakhtine ne pourront qu'être analysés de manière polysémique. Dans un dernier mouvement d'analyse, nous nous intéresserons enfin aux réactions ou non-réactions des personnages face à cette désorientation des chronotopes.

DES RÉCITS DE L'IDENTITAIRE

Ce qui rapproche *a priori* ces récits est tout d'abord le rapport intrinsèque qu'ils entretiennent avec leurs auteurs. En ce qui concerne le

³ Dans *Esthétique et théorie du roman*, 237.

⁴ *Idem*.

⁵ Dans « Fictions et métissages ou écrire l'imaginaire du réel », *Fictions de l'identitaire*, 76.

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 ne doit pas être explicitement introspectif. Il y a donc, pour W. Mouawad, une transgression dans le fait même d'établir ce chronotope (passé / Liban), transgression qui est pourtant à la base de la quête identitaire de Wilfrid / Wahab. Par ailleurs, le côté imaginaire et onirique de la métafiction, l'éloignant de l'écriture autobiographique, mettra en scène un chronotope parfois transgressif, loin du réalisme et qui sera source de questionnements génériques. L'intrusion d'un chronotope extratextuel, celui des deux auteurs, dans chacune de ces œuvres, est donc une première étape à l'analyse métafictionnelle de ces récits, redoublée par

⁶ Dans *Histoire de la littérature Québécoise*, 624.

⁷ Pour plus de détails sur le genre de l'autofiction et le travail de M.-S. Labrèche à ce sujet, nous pourrions nous référer au mémoire de Pascale Lepage soutenu à l'Université Laval en 2011 et intitulé « L'effacement du réel – Étude des lieux de tension entre réalité et fiction dans les récits de Marie-Sissi Labrèche et d'Annie Ernaux ».

⁸ Dans *Le sang des promesses*, 16-17.

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 évoluant au cours de l'histoire d'amour d'Émilie-Kiki et de son professeur de littérature « marié jusqu'aux oreilles » qui jouent au chat et à la souris.

Ces quelques péripéties secondaires ponctuent le film qui condense les deux types de rapports à l'espace-temps : est d'une part adaptée la chronologie à double sens de *Borderline*, qui sera l'objet d'un traitement spécial du chronotope dans le film ; d'autre part, le conflit amoureux présenté dans *La Brèche*, gardera une importance diégétique cruciale mais sans impact sur cette réflexion. L'essentiel de ces trois récits tourne finalement autour de la quête identitaire de la jeune borderline, à fleur de peau, expliquant à l'instar de Bakhtine (1978) cette importance particulière du chronotope grâce à quoi « le temps acquiert un caractère sensuellement concret (...) les événements se revêtent de chair, s'emplissent de sang » (391).

Jouant lui-aussi sur la temporalité, *Littoral* use d'un système d'analepses qui rend compte d'éléments antérieurs à la naissance du personnage principal. Chacune de ces analepses est logiquement liée à la lecture ou à l'écoute des lettres d'un père inconnu, à qui on a arraché son enfant nouveau-né. Ce n'est qu'à la mort de ce dernier, épisode qui initie d'ailleurs la pièce, que Wilfrid met la main sur ces reliques de son passé, écrites / enregistrées à chacun de ses anniversaires et, comprenant que son père était innocent, il décide de lui rendre hommage en l'enterrant dans son pays natal. À cette quête initiatique se greffent plusieurs jeunes Libanais, tous marginalisés, qui cherchent symboliquement à enterrer leurs parents morts pendant la guerre contre la Syrie. Se regroupant autour du cadavre du père de Wilfrid / Wahab, ils ne pourront le faire qu'entre mer et littoral, non-lieu pourtant épargné par l'armée syrienne et les champs de mines israéliens.

Diamétralement différentes, les structures des récits cautionnent pourtant toutes un même type de quête identitaire : fluctuante, pleine de tours et de détours spatiaux ou temporels. Condition *sine qua non* des

¹⁰ Les titres de ces parties utilisent toute la métaphore du spectacle. Ainsi, la partie 1 est intitulée « La tête dans la gueule de l'amour » (on pense à la « gueule du lion » et toute la dangerosité de telles pratiques au cirque, dangers auto-infligés par les personnes touchées par ce genre de troubles) ; la partie 2, « La vie quotidienne d'une fildefériste emmêlée dans son fil de fildefériste » ; la partie 3, « La femme-canon dans la cage aux lions » et la 4 : « Sous un chapiteau mort ». Toutes réfèrent donc directement au cirque qu'est la vie d'Émilie-Kiki.

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 adulte qu'est Kiki écoute sa grand-mère tout en regardant la télévision, cette technique transpose efficacement les nombreux flashbacks du récit littéraire tout en étant une technique de transition innovante, liant les séquences (entre passé et présent) sans coupure. Dans cette séquence, un lent mouvement circulaire pivote autour de la télévision allumée sur un programme de trafic autoroutier et relègue Kiki-adulte au hors champ. Alors que le gros plan est fixé sur le programme, une main

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'), Loyal 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 Loyal, 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 aimant de ce père ici incarné pour la première fois.

¹³ Martin Flanagan analyse le même type de procédés dans le film *Lone Star*, bien connu pour sa présentation des « zones de mémoire hybrides » (120). Ainsi, dans une scène décrite par l'auteur de *Bakhtin and the movie*, « Sayles' unique device destabilizes this sense of spatial security, totally reconfiguring spatial relations in the frame ; without a cut, the scene has shifted, disorientatingly, to a brand new interior set » (119).

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...

JEANNE. Je suis à la recherche de la tombe de ton père. Te souviens-tu où on l'a enterré ?

WILFRID. Mais on l'a pas encore enterré, justement c'est là le problème.

Jeanne. Comment ça, on l'a pas enterré, qu'est-ce que tu racontes ? Ton père a été enterré ici, dans ce cimetière-ci. Regarde, j'ai mis ma robe de mariée, ton père est mort le jour de mon mariage. (...)

WILFRID. Mais non, c'est toi qui est enterrée dans le caveau de la famille.

JEANNE. L'air de la mer est bon.

WILFRID. Qu'est-ce que tu racontes ? Il n'y a plus de mer. (...) On est où ici ?

Jeanne. C'est le pays de ton père, de ta mère. Nous sommes nés ici. Ton père est heureux d'être enterré dans son pays natal. Depuis ma mort, il n'y est jamais retourné.

LE PÈRE. Jeanne.

JEANNE. Tu m'as apporté un bouquet de fleurs. Tu es fou.

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 ouverts une multitude de possibles.

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 emmerrement¹⁵ par les enfants marginaux qui appartiennent au monde des vivants ; d'autre part, la mère de Wahab, appartenant au monde des morts, aide son fils à se préparer pour la cérémonie. Ce passage, apogée lyrique du film, est imprégné de l'atemporalité des cérémonies religieuses où réside un « temps zéro », selon les termes de Smethurst, « temps de création avant quoi il y a un vide »¹⁶.

Cette création d'un « temps zéro » mythique et explorant des lieux paradisiaques, permet aux personnages de dialoguer en silence quel que soit leur chronotope d'origine, et fait irruption dans la scène finale de l'hypotexte où le réalisateur, personnage intrusif dans la pièce, place les acteurs pour la cérémonie d'emmerement. Lors de cette cérémonie, il leur explique que cette « image très forte marquera l'histoire du cinéma » à condition qu'on vienne « saisir tout ça par une lumière douce et diaphane, diaphane la lumière hein... » (*Littoral*, 118). Venu de

¹⁴ Terme employé par Bliss Cua Lim dans « Serial Time : Bluebeard in Stepford », *Literature and Film*, 163.

¹⁵ Ne trouvant aucun lieu de sépulture, les personnages décident en effet de remettre le corps du père de Wilfrid à la mer où il deviendra « le gardeur de troupeaux » (*Littoral*, 134).

¹⁶ Dans *The Postmodern Chronotope*, 58.

Phors-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 jugerait les actes de la narratrice adulte. Or ce qui n'est qu'un regard de l'enfant qu'elle était prend corps dans plusieurs passages à dominance tragique. C'est le cas lors de sa scarification suivie de la tentative de suicide de Sissi :

Le sang coule sur mon menton (...) Je me regarde dans le miroir. La petite fille blonde aussi me regarde dans le miroir. Elle est là, derrière moi.
– Tu es revenue !

Elle ne me répond pas. Son visage m'indique qu'il manque quelque chose dans mon visage. (...) Je sors de l'hôtel et je marche rue Sherbrooke. Ça me brûle, je suis étourdie, mais j'avance quand même. (...) Je ne suis pas seule, la petite fille blonde m'accompagne. Elle sourit. Elle a l'air excitée. Elle a hâte d'arriver à la Ronde. Moi aussi quand j'étais petite, j'avais hâte d'arriver à la Ronde (*Borderline*, 152-154).

Accompagnée par le spectre de son passé dans la folie, Sissi se pousse elle-même à la mutilation et au suicide : l'enfant qu'elle était l'exhorte à le faire. Pourtant, dans ce passage l'adulte sur le point de se jeter du pont ne se rend pas compte qu'elle est cette petite fille qui a hâte d'arriver à la Ronde. Elle n'analyse pas, dans ce passage marqué par la folie auto-mutilatrice, l'interpénétration des chronotopes qui est à l'œuvre tout au long de *Borderline*.

Cette inconscience de la protagoniste dans les moments où deux chronotopes entrent explicitement en contact est développée dans une séquence entière du film de L. Charlebois (1h02'48 – 1h04'10) qui joue sur le chevauchement de trois chronotopes, chevauchement axé autour d'un point de rencontre : la maison de la grand-mère, maison d'enfance et de supplice. La séquence s'ouvre avec Kiki-adolescente qui, dans un état d'ébriété extrême, se sépare de son ami et s'enfuit chez sa grand-mère. Sur son chemin, elle croise tour à tour ce qu'elle sera adulte (qui se rend chez sa grand-mère en train d'expirer), et l'enfant qu'elle était (tirillée entre sa mère folle et sa grand-mère). Le passage en furie de l'adolescente donne l'impression qu'on remonte dans le temps mais aussi – et ce que quel que soit l'âge de Kiki – que le seul lieu d'arrivée possible est la maison pleine de coquerelles de son enfance, stipulant donc une constante fatale. Dans chacun de ces trois chronotopes, un événement crucial va arriver : première rencontre avec son « Papa-méchant » pour

l'enfant, perte de contrôle pour l'adolescente, découverte de sa grand-mère en train de mourir pour l'adulte. Si la maison est le point de rencontre de ces trois temporalités, il est d'autant plus intéressant de remarquer le comportement métafictionnel de la grand-mère, personnage atemporel. En effet, alors qu'elle appartient au chronotope de l'enfance, laissée derrière par sa fille et sa petite fille prises d'épouvante devant l'apparition du père, la grand-mère arrive essoufflée devant chez elle. Le couple Kiki-enfant / mère disparaît par la porte de la maison et la grand-mère, après un mouvement de tête comme si elle se réveillait d'un mauvais rêve, s'exclame : « Kiki, mais qu'est-ce que tu fais là ? » Elle s'adresse alors à l'adolescente qui l'attendait sur le pas de la porte, transie de froid. Le lien entre les deux chronotopes est ici extrêmement déroutant si on refuse de considérer la grand-mère comme un passeur entre deux temps, un personnage immuable et capable de transcender les chronotopes car, comme le dit Sissi dans le récit d'autofiction : « Ma grand-mère est comme Dieu. Elle est partout à la fois. Elle est omniprésente » (*Borderline*, 32).

Selon Bakhtine, le chronotope de la rencontre peut être analysé par différents tropes. Les décrochages temporels sont dans les récits étudiés : seuils¹⁷, ponts, et halls d'entrée, tous lieux de passage. C'est dans ces endroits que les personnages se croisent, quel que soit le chronotope auquel ils appartiennent, comme si ces lieux permettaient une émulation mémorielle leur permettant de se dévisager, de se parler, afin de parfaire la construction identitaire du personnage final. On observe donc bien un jeu temporel, donnant accès à un trop plein d'information pour le spectateur-lecteur. Cependant, ce contre-chant sémantique ne réside pas uniquement dans un jeu temporel : en effet, la transgression du chronotope tient parfois d'une multiplication des espaces, laissant le lieu initial pour embarquer dans un nouveau chronotope, riche et polysémique.

HÉTÉROCHRONOTOPIES ET CAFOUILLAGE SPATIAUX

Source d'une impression d'ésotérisme ou de fantastique, ce procédé est appliqué dans plusieurs scènes de *Littoral*. Dans la séquence

¹⁷ Bakhtine porte d'ailleurs une attention particulière à ce chronotope « imprégné d'une grande valeur émotionnelle, de forte intensité » et associé au thème de la rencontre tout autant qu'à celui de la « crise », du « tournant de la vie », ce qui est le cas dans *Borderline*.

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 pieds nus, enroulés dans la moquette, et alors que la bande son est soudain saturée de cris de mouettes (remplaçant les bruits de la ville de Montréal), une vague pleine d'écume s'échoue sur les pieds du protagoniste. Représenté par une caméra subjective filmant la porte de l'hôtel, Wahab franchit le seuil sans hésiter¹⁸ et s'introduit dans un nouveau chronotope (temps précédant sa naissance / littoral libanais) où ses parents amoureux sont en pleine séance de photographie. Après une coupe franche, c'est au tour de ce dernier chronotope, personnifié par la mère, d'entrer dans le chronotope initial (la chambre d'hôtel où Wahab écoute la cassette). Cette mère qu'il n'a jamais connue, lui explique alors que c'était son choix à elle de garder l'enfant, même si elle savait que c'était « soit l'enfant, soit la mère ». Ce passage est crucial puisqu'il lève le voile sur le mensonge de toute la famille qui accusait le père d'être la cause de la mort de Jeanne. Or la mer libanaise, appelant Wahab à enfreindre les frontières de son espace-temps d'origine, est à la source de cette découverte. Dans cette scène, le passage du seuil viole la séparation spatiale mais permet, par cette double superposition, d'ajouter les deux charges connotatives de deux chronotopes.

La quête identitaire se fait donc par une effraction permanente du chronotope, une omniprésence des non-lieux et des lieux de passage, des temps préexistants à la naissance des personnages, et des temps parallèles dans lesquels différentes temporalités essentielles à la transfiguration de l'individu sont réévaluées. Usant de techniques diverses, les deux médiums déroulent une variété de moyens pour mettre en scène une hétérochronotopie non seulement essentielle pour la structure et les transitions, mais aussi révélatrice de sens.

RÉACTIONS DES PERSONNAGES

Pourtant, tous les personnages ne sont pas égaux pour comprendre ces passages étonnants. En effet, si ils peuvent parfois se voir eux-mêmes, ils sont la plupart du temps aveugles à la présence d'un autre chronotope que le leur. Ainsi, alors que Jeanne voit son fils arriver sur le

¹⁸ Dans ce passage, Wahab accepte l'élément fantastique, s'il en est un. Dans le genre fantastique, les personnages ont en effet le choix de l'accepter ou de le refuser, ce qui serait représenté par un mouvement de recul ou par la fermeture du passage (ici la porte).

littoral pendant la séquence de photographie, le père cherche à comprendre ce qu'elle regarde avec tant d'insistance. Lui répondant « tu ne comprendrais pas », Jeanne va néanmoins quitter périodiquement son chronotope pour aller expliquer à son fils, assis dans la chambre d'hôtel, ce qui s'est réellement passé. En évaluant les diverses réactions des personnages, cette étude permettra de faire des remarques sur la métafiction, démarche qui n'est pas étrangère aux récits introspectifs et autofictifs.

Véritable métafiction en train de se faire au gré des tirades des comédiens, *Littoral* est littéralement subjugué par ce tiraillement des personnages entre ce qui est « possible » et ce qui ne l'est pas. Ainsi, quand Wilfrid voit pour la première fois son père mort, il est outragé :

Acte II – Apparition.

LE PÈRE. Wilfrid.

WILFRID. Papa ?

LE PÈRE. Je ne veux pas t'effrayer, te faire peur !

WILFRID. Non mais là je capote pour vrai ! C'est pas possible ! Je rêve pas là, je suis éveillé, je rêve pas !

LE PÈRE. Mais non tu rêves pas.

WILFRID. Ben alors qu'est-ce que tu fais là ?

LE PÈRE. Ben quoi qu'est-ce que je fais là ?

WILFRID. Je veux dire t'es mort, t'es mort, non ? T'es mort ?

LE PÈRE. Tu compliques toujours tout !

WILFRID. Non mais je rêve ! Je rêve !

LE PÈRE. Mais pourquoi tu t'énerves ?

WILFRID. Mais t'es mort, c'est pour ça que je m'énerve !

LE PÈRE. Mais il n'y a pas lieu de s'énerver. Je suis mort, je suis mort et alors, c'est pas la fin du monde. La preuve, je suis ici, avec toi, on est là tous les deux et on est ensemble et c'est bien. Et c'est tout.

WILFRID. Mais c'est pas normal. C'est pas normal !

LE PÈRE. Quoi ça, c'est pas normal !

WILFRID. Mais enfin que tu sois ici, tranquillement avec moi ! Les morts c'est les morts et les vivants, c'est les vivants. Mais toi, mort, avec moi, vivant, c'est pas normal (*Littoral*, 49-50).

Lors de cette scène d'« apparition », intrinsèquement hétérochronotopique, le père explique à Wilfrid qu'il ne rêve pas et qu'il devra accepter la compagnie d'un cadavre en putréfaction pendant toute la pièce. Cette scène est particulière en ce qu'elle est l'unique exemple de l'incompréhension de Wilfrid. Il accepte en effet les interventions

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. Mais depuis quelques instants, enfin...

ONCLE ÉMILE. Écoutez ! Vous êtes peut-être au salon funéraire, mais moi, je n'y suis pas.

ONCLE FRANÇOIS. Et tu es où, là ?

ONCLE ÉMILE. Moi je suis encore à l'appartement de Wilfrid.

ONCLE MICHEL. Mais qu'est-ce que tu fais là ?

ONCLE ÉMILE. J'étais en train de parler tranquillement dans la cuisine et vous me dites tout à coup que nous sommes au salon funéraire ! Mais moi j'ai pas fini, moi, j'en ai encore des choses à exprimer, bordel de merde ! Je suis dans l'appartement de Wilfrid et vous allez y rester avec moi jusqu'à ce que j'aie terminé.

ONCLE FRANÇOIS. Arrête de nous faire chier et accepte comme tout le monde que maintenant, on est au salon funéraire !

ONCLE ÉMILE. Pas question. On est dans l'appartement.

TANTE MARIE. Enfin, Émile, sois raisonnable, tu le vois bien que tout le monde est d'accord pour dire qu'on est au salon funéraire, alors arrête !

ONCLE ÉMILE. Mais j'avais pas fini de parler, moi !

TANTE MARIE. Eh bien, tu finiras de parler au salon et puis c'est tout ! L'histoire est déjà assez compliquée comme ça pour ne pas la compliquer d'avantage ! (...)

¹⁹ Mouawad a en effet souvent recours à cette métaphore du rêve de l'enfant, rêve que chacun doit combattre une fois devenu adulte. Son premier roman, *Visage Retrouvé* (2002) est par exemple structuré autour de l'affrontement du protagoniste et de son rêve, la femme aux membres de bois.

WILFRID. Alors qu'est-ce qu'on fait ? On est où là ? À l'appartement ou au salon funéraire ?

ONCLE ÉMILE. Ce que vous pouvez être chiants !

TANTE MARIE. Allez, Émile, dis-le qu'on puisse avancer un peu.

ONCLE ÉMILE. Mais vous ne m'empêchez pas de parler !

TANTE LUCIE. Mais non !

ONCLE ÉMILE. Bon alors voilà, on est au salon funéraire !

TOUS. Ha !

ONCLE MICHEL. À la bonne heure.

Acte 10 – Salon Funéraire (*Littoral*, 42-44)

La fin de cet acte s'étend sur plusieurs pages et constitue un long polylogue entre différentes instances qui ne reconnaissent pas le même chronotope, ou plutôt, entre l'ensemble des personnages et l'oncle Émile qui n'accepte pas d'être déplacé. Ce discours, purement métafictionnel, engendre une réflexion sur les rapports entretenus entre les personnages et l'auteur qui les ferait changer de chronotope à coup de didascalies. Ici, le récalcitrant oncle Émile est pourtant le seul à pouvoir valider le nouveau chronotope par la formule performative : « Voilà, on est au salon funéraire ! », ce qui est immédiatement agréé par les didascalies. Aucune réaction de ce genre n'apparaît dans le film où tout changement de chronotope, intrusion d'un lieu dans un autre ou retour des morts, ne semble étonner Wahab, encourageant plutôt ces moments de transgression spatio-temporels.

La dissension entre hypotexte et hyperfilm est identique dans *Borderline* : dans le film, soit les personnages ne se voient pas, soit il leur semble normal de se croiser. C'est le cas dans la scène où Kiki-adulte, malheureuse et pensive sur le pont où elle jouait enfant, se voit enfant en présence de son amie Céline (1h25'10"). C'est uniquement après les avoir regardées que l'adulte lance elle-même une boule de neige, comme pour les imiter, témoignant qu'elle a remarqué l'hétérochronotopie et que cette gaieté de l'enfance l'a inspirée. Dans le récit scriptural au contraire, c'est un contentement mêlé de peur que ressent Kiki-adolescente devant l'intrusion brutale d'un personnage issu d'un autre chronotope. Alors qu'elle couche avec une autre femme, blonde elle-aussi, l'adolescente refuse l'arrivée de son passé : « Mes nerfs vont craquer. C'est que j'ai vu une autre fille blonde dans la chambre. Mais plus petite. J'ai vu une petite fille blonde passer dans la chambre d'hôtel. Trois filles dans une chambre d'hôtel, c'est trop. C'est trop pour moi » (*Borderline*, 84). Dans ce passage, Kiki se révolte contre la présence de cette troisième femme blonde. Parfaitement absents des récits filmiques,

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 transgresser ce qui était autrefois unité de l'espace-temps, et prennent plaisir à multiplier, dans des « zones de mémoire hybride »²⁰, les interprétations d'événements passés ainsi que la linéarité des récits. L'hétérochronotopie fonctionne ainsi de deux manières opposées : parfois, il s'agit d'un mouvement de jonction chronotopique, d'autres fois, d'une disjonction franche, occasionnant un déséquilibre qui menace le sens fixe. Comme l'exprime W. Mouawad dans *Puzzle, racines et rhizomes*, la donnée identitaire tient avant tout au déploiement, en partant d'une même racine, de différents rhizomes. Relevant de l'impossible, du flou voire de l'inimaginable, l'hétérochronotopie se cantonne heureusement aux frontières de l'art car :

Si, par le plus grand des hasards,
par exemple au sortir d'un brouillard épais,
un homme croisait sur son chemin
l'enfant qu'il avait été
et si tous deux se reconnaissaient comme tel
alors, inévitablement, les deux s'écrouleraient
la face la première contre le sol
l'homme de désespoir et l'enfant de frayeur. (16)

²⁰ Pour reprendre le terme de Walkers dans *Westerns : Films Through History*, cité par M. Flanagan dans *Bakhtine and the Movie*, 120.

Ouvrages cités

- BAKHTINE, Mikhaïl. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- BIRON, Michel ; DUMONT, Françoise ; NARDOUT-LAFARGE, Elisabeth (eds.) 2007. *Histoire de la Littérature québécoise*. Montréal : Boréal.
- BUCKLAND, Warren (ed.). 2009. *Puzzle Films – Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Malden : Wiley-Blackwell.
- CHARLEBOIS, Lyne ; LABRÈCHE, Marie-Sissi. 2008. *Borderline*. Montréal : TVA film.
- FLANAGAN, Martin. 2009. *Bakhtine and the Movie – New Ways of Understanding Hollywood Film*. New York : Palgrave MacMillan.
- GAUDREAU, André. 1988. *Du Littéraire au filmique – Système du récit*. Paris : Méridiens Klincksieck.
- HAREL, Simon (dir.) 1991. *Fictions de l'identitaire au Québec*. Québec : XYZ.
- HESSELBERTH, Pepita. 2014. *Cinematic Chronotopes – Here, Now, Me*. New York : Bloomsbury.
- LABRÈCHE, Marie-Sissi. 2000. *La Brèche*. Montréal : Boréal.
- . 2003. *Borderline*. Montréal : Boréal.
- LEPAGE, Pascale. 2011. *L'effacement du réel – Étude des lieux de tension entre réalité et fiction dans les récits de Marie-Sissi Labrèche et d'Annie Ernaux*. Université Laval (mémoire).
- MOUAWAD, Wajdi. 1999. *Littoral*. Arles : Actes Sud.
- . 2005. *Littoral*. Montréal : TVA Films.
- . 2009. *Le sang des promesses – Puzzle, Racines et rhizomes*. Paris : Actes Sud.
- SMETHURST, Paul. 2000. *The Postmodern Chronotope – Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Amsterdam : Rodopi.
- STAM, Robert ; RAENGO, Alessandra (eds.). 2004. *A Companion to Literature and Film*. Malden : Blackwell.
- . 2005. *Literature and Film – A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden : Blackwell.