

**« Je ne t'aime pas encore. Mais attends-moi. J'arrive. »
L'horizon de l'aveu d'impuissance dans *La femme qui fuit*
d'Anaïs Barbeau-Lavalette**

Anne Caumartin

Collège militaire royal de St-Jean

Résumé

Dans cet article consacré à *La femme qui fuit* de Anaïs Barbeau-Lavalette, la violence examinée est celle subie pendant des décennies par des femmes à cause d'une grand-mère qui abandonne ses deux enfants, mais aussi une violence qui se révèle *en effacement* par l'attention soutenue de la petite-fille à l'endroit de celle qui aura blessé sa mère pour toujours. Il s'agira de voir ce que permet cet appel insistant, ce qui se joue lorsque, en montrant son manque, on révèle ses limites. Alors que la littérature semble offrir quelque réponse à la vulnérabilité, il s'opérerait dans cet arrimage intime entre violence et résilience l'esquisse d'un modèle politique.

Abstract

This article on Anaïs Barbeau-Lavalette's *La femme qui fuit* examines the violence that a grandmother inflicts on her descendants over decades by abandoning her two children but also the evanescent violence revealed by the sustained attention of the granddaughter regarding this woman who has affected her mother so deeply. This constant appeal reveals one's limits through – paradoxically – the exposure of one's vulnerability. While literature offers somewhat of a response to this fragility, the intimate relationship between violence and resilience seems to outline what could be read as a political model.

Le deuxième roman d’Anaïs Barbeau-Lavalette n’est pas un récit qui peut commencer par « il était une fois ». Il n’y a, dans ce retour sur la vie et la fuite de Suzanne Meloche, rien de linéaire, rien qui ait un début, un milieu et une fin. À proprement parler, *La femme qui fuit* est un dénouement. Non pas le dénouement d’une tension dans la vie de cette automatiste dans l’orbite de *Refus global*, mais dans celle de sa petite-fille Anaïs, fille de Manon Barbeau, dite Mousse. C’est donc cette lignée de femmes, lignée tordue, morcelée, qui est retracée ici par fragments, depuis l’impuissance des aïeules – celle de l’arrière-grand-mère Claudia en Ontario français puis celle de Suzanne, au centre de tout – jusqu’au manque de Manon et d’Anaïs. Ce récit est le condensé, d’une part, d’une violence accumulée pendant des décennies, celle de l’abandon de deux enfants par une mère fulgurante, explosive, et, d’autre part, d’une violence en effacement par l’attention que manifeste Anaïs à travers son adresse directe, brutale et douce, à celle qui aura blessé sa mère pour toujours.

En abordant ce récit à la deuxième personne qui veut éclairer le drame familial, ce n’est pas la liste des heurts et des remontrances ni même leurs justifications qui importent, mais la fascination d’Anaïs. Il s’agira ici de voir ce que permet cet appel désespéré à Suzanne. Qu’est-ce qui se joue lorsque, en montrant son manque, on révèle ses limites? Qu’est-ce qui se produit lorsque, devant l’adversité, Anaïs avoue son impuissance à aimer cette grand-mère magistrale restée en marge de l’histoire, tout en ayant l’intime conviction qu’elle y arrivera

et que ce sera pour le mieux. Et puis, alors que la littérature semble offrir quelque voie à la vulnérabilité, on pourra apercevoir que se dessine peut-être bien après tout, dans cet arrimage intime entre violence et résilience, quelque chose comme un modèle politique.

*

Avec le documentaire de Manon Barbeau, *Les enfants de Refus global*, on a mesuré à quel point le projet de grand bouleversement de 1948 a pu avoir des effets néfastes sur la descendance des signataires. Manon et François Barbeau, abandonnés à l'âge de 3 et 1 an par leurs parents qui se séparaient, seraient aujourd'hui, selon la cinéaste, dans une situation pire que celle de leurs parents; la fille de Borduas (Renée) tout comme les filles des Riopelle (Sylvie et Yseult) étant à peu près dans la même situation (Barbeau, 1998). Ce qui a été lu au Québec comme le signe d'un grand éveil aura été vécu par les proches des signataires – et a été présenté dans *La femme qui fuit* – comme un mouvement intellectuel et affectif d'une grande violence. Rompre, se libérer étaient les mots d'ordre du manifeste de 1948 :

Rompre définitivement avec toutes les habitudes de la société, se désolidariser de son esprit utilitaire. Refus d'être sciemment au-dessous de nos possibilités psychiques. Refus de fermer les yeux sur les vices, les duperies perpétrées sous le couvert du savoir, du service rendu, de la reconnaissance due. [...] Refus de servir, d'être utilisables pour de telles fins. Refus de toute INTENTION, arme néfaste de la RAISON. [...]

PLACE À L'AMOUR!

PLACE AUX NÉCESSITÉS! (Borduas, 1990, p. 73)

[...] sans repos ni halte, en communauté de sentiment avec les assoiffés d'un mieux-être, sans crainte des longues échéances, dans l'encouragement ou la persécution, nous poursuivrons dans la joie notre sauvage besoin de libération. (p. 77)

Cet « énorme “oui”, qui prit l'enveloppe d'un “non” », pour reprendre le mot de Pierre Vadeboncoeur qui voyait finalement au début des années 1960 dans le manifeste « la théorie

et l’illustration de l’illimité »¹ (p. 39), débordait par sa radicalité des questions strictement formelles et les spécificités disciplinaires en confrontant directement les rapports entre l’art et la vie. « Il ne rompit pas pour rompre ; il le fit pour être seul et sans témoin devant la vérité » (p. 34), explique Vadeboncoeur. Marcel Barbeau dira d’ailleurs à sa fille dans le documentaire, comme pour expliquer et leur œuvre, et leur vie : « On espérait beaucoup, c’est pourquoi on a tant risqué ».

Quand dans la même perspective Suzanne Meloche, 26 ans, peintre et poète, a décidé de quitter définitivement mari et enfants, Marcel Barbeau ne peut, à cœur défendant, qu’accepter ce choix pour des raisons financières, certes, mais avant tout pour des raisons idéologiques. Dans une lettre à Paul-Émile Borduas, son père spirituel et ami, il écrit (16 sept. 1952 – lettre reproduite dans le roman avec quelques différences) :

J’ai passé un mois d’une tension terrible. (...) je trouve Suzanne magnifique, et je l’aime assez pour comprendre tous ses actes [...]. Ce qu’elle fait m’a fait ouvrir les yeux, et maintenant, je suis conscient de beaucoup de choses. Je crois que Suzanne va vers ses désirs les plus profonds et que ses désirs sont ses devoirs les plus profonds.
(Barbeau-Lavalette, 2015, p. 227-228)

Ce désir de Suzanne de tout quitter est donc son devoir, peu importe devant qui. Certes, la vie avec Marcel, souvent monopolisé par son art, n’était pas idéale. Suzanne tente de s’aménager un espace artistique, intellectuel et intime semblable et c’est cette volonté de mettre les modèles traditionnels de côté, ce désir de vivre pour soi, dans la fureur, au gré de son impatience, qui a été reçu comme une claque. Dans *La femme qui fuit*, déjà la mère de Suzanne (Claudia) en était venue à vivre ‘pour elle-même’, mais dans le retrait, dans

¹ L’essai « La ligne du risque » est d’abord paru dans la revue *Situations* en 1962.

l'absence de lien avec son époux Achille, ce qui est aussi bien présenté comme un geste de violence.

Mais Claudia a eu un premier enfant et ne s'est plus jamais assise au piano. Quand Achille lui demandait de jouer, elle souriait par en dedans. Un sourire de fuite. Un jour, tout de même, elle lui a dit que simplement, elle ne savait plus comment. Comme Achille restait là à attendre plus et qu'elle ne pouvait plus lui échapper, elle lui a dit qu'elle ne savait plus comment toucher les notes, parce qu'elle n'avait plus rien à donner. (Barbeau-Lavalette, 2015, p. 32)

C'est un peu sur ce modèle que Suzanne répondra à sa fille et à sa petite-fille. La première section du récit, constituée de huit fragments, balise l'histoire du ressentiment de la narratrice au travers d'une globale volonté d'acceptation. L'ouvrage s'ouvre sur sa rencontre imaginée avec Suzanne lors de sa naissance.

Ma mère venait d'accoucher de moi. Sa fille, son premier enfant. Je t'imagine qui entres. Le visage rond, comme le nôtre, tes yeux d'Indienne baignés de khôl. Tu entres sans t'excuser d'être là. Le pas sûr. Même si ça fait 27 ans que tu n'as pas vu ma mère. (...) Tu avances d'un pas posé. Ma mère a les joues rouges. Elle est la plus belle du monde. Comment as-tu pu t'en passer ? (...) Là, il y a elle, il y a toi, et entre vous deux : moi. Tu ne peux plus lui faire mal parce que je suis là » (Barbeau-Lavalette, 2015, p. 7).

Et puis : après cette première accolade avec Suzanne, la narratrice demande : « Qui es-tu ? Tu t'en vas. Encore. » (p. 8)

Se succèdent ensuite rapidement les rejets de la filiation au fil des ans, entre Suzanne et Mousse, entre Suzanne et Anaïs, comme une série de flashes qui, bien que familiers, continuent de surprendre. Vingt-six ans plus tard, mère et fille font une visite-surprise à Suzanne à Ottawa : « Il ne faut pas appeler parce que tu vas nous dire de ne pas venir. Il faut y aller. Mais je ne sais pas si j'en ai envie. Je ne t'aime pas. J'ai même un peu peur de toi. Finalement, je préfère quand tu n'existes pas » (p. 10). Après la rencontre inconfortable, mère et fille vont patiner sur le canal. Mousse reçoit un appel de Suzanne : « Tu lui dis de ne plus

faire ça. Tu lui dis que tu ne veux plus nous revoir, jamais. Ma mère raccroche. Elle en a mangé, des rejets, et ils sont tous là, coincés dans sa gorge. Elle a tout juste appris à ne pas s’étouffer avec. Elle ne dit rien, mais ne lâche pas ma main. On se tient. Je te déteste. J’aurais dû te le dire quand j’étais en face de toi. Dans le train, je m’endors contre ma mère, qui est plus petite que moi » (p. 15). Et puis, cinq ans plus tard, Suzanne meurt, « dans ce même appartement [précise la narratrice] où tu m’as immolée par sept clins d’œil ». Et c’est en vidant l’appartement qu’elle arrive à ce constat : « Il fallait que tu meures pour que je commence à m’intéresser à toi. Pour que de fantôme, tu deviennes femme. Je ne t’aime pas encore. Mais attends-moi. J’arrive » (p. 19).

*

Chaque disparition de la grand-mère, chacun de ses refus a pour conséquence chez Anaïs non pas une surprise mais assurément une attente, une incrédulité comme si elle se trouvait malgré elle en suspens, comme si par ces refus, tout s’arrêtait et elle ne savait comment avancer sur cette voie qui se dérobe. Là se trouve le constat d’impuissance dans le récit d’Anaïs Barbeau-Lavalette. Il n’est pas du côté de Suzanne, qui n’arrive pas totalement à faire sien l’esprit de « Refus global », qui n’arrive pas à répondre aux attentes de la filiation –intellectuelle ou charnelle ; le constat d’impuissance est fait par la petite-fille, qui bien sûr cherche à protéger et défendre sa mère, mais il est fait surtout devant cette obligation d’aimer alors qu’elle ne peut s’y résoudre (« Je ne t’aime pas encore ») ; cet aveu d’impuissance est fait devant sa propre urgence à comprendre et à unifier cette femme, peintre, écrivaine, non-mère. C’est là la réponse à la question qui traverse l’ouvrage et qui apparaît encore à la dernière page du roman : « Alors, pourquoi toi ? Pourquoi toi, que je cherche à raconter ? » (Barbeau-Lavalette, 2015, p. 376.)

Et en fait, *La femme qui fuit* raconte si peu. S’y trouve néanmoins une forte entreprise de compréhension – la quatrième de couverture et les remerciements de l’auteure révèlent d’ailleurs que l’auteure a engagé une détective privée pour réunir toutes les traces laissées par sa grand-mère. Ce roman réunit donc des bribes de la vie de Suzanne Meloche : ses rencontres, ses amours, ses déplacements, son travail, son art. Il se referme sur un portrait de famille : la narratrice et sa fille naissante visitent, sereines, la pierre tombale de la famille où repose aussi Suzanne.

Parce que je suis en partie constituée de ton départ. Ton absence fait partie de moi, elle m’a aussi fabriquée. Tu es celle à qui je dois cette eau trouble qui abreuve mes racines [...]. Ainsi, tu continues d’exister. Dans ma soif inaltérable d’aimer. Et dans ce besoin d’être libre, comme une nécessité extrême. Mais libre avec eux. Je suis libre ensemble, moi (p. 376).

Si on peut estimer justement que ce récit est une entreprise de réparation, une façon de régler ses comptes avec les morts, il reste qu’entre la première partie qui expose les nombreux affronts de Suzanne et le dernier fragment éclairé par la sérénité de celle qui, satisfaite, a enfin vécu la rencontre désirée, il s’est passé quelque chose qui n’est pas tout à fait ce que l’on nomme la résilience. La résilience est la capacité de voir à sa propre survie, la capacité de se réparer après une épreuve. Ici, la réparation procède par l’intermédiaire de l’autre ; par l’accueil, la compréhension, la reconnaissance de l’autre. Peut-être bien pour s’en distinguer (car notre défi n’est-il pas de faire mieux que nos mères et nos pères ?), peut-être bien aussi pour accéder à une véritable rencontre, rencontre ici avec la grand-mère, malgré cette dernière, sans entrave, pour sa propre curiosité, son propre bénéfice, car, oui, il faut avouer, malheureusement peut-être, qu’il n’y a aucun geste gratuit. Plus précisément, en fait, il faudrait voir ici que l’acte posé ici est de reconnaître l’autre, reconnaître son œuvre, pour y

trouver le « commun » et s’y loger, en entrant en quelque sorte dans une filiation de compensation. S’il est peu probable de trouver quelque bonheur dans un accueil forcé, dans une intrusion au cœur de son être, il reste possible de trouver l’autre, le rencontrer obliquement en quelque sorte, dans sa situation. Alors que le récit fait de cette femme et de ses expériences, en les élargissant, un lieu historique, il indique justement les lectures que permettent les théories du *care*, c’est-à-dire non pas dans la mesure où la littérature fournirait un modèle à suivre tel que le pointe parfois Martha Nussbaum, mais par ce qu’elle révèle comme processus d’appropriation de l’expérience. Ainsi, la violence de Suzanne Meloche a l’effet d’un levier : elle suscite, certes, la réaction de son héritière, mais elle entraîne aussi une action révolutionnaire, c’est-à-dire une façon d’envisager différemment le monde, qui est bien l’horizon flou de l’aveu d’impuissance, comme si le récit – celui qui est écrit, mais aussi celui qui est lu, par la narratrice aussi bien que par nous, lecteurs – s’appuyait sur cette maxime : j’avoue être incapable de te rencontrer, ici maintenant, mais je te comprendrai par tes actes éventuellement et te rejoindrai ainsi.

Cette grand-mère fuyante, insaisissable, cesse de l’être dès le moment où elle apparaît à la fois dans et hors de la filiation, c’est-à-dire dans sa situation historique². La narratrice présente ainsi, à l’échelle individuelle, la constitution du « commun », telle que l’entendent Dardot et Laval (2014) : une réappropriation pour soi et pour l’autre. C’est là une notion qui est à la fois un principe de compréhension de l’action humaine et un principe réel d’action. Le problème du commun est le problème de la possibilité de soustraire une chose à son origine (de l’ordre de la propriété, privée ou publique), pour faire de cette chose un usage qui

² Et non pas carrément comme figure historique... on n’a pas tous la (mal)chance d’avoir des aïeux célèbres.

puisse bénéficier à tous ceux qui sont concernés sans qu'une mise en contexte soit nécessaire. La notion a d'abord paru pertinente à l'économie politique puis à la sociologie, mais dans la mesure où elle permet de reconsidérer l'action humaine, elle devient un ressort du littéraire et de l'éthique sociale. « Le commun est à penser comme co-activité, et non comme co-appartenance, copropriété ou copossession » (Dardot et Laval, 2014, p. 48). Ainsi, le problème de la filiation personnelle dans *La femme qui fuit* ne se résout pas simplement en remplaçant la perspective de l'intimité par celle de la situation historique, ni même en les additionnant (co-appartenance), mais bien les faisant jouer de pair pour fournir une compréhension totale de l'autre. Ce n'est qu'ainsi que le sujet problématique (Mousse, Anaïs) peut parvenir à se reconstruire au-delà de la blessure.

*

Il faut retenir en somme qu'on ne peut penser le commun à partir du concept de propriété (*ma* grand-mère ; obliger à une relation *avec moi* pour toute résilience possible) mais que la résilience (ou ce qui en tient lieu) se trouverait justement dans l'« inappropriable », concept difficilement manipulable pour saisir ce qui permet de lier les êtres, mais assurément opérant par la fascination qu'il engendre. En quelque sorte – et cela pourra être exploré ailleurs – la résilience par le rapport à l'autre tiendrait moins en la véritable rencontre que dans sa possibilité même, dans son appel.

Mais utiliser l'idée du *commun* pour retracer ce qui s'apparente à la résilience dans *La femme qui fuit* est un problème qu'on osera seulement effleurer ici. Le fait que Suzanne Meloche soit une figure publique complique un peu l'explication, car la reconnaître, c'est-à-dire *reconnaître l'œuvre qu'est son existence* revient aussi ici à reconnaître son œuvre, c'est-à-dire sa posture d'artiste et d'intellectuelle automatiste, sa situation auprès de « Refus

global ». Cette femme aurait précisément choisi de s’inscrire dans la durée par l’œuvre plutôt que par la filiation, et son œuvre étant comme telle une autre forme de filiation, c’est par là, dans ce « monde commun », pour reprendre le mot de Hannah Arendt, que la narratrice peut avoir accès à celle qui a fait naître sa mère. Car l’œuvre, comme l’expose Arendt en présentant l’*homo faber*, est créée au sein de la sphère privée puis est exposée publiquement, créant ainsi un monde dans lequel l’action peut prendre place. À la lumière du récit de Barbeau-Lavalette, on peut comprendre que ce « monde commun » serait le truchement idéal, pour les heurtés, les rejetés, les violentés, afin de reconquérir le lien qu’ils sentent manquant. On a beaucoup parlé de la *communauté* comme lieu d’accueil déjà-là ; il reste à voir, me semble-t-il, l’ensemble des mécanismes (littéraires, dans le cas qui nous intéresse ici) qui permettent de *créer* cette communauté – et la *mise en commun de l’expérience* est à mon sens une voie d’accès encore trop peu pensée, pour toutes sortes de raisons, telle entre autres le discrédit qu’a longtemps eu l’idée d’éthique en littérature parce qu’associée à un didactisme malvenu.

Certaines lectures faites à partir des théories du *care* inspirées de Nussbaum, où on lit « avec soin », dans la perspective d’un penser-à-l’autre, un canon littéraire souvent envisagé comme un réservoir de dilemmes moraux et de résolutions font de la pensée que permet la littérature quelque chose de figé, de fixé, comme des balises qui nous feraient mener nos vies à bien. *La femme qui fuit* a la grande qualité de revoir le recours du littéraire. S’il est vrai que l’écriture est la forme privée de nos utopies, il se joue ici dans l’écriture même d’un retour sur l’histoire, dans la mise en partage de cette violente expérience filiale, la présentation de la construction du commun, sa manifestation liminaire, la première étape nécessaire à la résilience.

Si la narratrice réussit à tisser le lien avec sa grand-mère en investissant – en investiguant – la vie de cette dernière, en comprenant son parcours, sa raison – ses raisons – pour les réexposer au regard de tous, et le sien au premier chef tout en prenant place dans ce parcours même si ce n'est que dans l'ombre, si elle réussit donc à tisser ce lien, à donner raison au prophétique « Attends-moi. J'arrive », c'est que la *constitution du commun* procède d'une *abstraction de soi*. D'une part, en sortant de l'idée de propriété tel qu'indiqué plus haut, (entendons ici le récit familial sclérosé par les années et la force du mythe, *mon histoire*) et d'autre part en sortant aussi de *l'intérêt personnel* tel que l'indique Badiou (*j'ai droit à*). Il s'agit d'un geste tout simple, si simple en fait qu'on y réfléchit trop peu, et qui a la transparence d'une tautologie : celui d'aimer. Si Anaïs aime (ou aimera) Suzanne, c'est parce qu'elle aime. La petite-fille réussit à aimer *tel qu'elle en a l'intention*. Car aimer, c'est aussi choisir de vivre l'expérience de la différence, choisir de se construire une expérience du monde qui ne relève pas de l'identique, du pareil-à-soi, mais de ce qui est distinct.

C'est aussi, dans le même élan, négocier l'adversité. Plus encore : on pourrait dire que c'est aussi voir l'adversaire comme un intervenant nécessaire à la définition de sa propre situation. Cela rejoint assez directement l'approche agonistique élaborée par Chantal Mouffe (2014) pour envisager l'ordre démocratique. Elle a exposé récemment la part de l'agonisme dans les pratiques culturelles alors que, selon elle, se trouve là le lieu où se déploient des alternatives à l'ordre post-politique actuel. La dimension critique des œuvres d'art consiste à rendre visible ce que l'état actuel des choses, c'est-à-dire le consensus dominant, tend à obscurcir et à oblitérer, en donnant une voix à tous ceux qui sont réduits au silence par les forces en place (Mouffe, 2014, p. 112). Au fil de l'écriture, la négociation avec l'autorité de l'aïeule qui a déterminé le récit familial est ce qui rend possible l'affirmation d'une nouvelle

voix. C’est dans cette difficile rencontre que se trouve la « dimension critique » du roman. J’ai déjà défendu ailleurs que la fuite, telle que présentée dans certaines œuvres littéraires contemporaines, était un acte éthique. Je n’en suis plus si certaine aujourd’hui. À la lecture de *La femme qui fuit*, il m’apparaît maintenant que si l’on devait indiquer un grand acte éthique, ce serait bien celui qui permet d’établir et d’entretenir ce « consensus conflictuel » que promeut Mouffe. Il s’agit par là de définir un lieu (fait de discours, de formes artistiques, aussi bien que d’institutions politiques) qui permet aux conflits de se dérouler sous forme non pas *antagoniste* mais « agonistique », où les opposants ne sont pas des ennemis mais des adversaires. Cela suppose qu’un ordre puisse être pluriel (ex. : la petite-fille réussit à aimer Suzanne Meloche tout en acceptant sa propre méfiance, sa propre insatisfaction) ; cela suppose aussi, forcément, qu’on puisse faire le deuil de la thèse selon laquelle tout ordre est hégémonique (ex. : la petite-fille peut aimer Suzanne Meloche sans que cet amour soit absolu, sans même l’espérer tel ou chercher à le rendre ainsi).

En ayant pour essentiel geste éthique l’entretien de ce « consensus conflictuel », le politique – que ce soit le fait d’entretenir des relations à la hauteur de la famille ou de la société – le politique, donc, tiendrait là une véritable stratégie révolutionnaire au sens où il serait permis d’envisager le monde et de s’y poser d’une nouvelle façon. Entretenir une stratégie de la *déstabilisation*, tel que le fait Anaïs Barbeau-Lavalette ici, semble plus profitable qu’une approche de la *confrontation* (tel que le présente le documentaire de sa mère, Manon Barbeau, avec *Les Enfants de Refus global*) ou une stratégie de la *désertion*, de l’exode, (tel que semble initialement le réflexe naturel des Barbeau, et tel que le promeuvent

en théorie les Michael Hardt, Antonio Negri, Paolo Virno devant les institutions politiques³). Par l'idée du « consensus conflictuel », Mouffe préconise à l'inverse « une stratégie d' "engagement" avec les forces établies, comportant une multiplicité d'interventions anti-hégémoniques visant à transformer en profondeur les institutions actuelles plutôt qu'à les désertir » (Mouffe, 2014, p. 20).

*

L'ensemble de ces réponses au conflit, à la violence, tel qu'on le voit dans *La femme qui fuit*, demande assurément un effort considérable. Voir ainsi le monde fait en sorte que la violence n'a pas le dernier mot. Voir ainsi le monde permet de sortir de la logique du combat, de la violence nécessaire parce que appelée par le geste de l'autre. Mais ces réponses supposent le désir d'une orientation de l'avenir ; ce sens de la responsabilité suppose un espoir. Je veux d'ailleurs terminer en insistant sur l'idée d'espoir (souvent considérée avec suspicion) que présentent des ouvrages comme celui d'Anaïs Barbeau-Lavalette, c'est-à-dire des ouvrages qui montrent à la fois la transformation profonde d'un sujet par son rapport souvent difficile à l'autre, et une projection de lui dans l'avenir. S'il est vrai que l'espoir a presque disparu de notre imaginaire politique, il est devenu de même en littérature une notion suspecte à l'âge du cynisme et du kitsch dont on peine à se défaire. Tout occupés à définir l'immédiat, nous avons démesurément valorisé le *présentisme* qui engendrerait selon François Hartog le malaise contemporain et nous avons fait du détachement le signe de la lucidité. Il semble maintenant que l'espoir ait de moins en moins d'espace, tant dans le discours que dans l'action sociale, pour se constituer. En littérature, l'espoir occupe souvent

³ Les multitudes s'auto-organiseraient sans recourir à un lien structurant et entretiendraient de ce fait une méconnaissance du politique.

ANNE CAUMARTIN, « “ Je ne t’aime pas encore. Mais attends-moi. J’arrive. ”
L’horizon de l’aveu d’impuissance dans *La femme qui fuit* d’Anaïs Barbeau-Lavalette »

une place marginale, devient une affaire privée, voire cachée (ATLAN et DROIT, 2016). Mais dans la mesure où aucune autre époque dans l’histoire de l’humanité n’a eu entre les mains la survie de l’humanité et les conditions même de son avenir, on pourrait avancer, à la suite de Richard Rorty (1995), qu’il importe de redonner à l’espoir sa place en politique au sens le plus large. Et cela inclut la littérature.

Bibliographie

ATLAN, Monique et Roger-Pol DROIT (2016), *L’espoir a-t-il un avenir ?*, Paris, Flammarion.

BARBEAU, Manon (1998), *Les enfants de Refus global*, ONF.
https://www.onf.ca/film/enfants_de_refus_global/

BARBEAU-LAVALLETTE, Anaïs (2015), *La femme qui fuit*, Montréal, Marchand de feuilles.

BORDUAS, Paul-Émile (1990), *Refus Global et autres écrits*, Typo Essais.

DARDOT, Pierre et Christian LAVAL (2014) *Commun. Essai sur la révolution au XXI^e siècle*, Paris, La Découverte.

MOUFFE, Chantal (2014), *Agonistique : Penser politiquement le monde*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions.

RORTY, Richard (1995), *L’espoir au lieu du savoir. Introduction au pragmatisme*, Paris, Albin Michel (Bibliothèque du Collège international de philosophie).

VADEBONCOEUR, Pierre (1994), « La ligne du risque », *La ligne du risque*, Montréal, BQ.

Notice biobibliographique

Anne Caumartin est professeure agrégée au Département des humanités et des sciences sociales du Collège militaire royal de Saint-Jean. Elle est membre régulier du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et culture québécoises (CRILCQ) et membre des comités de rédaction des revues *Recherches sociographiques* et *Mens. Revue d'histoire intellectuelle et culturelle*. Ses travaux portent sur les relations entre mémoire et perspectives d'avenir dans l'essai et le roman québécois. Elle y aborde particulièrement la conception de la culture québécoise, les modalités de filiation, la notion de responsabilité en littérature. Elle a d'ailleurs codirigé des dossiers spéciaux de revue sur ces deux derniers sujets dans *@analyses* (2007) et *Études françaises* (2010).