

# **Paratopies saguenéenne et populaire dans *Arvida* de Samuel Archibald : éléments de description d'un positionnement « quartanien »**

Stéphane Girard

Université de Hearst

## **Résumé**

Avec la publication de son premier ouvrage de fiction intitulé *Arvida* (Le Quartanier, 2011), l'écrivain québécois Samuel Archibald s'affiche expressément comme auteur « du Saguenay » (au deux sens de la préposition). En se référant aux réflexions du spécialiste en analyse du discours littéraire Dominique Maingueneau, cet article entend décrire le fonctionnement de cette « paratopie saguenéenne » à l'œuvre sur les plans énonciatif, narratif et paratextuel. Ce faisant, on y témoigne du rôle que cette paratopie et ses déclinaisons « populaires » jouent dans le positionnement qu'Archibald adopte (à l'instar de son éditeur) pour *distinguer* sa pratique scripturale dans le champ littéraire québécois contemporain.

## **Abstract**

With the publication of his first fictional work titled *Arvida* (Le Quartanier, 2011), Quebec's writer Samuel Archibald posits himself as writing « from/about Saguenay ». With references to literary discourse analysis specialist Dominique Maingueneau's reflections, this article describes how that « Saguenay-bound paratopy » functions on the levels of enunciation, narration, and paratext. At the same time, it explains the role paratopy and its “popular” declensions play in Archibald's (as well as his publishing house's) *distinct* positioning in the contemporary literary field in Quebec.

La maison d'édition montréalaise Le Quartanier participe, depuis sa fondation en 2003, à toute cette mouvance de « renaissance » (Beuve-Méry, 2008, p. LV2) de la littérature québécoise contemporaine et de son marché. De manière à s'y distinguer, alors que « l'industrie éditoriale contemporaine est conduite à développer diverses stratégies pour que chaque joueur puisse se démarquer et se créer une niche qui lui permette d'affirmer son identité, sa singularité » (Audet, 2016, p. 65), l'éditeur a volontiers privilégié, avec plusieurs de ses parutions (des toutes premières de Loge Cobalt, Alain Farah ou Renée Gagnon à celles de Marc-Antoine K. Phaneuf, Mathieu Arsenault, Steve Savage, Nathanaël, Mathieu K. Blais, Vicky Gendreau ou Éric Plamondon, par exemple), des poétiques dites néo-expérimentales ou formalistes en choisissant de « diffuser et défendre la poésie contemporaine et la fiction [...] dans leurs formes les plus exploratoires [...] » (Thibault, 2007). Même qu'on n'hésite pas à affirmer désormais que les membres de l'écurie Quartanier forment une « espèce de “Rat Pack” » (Guy, 2013, p. 5) qui a « profondément changé le paysage littéraire au Québec » (Guy, 2018). Afin de témoigner des enjeux de légitimation soulevés par les « audaces formelles » (Dumont, Nardout-Lafarge et Biron, 2007, p. 622) de plusieurs de ces auteur·e·s et par le « régime de singularisation » (Delormas, 2015) auquel

un bon nombre de leurs poétiques adhèrent, je me pencherai sur le cas de l'écrivain québécois Samuel Archibald et sur certains des procédés par l'intermédiaire desquels il en est arrivé à « trouver sa place dans le champ littéraire », pour reprendre le titre d'un récent ouvrage (2016) que l'analyste du discours littéraire Dominique Maingueneau a consacré à cette problématique et dont certaines des propositions conceptuelles permettront d'alimenter la réflexion ici présentée. Je m'intéresserai plus spécifiquement au recueil de nouvelles intitulé *Arvida*, publié au Quartanier en 2011 et par l'intermédiaire duquel Archibald a fait son entrée dans le milieu littéraire québécois à titre d'écrivain de fiction.

### ***Un potentiel paratopique***

Dès sa sortie (et nonobstant le fait qu'il a fini par rencontrer un certain succès populaire et critique cette année-là : Prix Coup de cœur Renaud-Bray, Prix des libraires, finaliste au Prix littéraire des collégiens, etc.), l'ouvrage d'Archibald a d'emblée été jugé déroutant : on a pu parler de « l'inclassable *Arvida* » (Lapointe, 2011), de la difficulté « de résumer un bouquet d'histoires aussi dense, éclectique » (Poitras, 2011), de leur « caractère forcément décousu » (Desmeules, 2011). Sinon, on aura surtout retenu que le recueil, de par ses liens avec la région administrative du Saguenay–Lac-Saint-Jean où est né et a grandi l'auteur et où se situe la municipalité d'Arvida, propose la représentation d'« une urbanité métissée », le livre « s'inscri[vant] en marge de l'urbanité métropolitaine et de la ruralité saguenéenne » (Beaudet, 2014, p. 36), certes, mais demeurant « typiquement saguenéen » (Dumais, 2012) tout à la fois. Cette « saguenéité » de l'ouvrage solliciterait de cette manière ce que l'analyse du discours littéraire appelle un « investissement paratopique » : elle en a facilité la

circulation dans l'espace médiatique tout en ayant par le fait même participé à la *singularisation* à la fois de son auteur et de son éditeur.

Pour étayer cette hypothèse, je me référerai au postulat cher à Maingueneau voulant que « [l]'écrivain est quelqu'un qui *n'a pas lieu d'être* (aux deux sens de la locution) et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même » (2004, p. 84; l'auteur souligne). Cerner les procédés autorisant ce « lieu » paradoxal à partir duquel tout·e écrivain·e en arrive à légitimer son énonciation littéraire est d'autant plus crucial lorsque cette même énonciation adhère à une poétique décrite comme formaliste et qui défie les codes de la représentation dominants circulant dans une société et une culture données. Il me paraît donc pertinent de faire appel à l'analyse du discours, soit

la discipline qui, au lieu de procéder à une analyse linguistique du texte en lui-même ou à une analyse sociologique ou psychologique de son « contexte », vise à rapporter les textes, à travers leurs dispositifs d'énonciation, aux lieux sociaux qui les rendent possibles et qu'ils rendent possibles (Maingueneau, 2009, p. 10).

En ce sens, la littérature renvoie, dans une perspective discursiviste, à un lieu paradoxal, c'est-à-dire hors de l'espace des rapports sociaux habituels et normatifs, puisqu'elle se veut « discours constituant » et (se) donne du sens au nom d'un « absolu » qu'elle édicte elle-même (voir Cossuta et Maingueneau, 1995).

Il revient par le fait même à l'écrivain·e de développer un « positionnement » social cohérent (et que l'on peut aisément associer à un courant, à une école, à un mouvement ou à tout le moins à une *tendance*) et une prise de parole – une poétique personnelle – nécessairement idiosyncrasique. Il ou elle le fait notamment en mettant à profit un *potentiel* paratopique au sein et autour de son œuvre, c'est-à-dire en adoptant un positionnement qui va idéalement sembler singulier par rapport à celui de ses pairs et en

façonnant une image auctoriale à la fois inscrite en une « topie » tout en étant suffisamment distante pour s'en distinguer. C'est que « la paratopie écarte d'un groupe (paratopie *d'identité*), d'un lieu (paratopie *spatiale*) ou d'un moment (paratopie *temporelle*) » (2004, p. 86; l'auteur souligne), précise Maingueneau, avant d'ajouter que

[c]ette appartenance paradoxale qu'est la « paratopie » n'est pas une origine ou une cause, encore moins un statut : il n'est ni nécessaire ni suffisant d'être un marginal patenté pour être pris dans un processus de création. La paratopie n'est pas une situation initiale : *il n'est de paratopie qu'élaborée à travers une activité de création et d'énonciation (idem; je souligne).*

Cette notion, soit une façon d'appréhender la littérature qui implique une saisie essentiellement *énonciative* de la sociologie des textes, bref, peut en fait prendre de multiples formes. L'une des stratégies caractéristiques de certaines œuvres que l'on retrouve au Quartanier serait notamment de mettre de l'avant des écritures qui s'approprient l'espace « marginal » saguenéen, c'est-à-dire qui se rapportent d'une manière ou d'une autre à la région du Saguenay–Lac-Saint-Jean et à ses spécificités (géographiques, culturelles, etc.), ses habitants, leurs histoires, leurs langues, leur(s) imaginaire(s). À titre d'exemples, pensons à Geneviève Pettersen (Chicoutimi-Nord), à Charles-Philippe Laperrière (Chicoutimi) ou à Hervé Bouchard (Jonquière), qui y sont né·e·s, y ont résidé, y résident toujours ou qui y réfèrent explicitement dans leurs œuvres; pensons aussi à Mathieu Arsenault, qui en rapporte patiemment, dans *Le guide des bars et pubs de Saguenay* (2016), le sordide *nightlife*. Pour ce qui est d'Archibald, on remarque que toutes les œuvres de fiction que celui-ci a fait paraître au Quartanier à ce jour sont expressément « balisées » par cette inscription géographique particulière : la novella *Quinze pour cent* (2013b) s'y déroule majoritairement; le conte *Tommy l'enfant loup* (2015) met en scène un narrateur qui vit à Montréal et qui raconte à ses

filles une histoire ayant marqué son enfance au Saguenay, la famille visitant même la région à la fin du livre; le texte dramatique *Saint-André-de-l'Épouvante* (2016), enfin, se déroule dans cette municipalité jeannoise (désormais Saint-André-du-Lac-Saint-Jean) au patronyme des plus insolites. Bref, cette saguenéité du corpus fictionnel archibaldien semble suffisamment patente et insistante pour qu'il y ait là un véritable potentiel paratopique à investiguer, ne serait-ce que parce que l'auteur y remet en question « [l]'idée que la modernité littéraire ne puisse avoir d'autre résidence que la ville qui a été son berceau » (Archibald cité par Mercier, 2015, p. 99).

Question de décrire les manières dont Archibald exploite ce potentiel dans *Arvida* plus spécifiquement, nous devons prendre en compte cette situation que l'on pourrait dire de *déchirement* entre plusieurs « topies » que l'on y décèle : entre la région dite « éloignée » et le « centre » montréalais, certes, mais également entre un passé familial « mythique » et un présent plus prosaïque, entre le cercle communautariste et l'affirmation individuelle et, enfin, entre une « première » culture que l'on va qualifier de *populaire* et cette autre culture, plus « savante » et exigeante cette fois, que l'auteur relaie par l'intermédiaire de son association au Quartanier<sup>1</sup>. De telles oppositions se retrouvent en réalité figurées et subsumées, on le verra, par diverses paratopies de nature spatiale, temporelle et identitaire (à l'instar de Maingueneau, « [n]ous ne distinguons ces diverses figures de la paratopie que

---

<sup>1</sup> Rappelons qu'Archibald est, tout d'abord et également, l'auteur d'un ouvrage théorique intitulé *Le texte et la technique : la lecture à l'heure des médias numériques* publié lui aussi au Quartanier deux ans avant *Arvida* : il découle d'études doctorales en lettres nécessairement spécialisées, voire « pointues », et s'intéressent à la littérature hypertextuelle et à des « objets numériques, dont l'hybridité est peut-être la caractéristique principale » (2009, p. 21). L'hybridité cette fois générique que l'on trouvera dans *Arvida* s'appuierait donc sur un « ethos préalable » (voir Amossy, 2010) mis en place dès 2009 avec la publication d'un essai théorique qui se penche sur les formes les plus exploratoires de la littérature contemporaine et qui accompagne les autres œuvres littéraires souvent expressément formalistes et néo-avant-gardistes plébiscitées par l'éditeur.

pour les besoins de l'exposition : bien souvent elles interfèrent et cumulent leurs effets » [2016, p. 28]). Dès lors, il ne s'agira pas seulement de se demander *comment Archibald crée son œuvre*, mais aussi, dans un même mouvement, de décrire *comment l'œuvre d'Archibald crée l'énonciateur Archibald*, du moins pour ce qui est d'*Arvida*. Qui plus est, cet ouvrage, compte tenu de sa facture autofictionnelle marquée par l'ambiguïté des frontières entre le biographique et le fictif, invite tout particulièrement à une lecture qui mélange et intègre les identités de la « personne », de « l'écrivain » et de « l'inscripteur »<sup>2</sup>. À cet effet, rappelons qu'Archibald considère même explicitement le narrateur du recueil comme son « alter ego » (voir 2012), et ce, « dans un processus d'enveloppement réciproque qui, d'un même mouvement, disperse et rassemble "le" créateur » (Maingueneau, 2004, p. 108). Les quelques considérations qui suivent s'attacheront à en quelque sorte *défaire* certains des fils qui relient la personne et l'écrivain *du* Saguenay et qui les « inscrivent » tout à la fois à même cette scénographie scripturale imposée par l'étiquette générique d'« histoires », aux connotations que l'on dira populaires et qui en viendront à figurer cette identité « quartanienne » bien particulière du recueil<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> « La dénomination "la personne" réfère à l'individu doté d'un état-civil, d'une vie privée. "L'écrivain" désigne l'acteur qui définit une trajectoire dans l'institution littéraire. Quant au néologisme "inscripteur", il subsume à la fois les formes de subjectivité énonciative de la scène de parole impliquée par le texte [...] et la scène qu'impose le genre de discours : romancier, dramaturge, nouvelliste... » (Maingueneau, 2004, p. 107-108).

<sup>3</sup> Avant de poursuivre, force m'est de concéder que l'approche heuristique que je privilégie dans le cadre de la présente réflexion demeure somme toute passablement « focalisée », car se fondant (délibérément) sur une principale source critique, soit les travaux de Dominique Maingueneau. Il va sans dire que l'on pourrait tout autant « lire » *Arvida*, toujours dans une perspective discursiviste, à l'aune par exemple des notions de « prédiscours » (Paveau, 2006), de « posture » (Meizoz, 2007) ou d'« image d'auteur » (Amossy, 2009), entre autres. Cela dit, pour ce qui est de ce texte-*là*, de ses « spécificités régionales » et des principales bribes paratextuelles qui gravitent autour, il m'a semblé que la notion de paratopie, parce qu'elle s'avère au final métaphore résolument *spatiale*, permettait d'adéquatement décrire le fonctionnement d'un certain « espace » (celui du Saguenay, en l'occurrence) en rapport avec la « prise de position » d'un auteur et, par association, de son éditeur.

### *Un espace excentrique*

Selon Maingueneau, nous l'avons dit, le fait d'être issu d'un lieu considéré excentré n'est pas suffisant pour qu'il soit question de paratopie : il faut encore que l'écrivain·e parvienne à fonder son œuvre et sa conduite de façon cohérente par rapport à cette appartenance ambivalente : d'une part en lien avec le milieu dans lequel il ou elle tâche d'inscrire son écriture, d'autre part en lien avec la culture où il ou elle évolue et des façons qu'on s'y figure l'activité scripturale et ses productions.

C'est d'un semblable potentiel paratopique spatial dont Archibald tire parti avec *Arvida* puisque, dans ce livre comme dans la conduite qu'il adopte lors et à la suite de sa parution, celui-ci se positionne tantôt comme auteur saguenéen, tantôt comme auteur montréalais. Notons tout d'abord que sur le plan péritextuel, le titre de l'ouvrage signale une forte connivence entre la municipalité en question et Archibald lui-même, comme en témoigne le parallélisme établi sur la première de couverture entre le titre du livre et le patronyme de son auteur (voir ces deux mots alignés horizontalement à la gauche, ce qui met en relief leurs similitudes; ils débutent tous deux par la syllabe /ar/ suivie d'une consonne fricative accompagnée de la voyelle /i/ et d'une dernière joignant une consonne occlusive à la voyelle /a/). Sinon, le mot « Arvida » tient lieu d'abréviation du nom d'Arthur Vining Davis, industriel américain qui a conçu et aménagé la ville et que notre auteur emprunte ici pour « fonder » à son tour, en l'intitulant, sa propre création. Cela dit, la quatrième de couverture s'empresse de nuancer aussitôt cette connivence : certes, « le narrateur de ce livre est né là », mais il s'agit d'une ville présentée comme radicalement éloignée (« [à] l'autre bout du monde il y a Arvida »). Une laconique notice biographique continue même de

transmettre (en télescopant figure narrative et « vécu » auctorial) cette ambiguïté : « Samuel Archibald est né à Arvida. Il vit à Montréal. »

Le texte lui-même insiste d'ailleurs sur cette question de l'appartenance paradoxale à un lieu marginal. D'un côté, la narration demeure fortement ancrée dans l'espace arvidien : malgré tout cet éclectisme souligné par la critique, le recueil s'organise en fait autour du triptyque formé des nouvelles « Mon père et Proust – Arvida I », « Foyer des loisirs et de l'oubli – Arvida II » et « Madeleines – Arvida III ». Parmi les quatorze « histoires » qui composent *Arvida*, ces récits autobiographiques se déroulant au Saguenay et centrés sur l'expérience arvidienne du narrateur viennent « cadrer » (en servant d'introduction et de conclusion officieuses) l'espace de la représentation où on convoque le nom de la ville dès l'incipit (Archibald, 2011a, p. 11; toutes les citations subséquentes renverront à cette édition) jusqu'à sa coda (p. 315). D'un autre côté, on remarque que chacun des récits du triptyque souligne subrepticement le statut de « déraciné » de ses narrateurs, statut qui renvoie à celui-là même de l'auteur tel que présenté en quatrième de couverture : dans « Arvida I », on évoque le « départ » du narrateur (p. 17) de la région; dans « Arvida II », on rappelle que l'oncle Clinton doit passer le prendre, entre Ottawa et Québec, pour l'emmener au Saguenay (p. 231); dans « Arvida III », il mentionne lui-même qu'il « [est] reparti à Montréal » (p. 309). Une certaine fracture se manifeste de la sorte entre un embrayage spatial fort, Arvida exerçant un pouvoir d'attraction sur les personnages, et une motilité caractérisée cette fois par leurs départs remémorés ou annoncés, comme si des forces centripètes *et* centrifuges exerçaient en simultanée leurs influences.

« Pour moi, enfant du Saguenay transposé par deux fois à l'autre bout du monde avec la honte de son accent pittoresque et de ses manières rustiques, une fois à Montréal, une autre fois en France, la route a été longue » (Archibald, 2012, p. 20), confie au passage l'auteur, mais son sentiment d'expatriation donne du même coup lieu à l'instauration d'une posture énonciative singulière. Le narrateur prenant en charge les récits au cœur d'*Arvida* exprime de la sorte une double allégeance semblable, à la fois à un « ici » et un « là-bas », et il relie cette situation au thème de la création par l'évocation du « mythe » et du « songe »<sup>4</sup>. En somme, la ville d'Arvida à laquelle on se réfère là ne renvoie pas nécessairement à un point géographique précis, mais à un espace *fantasmé* à partir duquel se déploie l'imaginaire du narrateur; du reste, la représentation ne se limite pas à cet unique lieu, le recueil proposant en effet plusieurs récits qui se déroulent effectivement *ailleurs* (Nouvelle-Écosse, Japon, frontières américaines près de Détroit, Montréal, Paris, entre autres) et qui n'ont qu'un lien parfois très ténu, voire pas de lien du tout, avec la petite municipalité saguenéenne. *Arvida* entretiendrait ainsi cette oscillation entre « différenciation » et « identification » qui marquent les représentations littéraires contemporaines de la « régionalité » (Langevin, 2013; voir aussi Tremblay, 2016). En ce sens, on peut interpréter ce rapport trouble à l'appartenance régionale comme un exemple d'« embrayage paratopique » renvoyant au déracinement propre à toute entreprise scripturale : « [l]'auteur, quelle que soit la modalité de sa paratopie, est quelqu'un qui a perdu son lieu et doit par le déploiement de son œuvre en définir un nouveau, délimiter un territoire à travers son errance même » (2016, p. 29), affirme

---

<sup>4</sup> « Dans ce paysage de mon enfance, j'ai pensé que plus jamais je ne confondrais l'Arvida mythique sur laquelle ma famille régnait en songe depuis 1947 et la petite municipalité du même nom, au Saguenay./*Ici, je veux dire là-bas*, nous étions rois de rien, princes de nos queues » (p. 233; je souligne).

Maingueneau, pour ajouter ensuite que « [l]e créateur d'une œuvre est *aussi le créateur de sa propre figure de créateur*, non par un simple travail sur soi mais dans une interaction étroite avec les contraintes de l'institution littéraire telles qu'elles s'exercent à un moment donné » (*ibid.*, p. 55; je souligne). En outre, ces investissements relatifs à la paratopie spatiale saguenéenne se manifesteront également en termes épitextuels : les recensions, les entrevues et les critiques publiées à la suite de la parution du recueil font la part belle aux « origines » du livre et de son auteur (ce qui ne va pas parfois sans un effet de pittoresque ou de couleur locale<sup>5</sup>). Toutefois, il reste difficile de postuler une identification complète entre Archibald, *Arvida* et une appartenance régionale présentée comme unidimensionnelle, ne serait-ce que parce que l'auteur serait désormais passé « *du Saguenay à Montréal* » (comme le rappelle un billet sur le site Web de son employeur : voir Caza, 2011; je souligne).

Loin de restreindre la représentation à un espace géographique arrêté, Archibald décrit plutôt expressément son entreprise comme « [u]n voyage dans le temps, parce qu'il y a un ping-pong entre aujourd'hui et hier. Un voyage dans l'imaginaire, dans mes cauchemars et mes rêves. Et un voyage dans mes souvenirs et dans ceux des gens que j'ai interviewés » (*idem*). Dès lors, le lieu arvidien ouvrirait sur un autre, plus vaste : celui de la fiction (ici littéraire) à proprement parler, la municipalité de l'intitulé finissant surtout par servir d'explicite *générateur* scriptural, comme l'écrit Michel Biron :

Elle ne ressemble ni au terroir d'antan ni à une métropole moderne. Elle appartient à l'imaginaire spécifique de l'auteur, elle renvoie à son histoire personnelle et se raccroche, par le mouvement même de l'écriture, à d'autres lieux réels ou fictifs, proches ou lointains, proches et lointains. *Arvida* apparaît comme *une sorte de dehors de l'Histoire, lieu excentré à partir duquel l'écrivain*

---

<sup>5</sup> Par exemple : « Les Saguenéens y retrouveront, à la lecture de ces pages, certains beaux repères, les autres y découvriront une petite ville fort singulière et attirante, mais tous y trouveront assurément leur compte, cela est garanti » (Dumais, 2012).

*peut réinvestir l'Histoire selon le jeu d'une mémoire à la fois intime et saturée de littérature* (2015, p. 73; je souligne).

Aussi l'embranchement paratopique spatial saguenéen tel qu'exploité par Archibald s'accompagne-t-il tout à la fois d'un décentrement temporel très prononcé, dont on se doit maintenant de rendre compte.

### ***Une temporalité bigarrée***

Selon Maingueneau, la paratopie temporelle « repose sur l'anachronisme : mon temps n'est pas mon temps. L'écrivain énonce depuis un temps décalé : survivant d'un monde défunt ou citoyen prématuré d'un monde futur » (2016, p. 27). Si plusieurs récits d'*Arvida* s'ancrent à cet égard dans un hic et nunc qui ne fait pas l'objet d'un traitement temporel particulier (pensons aux nouvelles « Cryptozoologie », « Au milieu des araignées » ou « Les derniers »), d'autres offrent néanmoins une conception plus stratifiée, voire *mouvante*, de la temporalité : « Antigonish » passe des années soixante à une époque plus contemporaine; « Amérique » évoque le début des années 2000; « Sur les terres du Seigneur – Sœurs de sang I » et « Un miroir dans le miroir » semblent se dérouler à l'époque du terroir québécois; sinon, « Jigai » renvoie pour sa part à l'entre-deux-guerres tandis que « Chaque maison double et duelle » évoque un suicide ayant eu lieu dans les années 1980 mais qui a toujours un impact sur le présent du récit. Autant dire que la temporalité du recueil s'affiche comme bigarrée, à l'image des lieux qui y sont évoqués.

Encore une fois, le triptyque composé des récits « Arvida I », « II » et « III » se distingue du lot : ce sont eux qui représentent le plus clairement cet effet de « ping pong » temporel évoqué par l'auteur. En effet, au gré des pages d'histoire de la ville d'Arvida (fondée en 1926), des anecdotes familiales et des événements de facture biographique qui

sont racontés, on passe d'une époque à une autre, et ces aspects de la narration n'ont de cesse de se fusionner : « le destin de ma famille fut intimement lié à cette ville de loisirs et de l'oubli » (p. 216), confie le narrateur, alors que le passé et ses résonances actuelles laissent leurs marques sur la narration et la représentation. Mais on aurait tort de n'y voir qu'un effet de nostalgie (ce dont l'auteur lui-même tâche de s'éloigner, même s'il ne s'en « défend pas »<sup>6</sup>), car tout se passe comme si une forme d'exil, temporel cette fois, faisait ici l'objet d'un investissement paratopique singulier. C'est ce dont témoigne le traitement qu'Archibald réserve à l'année 1978, borne temporelle charnière à la fois pour le narrateur et pour la municipalité :

Il est important de le souligner : de cette ville dont je chante les années de gloire, je n'ai connu moi-même que le déclin et le déclin de ma famille dedans.

En 1978, l'année de ma naissance, on fusionna Arvida à Jonquière administrativement. Le dessin des lieux restait le même, mais leur statut changeait.

Arvida, ville fermée et ville modèle, n'existait plus (p. 220).

Toutefois, cette fusion dont parle Archibald ne s'est pas déroulée en 1978 comme il le prétend ici, mais bien... trois ans plus tôt! Cela est d'autant plus significatif que l'auteur paraît bien au fait de cet anachronisme : dans un texte qu'il signe pour le magazine *Urbania*, il écrit que sa ville natale « a été fusionnée à Jonquière en 1975 puis refusionnée à la superville de

---

<sup>6</sup> « Il n'y a rien de nostalgique dans ce livre » (Archibald cité par Lapointe, 2011), insiste-t-il. Plus significativement, il se permet la précision suivante quant à son rapport au courant du « néoterroir » dit régionaliste qui marquerait la production littéraire québécoise contemporaine : « Aussi, s'il arrive que l'on m'accuse de nostalgie, crime très commun en littérature et dont je ne me défends pas, j'aimerais remarquer une chose : quand je parle d'un fauve mystérieux qui serait réapparu dans la forêt boréale ou ne l'aurait jamais quittée, quand je parle d'un peuple autochtone du Japon qui pense se protéger de la honte en oubliant son propre nom, quand je parle des moyens de protéger les bleuets du gel ou de circuler librement sur les routes, quand je parle de construire sa propre maison au milieu des fantômes ou d'un homme usé ayant gardé pour seul travail le fait d'annoncer aux autres qu'ils ont perdu le leur, quand je parle de la recherche désespérée par mon narrateur/alter ego d'une madeleine qui ne serait ni manufacturée ni frite, quand je parle de tout ça, donc, pour le meilleur et pour le pire, j'ai surtout l'impression de parler du futur » (2012, p. 23; je souligne).

Saguenay en 2002 » (2011b). Au-delà de l'évident désir de faire concorder l'histoire de sa région à celle de sa famille, ce jeu sur les dates et la volonté affichée de « chanter » une époque révolue révèlent surtout le rapport paradoxal qu'entretient l'énonciateur avec la dimension temporelle (« mon temps n'est pas mon temps », insisterait Maingueneau) de la représentation. En jouant sur la vérité référentielle – « je ne voulais pas écrire un livre historique » (Archibald cité par Lapointe, 2011) – et sur la date de sa naissance et celle de la « mort » de sa ville natale, l'auteur privilégie la prépondérance du récit sur le référent alors qu'il tord la temporalité et puise dans le « réel régional » en fonction d'une logique thématique plutôt qu'historique.

C'est que ce jeu sur la temporalité participe de la visée autoconstituante de l'œuvre d'Archibald, qui tâche de faire sortir sa ville « fusionnée » et ses proches d'un certain oubli grâce au rayonnement de son œuvre, une œuvre où le prénom de la grand-mère du narrateur (Madeleine, patronyme évocateur de la réminiscence proustienne s'il en est un), souffrant d'Alzheimer, fera office de « déclencheur » de fiction lors de l'épiphanie du narrateur dans « Arvida III », qui ponctue aussi la fin du recueil (p. 314). Sur le plan de la paratopie temporelle saguennéenne, on constate aisément que ce rapport trouble entre amnésie et remémoration y est déterminant : « Sur le coup, j'aurais bien dû comprendre qu'il n'y avait rien de plus arvidien que d'oublier Arvida. J'aurais dû comprendre que j'étais moi-même libre de partir pour toujours, puisque de toute façon je suis incapable d'oublier quoi que ce soit » (p. 235). La conception que le narrateur se fait ici de la vocation d'écrivain lui permet en quelque sorte d'échapper à cette fatalité; au reste, on reconnaît là son appartenance trouble au Saguenay à travers la culpabilité de l'avoir quitté, position ambivalente qui en vient ultimement à caractériser son identité.

### *Une identité duale*

Fondée sur une relation fondamentalement ambivalente, la paratopie trouve tout particulièrement son efficace, sous son versant identitaire, lorsqu'elle touche aux questions de filiation et d'origine (« ma famille n'est pas ma famille », « mon père n'est pas mon père », etc.). Maingueneau considère même sur ce point (en ce qui a trait à la conception littéraire « patriarcale » hexagonale, du moins) que

[I] un des potentiels paratopiques les plus riches et les plus constants de la création masculine est sans nul doute la paratopie d'identité familiale : enfants abandonnés, orphelins, bâtards... Elle joue un rôle aussi important parce que par nature l'activité esthétique implique que le créateur masculin mette en cause la logique patrimoniale. L'artiste doit renoncer à faire fructifier le patrimoine (sous la double forme du capital et de la généalogie), à être le fils de son père, pour tresser des mots sans cesse menacés d'être vains. Sur lui pèse inévitablement la culpabilité d'avoir préféré la stérile production de simulacres à la transmission généalogique. Il prétend s'innocenter en se conférant une filiation d'un autre ordre, en devenant le fils de ses œuvres. Sa légitimité, il entend ainsi la tirer non de son patronyme mais de son pseudonyme, de ce qu'il écrit, et non de son inscription dans le réseau patrimonial. De là le lien évident pour toute mythologie de la création masculine entre la condition d'artiste et la bâtardise ou le meurtre du père (2016, p. 28).

Il ne s'agit pas simplement ici, comme ce serait le cas dans une perspective disons œdipienne, de « tuer la figure paternelle » (tout un pan de la littérature québécoise contemporaine s'attache à réévaluer ces rapports : voir Saint-Martin, 2010), mais de montrer comment l'énonciateur accorde une forme de reconnaissance aux accomplissements du père, reconnaissance immédiatement accompagnée de l'expression d'une nuance importante : ils ne sont rien sans leur transposition littéraire effectuée par le fils. « L'écriture est ainsi animée d'une ambivalence profonde », ajouterait Maingueneau dans le cas d'Archibald : « le poète doit à la fois exalter la lignée paternelle et montrer son échec, montrer l'héroïsme noble et le disqualifier au profit d'un héroïsme esthétique » (*ibid.*, p. 76).

On retrouve une telle dynamique dès la première histoire rapportée dans *Arvida*, alors que le narrateur exprime un attachement et une reconnaissance très marqués pour l'ascendance paternelle (incluant le grand-père et la grand-mère paternels). Il s'affilie plus spécifiquement à une lignée de conteurs dont il hériterait des penchants : la quatrième de couverture ne présente-t-elle pas Archibald lui-même comme le « [d]igne fils de son conteur de père », tandis que le texte n'a de cesse d'insister sur les talents de ce dernier sur ce plan [voir p. 20, 210 et 220] ? Sinon, l'incipit du recueil évoque d'emblée un mode de transmission précisément orale qui ne va pas sans rappeler les historiettes traditionnelles : « Ma grand-mère, la mère de mon père, disait souvent : – Y a pas de voleurs à Arvida » (p. 11).

Si voleur il y a, cela dit, il serait incarné par... Archibald lui-même, dans la mesure où *Arvida* se compose de récits que ce dernier aurait librement « empruntés » aux membres de sa famille et de son entourage. La question de la filiation textuelle se retrouve par le fait même au cœur de recueil, comme le souligne Francis Langevin :

Le narrateur, double autofictionnel de l'écrivain, trouve le moyen de rendre « littéraires » les histoires que contiennent les légendes familiales et arvidiennes. Dans cet *Arvida* retrouvé, lieu dont la création par Arthur Vining Davis est elle aussi racontée, s'entrecroisent et se nourrissent deux filiations : la naissance d'une vocation, d'une voix littéraire pour le narrateur et, à rebours, la construction d'une filiation familiale (à l'aide de la machine à écrire Underwood des grands-parents) (2013).

Mais il ne suffit pas, pour reprendre les mots de Maingueneau, d'« exalter la lignée paternelle » (ici de conteurs) : il faut tout autant « montrer son échec » (ici à raconter), et ce, de manière à justifier sa propre entreprise scripturale.

Dans cette optique, la narration d'*Arvida* s'attarde également aux côtés moins reluisants de la personnalité du père : divorce (p. 235), précarité économique et vente de la

maison familiale (p. 306), défaite électorale (p. 232-233). Ce revers semble, au reste, avoir été vécu difficilement : « ce n'est pas une histoire que j'aime raconter » (p. 231), affirme le narrateur sous forme de prétérition alors que le flot même de sa parole ne peut s'empêcher d'y référer, car cet échec demeure fortement associé au « déclin » de la famille dans la région (p. 232-233). Toutefois, en évoquant l'impossibilité pour son père de se faire élire comme échevin, le narrateur souligne implicitement que d'autres moyens devront être pris pour assurer une forme de « règne » – l'expression est du narrateur (p. 233) – des Archibald sur Arvida, essentiellement par l'intermédiaire de l'actuelle prise de parole littéraire dont le recueil témoigne. C'est que même si notre auteur s'emploie à montrer qu'il demeure redevable à cet entourage (« Mon père et quelques-uns de ses amis m'ont servi d'archivistes » [Archibald cité par Poitras, 2011]), le père du narrateur d'*Arvida* se révèle pour sa part incapable, en effet, de s'assurer que ses histoires perdurent. Ce constat est réitéré par l'allusion suivante à *La Recherche* proustienne dans le récit inaugural du recueil :

Si mon père est un conteur aguerri, la nourriture est son talon d'Achille. Chez lui, l'enfance ne jaillit pas intacte d'une madeleine. Au contraire, c'est l'intégralité d'un souvenir de jeunesse qui s'abîme chaque fois dans l'évocation d'une pâtisserie perdue et de sa saveur indescriptible (p. 20).

Proust ne représente même pour ce père qu'un nom propre bon pour le Scrabble (p. 312), et lorsque le narrateur lui explique les considérations esthétiques qui lui rendent difficile la confection d'un livre, il avoue finalement son ignorance (« Comprends pas » [*idem*]), avant d'ajouter – en une boutade métaréflexive qui pourrait fort bien s'appliquer aux œuvres les plus textualistes publiées par les collègues d'Archibald au Quartanier – que « [v]ous êtes compliqués, vous autres, les jeunes » (p. 314).

En pratiquant de la sorte une (légèrement) « compliquée » poétique de l'éclectisme et de l'hybridité, Archibald concède que sa pratique scripturale découle ultimement d'une *rupture* : « À un moment, je trouvais que mon livre était noir, parce que je constatais que le fil de la transmission avait été coupé. Mais je me rends compte qu'on peut le rattacher aussi, sans qu'il soit exactement le même, avec beaucoup de verve et d'imagination » (cité par Lapointe, 2011). En somme, ce dernier deviendrait, par l'intermédiaire de son livre, le dépositaire un peu paradoxal de la « mémoire » arvidienne, si l'on veut : il reste d'une part attaché à la culture orale de sa communauté d'appartenance et à ses origines régionales, mais il suggère d'autre part que cette même communauté aurait été autrement destinée à tomber dans l'oubli si ce n'était de cette prise de parole littéraire propre que met en scène *Arvida*. La dimension autoconstituante de la paratopie fonctionne dès lors à plein régime, alors que l'ouvrage en arrive à « déployer *son* monde [...] en construisant dans ce monde même la nécessité de ce déploiement » (Maingueneau, 2004, p. 34; l'auteur souligne). À cet égard, la transmission de la machine à écrire Underwood, figure de filiation, apparaît en même temps comme le symbole de cette autoconstitution, car le narrateur en hérite de sa famille, mais il sera le premier à l'utiliser dans une perspective de création littéraire (elle qui n'avait servi à ce jour qu'à rédiger des comptes rendus sportifs, des articles de journaux et des travaux scolaires) : pour sa part, il y « écrivai[t] des histoires dégueulasses situées dans un Arvida pas encore totalement inventé » (p. 303-304). De la sorte, l'identité d'« écrivain » à proprement parler se trouve assurée par ce texte qui noue ultimement les identités de la personne et de l'inscripteur.

***Un positionnement « quartanien »***

Pour Maingueneau, « [l]a paratopie est redéfinie par chaque positionnement esthétique » (2016, p. 178), la notion de positionnement « désign[ant] à la fois les opérations par lesquelles une identité énonciative se pose et se maintient dans le champ et cette identité même » (*ibid.*, p. 24). En ce sens, la paratopie renvoie aux interrelations entre tout énonciateur, son œuvre et la place qu'il ou elle occupe (ou cherche à occuper) dans une « topie » (qu'il s'agisse d'un courant littéraire, d'un groupe ou d'une école, d'une esthétique, etc.) et qui vise l'atteinte d'une forme d'équilibre. Autrement dit, tout·e écrivain·e doit affirmer sa singularité tout en s'assurant d'adhérer un tant soit peu à l'idée que l'on se fait justement, dans un milieu donné, de la littérature : il ou elle doit « se faire reconnaître comme un producteur légitime » (*ibid.*, p. 94) et « être associable à un certain nombre de traits typifiants » (*ibid.*, p. 162).

Insistons ici sur le rôle joué à cet effet par l'éditeur d'Archibald dans l'élaboration de ce positionnement. Selon Josée Lapointe, celui-ci « écrivait ses histoires depuis des années lorsque les éditeurs du Quartanier l'ont convaincu de les sortir de ses tiroirs pour en faire un livre » (2011). Sinon, l'appartenance d'Archibald à « l'écurie quartanienne » révèle un autre aspect déterminant de sa paratopie identitaire, qui consiste à présenter un fort ancrage dans la culture populaire saguenéenne tout en mettant à profit les codes de sa culture savante : celle-ci se manifeste sous l'une des formes les plus exigeantes qu'elle peut prendre, c'est-à-dire la prédilection pour une certaine expérimentation littéraire représentée ici par l'éditeur et les grandes orientations esthétiques et les poétiques qui y sont défendues et illustrées, mais

aussi par la légitimation procurée par la publication susmentionnée de la thèse de doctorat en études littéraires de l'auteur en 2009<sup>7</sup>.

Fondée en 2003, la maison d'édition Le Quartanier trouverait même « sa spécificité, voire sa spécialisation, moins dans la seule nouveauté que par son aptitude à fédérer des projets esthétiques définis par une certaine recherche formaliste » (Mercier et Nardout-Lafarge, 2016, p. 9), ce dont témoignent la plupart des ouvrages publiés dans « Série QR », sa principale collection, de même que les parutions franchement expérimentales que l'on a pu retrouver un temps dans les collections « La Table des matières » (2006-2009), « Phacochères » (2005-2007) et « OVNI » (2009-2011). Pour ce qui est de la dimension exploratoire d'*Arvida* – l'ouvrage est publié dans la collection « Polygraphe », qui reste somme toute la plus accessible de l'éditeur, comme en témoigne notamment le succès critique et commercial des livres *L'homme blanc* (2010) de Perrine Leblanc, *La déesse des mouches à feu* de Geneviève Pettersen (2014), *Le plongeur* (2016) de Stéphane Larue et *La bête creuse* (2017) de Christophe Bernard –, force est de constater qu'elle s'appuie davantage sur l'éclectisme thématique susmentionné que sur un formalisme pur et dur<sup>8</sup>. Ce même éclectisme, aux dires de l'auteur, l'aurait même amené à douter des chances du livre de se faire une place dans le milieu littéraire québécois :

---

<sup>7</sup> Comme le suggère Maingueneau, « [l']unité d'analyse pertinente n'est pas un discours fermé sur lui-même, mais le système de relations qui permet à chacun de s'instaurer et de se maintenir » (2016, p. 24). C'est que toute cette articulation est en réalité circulaire : après tout, le positionnement de la maison d'édition Le Quartanier dans le milieu de la littérature québécoise est saisi ici au cœur de sa propre élaboration à travers la décision du publier *Arvida* ainsi que *Le texte et la technique*, comme quoi la cohabitation de ces deux registres (le fictionnel et le théorique) caractérise volontiers l'« entente » entre l'éditeur et l'auteur, dont les identités respectives se *fondent* mutuellement.

<sup>8</sup> Du reste, l'hybridité générique reste un trait partagé par tous les ouvrages de fiction qu'Archibald a fait paraître à ce jour : *Quinze pour cent* porte l'étiquette de « novella », genre à cheval entre la nouvelle et le roman; *Tommy l'enfant loup* est un livre jeunesse dont on narre un passage clé sous la forme d'une bande dessinée réalisée par Julie Bordeleau; *Saint-André-de-l'Épouvante* mélange le genre théâtral et le récit légendaire oral traditionnel.

Au mois de juillet 2011, j'ai fini de corriger les épreuves d'*Arvida*, un livre que j'aimais beaucoup, que mon éditeur aimait beaucoup, que le distributeur aimait beaucoup aussi, mais que tout le monde a regardé partir chez l'imprimeur en se disant : « Dommage que ça soit un tel ovni, recueil d'histoires/nouvelles-machin-chose. Il ne sera probablement pas beaucoup lu. » On s'est dit : « On verra. » On espérait ramasser deux ou trois bonnes critiques. Contre toute attente, j'ai eu avec mon premier livre l'accueil que j'espérais, dans dix ou quinze ans, pour mon sixième (cité par Lemieux, 2012).

À vrai dire, la dimension populaire de la paratopie identitaire archibaldienne découlerait plus spécifiquement de l'étiquette générique disons problématique (du moins au premier abord) apposée au recueil (ce qu'expriment spontanément les termes « ovni » et « histoires/nouvelles-machin-chose » privilégiés par l'auteur). La réception critique s'empresse d'ailleurs de relayer cette ambiguïté : on parlera de « nouvelles » (Dumais, 2012), de « roman » (Picher, 2011), voire d'un texte « [e]ntre conte et mythologie, entre histoires vraies et vraies menteries » (Lapointe, 2011). Le choix éditorial du genre effectué et qui figure en couverture, « histoires », s'avère pourtant significatif, surtout si on l'appréhende par le prisme du langage courant et de la tradition orale propre à la culture populaire. Comme le constatent Pierre-Luc Landry et Marie-Hélène Voyer à ce sujet,

[c]e refus éditorial d'identifier le recueil au genre de la nouvelle fait écho au refus du « roman ». À défaut de présenter un récit-cadre traditionnel, *Arvida* et *Malgré tout on rit à Saint-Henri* [ouvrage de Daniel Grenier de 2012 publié lui aussi au Quartanier] s'articulent autour d'un lieu d'où les textes parlent, un peu à la manière des *Aurores montréalaises* de Monique Proulx (1997). Le terme « histoire » semble agir comme une sorte de clin d'œil (critique et ironique) au folklore et au registre narratif des contes et légendes. En réinvestissant et en rapatriant en milieu urbain les codes du terroir, du bavardage, des « racontages », *Malgré tout on rit à Saint-Henri* semble faire de même : tout se passe comme si l'omniprésence de l'oralité dans ce recueil obligeait le lecteur à considérer ce qu'il lit comme des « histoires » (au sens de récits oraux, glanés à même la rumeur des conversations de la ville) plutôt que comme de simples « nouvelles » (dont la teneur sémantique reste trop textuelle) (2016, p. 52).

Cette ambivalence se fait d'ailleurs sentir à travers certains commentaires qu'Archibald a lui-même tenus à la sortie du livre. Ainsi, lorsque Dominique Lemieux lui demande de le présenter en une phrase, il répond que « [c']est un livre d'histoires pour adultes qu'il faut lire bien au chaud à l'intérieur, même si elles sont toutes à coucher dehors » (2012), ce qui continue de renvoyer à l'acception populaire du substantif « histoires ».

Bref, c'est comme si tout l'équilibre du positionnement d'Archibald s'articulait autour de cette étiquette générique, alors que l'auteur se retrouve clivé entre enracinement dans la tradition populaire orale saguenéenne et exigence de modernité et d'érudition qu'appelle la publication d'un ouvrage de fiction (et d'une thèse) au Quartanier. Ce clivage paratopique est ensuite *versé* à même la représentation, où tout se passe en effet comme si le narrateur d'*Arvida*, alors qu'il reconnaît l'héritage reçu de la lignée paternelle et de sa communauté d'origine, affirme du même souffle que la vivacité de cet héritage dépendait de sa propre capacité à le transposer à l'aide des codes de sa culture seconde, plus savante, universitaire et « re-montréalisé » (car qui va de pair avec cette « démontréalisation » de la littérature québécoise qu'Archibald appelle pourtant à ses vœux : voir 2012, p. 18) : c'est dans la métropole québécoise que se trouvent, faut-il le rappeler, l'éditeur d'Archibald de même que l'institution d'enseignement universitaire où il travaille et où le fondateur du Quartanier, Éric de Larochellière, a lui-même été chargé de cours (Université du Québec à Montréal). Lorsqu'Archibald intitule le premier récit du recueil « Mon père et Proust », ce sont deux figures tutélaires (l'une plus locale et « populaire », l'autre plus moderne et « littéraire », donc) qui entrent en dialogue au sein de l'œuvre, l'une se fondant ultimement dans l'autre.

Ce rapprochement culmine avec la parodie de l'épisode de la madeleine proustienne évoquée plus tôt, alors qu'une MacCroquette incarne cette dernière (p. 312). Le narrateur se demande par ailleurs ce que peuvent bien valoir ses histoires, puisqu'il n'a connu que la société de consommation, au contraire de son père et de ses grands-parents, qui ont vécu les « années de gloire » d'Arvida et de la région du Saguenay, soit les dernières heures de la société traditionnelle et l'entrée du Québec dans la modernité. L'insistance d'Archibald sur les premières pâtisseries industrielles n'est donc pas anodine, puisque celles-ci figurent justement cette arrivée de l'industrialisation au sein de la famille québécoise traditionnelle :

Une autre fois, ma grand-mère avait acheté pour le souper du dimanche une boîte de gâteaux usinés. Ça paraît un peu grossier aujourd'hui, de servir ce genre de dessert à toute la famille plus deux ou trois curés. Mais ça ne l'était pas à l'époque, au milieu des années soixante, où sévissait, même chez des familles aussi traditionnelles que celle de mes grands-parents, une fascination *pour tout ce qui était moderne* (p. 14; je souligne).

De la même façon, le recueil est ponctué de références à la culture de consommation : pensons aux gâteaux de la marque « May West » (p. 12), à la bière Dow (p. 28) ou aux jouets « G.I. Joe, He-Man et figurants Playmobil » (p. 303). Au demeurant, notre auteur publie peu de temps après *Arvida* un essai intitulé *Le sel de la terre. Confessions d'un enfant de la classe moyenne* (2013a) où l'on retrouve le même croisement entre la culture savante (référence à Alfred de Musset) d'une part et la culture populaire d'autre part (devenue culture de masse propre à la « classe moyenne », comme en témoignent les références d'Archibald à des auteurs cette fois dits grand public comme Stephen King ou Patrick Sénécal). Cet équilibre, l'auteur le synthétise de la sorte :

Interpeler le matériau populaire dans ses différentes déclinaisons, du folklore aux littératures de genre, *littériser* la culture de masse en essayant d'y aménager l'espace, interstitiel et liminaire, d'un populaire qualitatif, d'un populaire *vrai*,

c'est sans doute ma préoccupation esthétique principale (cité par Mercier, 2015, p. 97; l'auteur souligne).

Nous nous retrouvons donc là au cœur de la poétique archibaldienne, qui se joue peut-être, dans *Arvida*, moins dans le déchirement entre deux « lieux », finalement, que dans celui entre ces deux « cultures » dont l'écriture permet au final la cohabitation. Autrement dit, une lecture du recueil entreprise à l'aune des notions de paratopie et de positionnement aura permis de décrire le passage d'une évidente saguenéité au travail à l'exploration d'un autre potentiel paratopique, plus identitaire cette fois. En effet, en multipliant les références à une culture expressément populaire (au sens de « ce qui renvoie au peuple » et à un certain folklore dit « authentique », et non au sens, quantitatif, de « popularité ») fondamentale, l'auteur en arrive à articuler son positionnement sur quelque chose comme une *autre* modernité, et ce, grâce à l'investissement singularisant de cette paratopie saguenéenne typique d'un pan de la production scripturale au Quartanier et qui sert, on l'a laissé entendre d'entrée de jeu, à caractériser une partie de l'identité collective – de l'ethos éditorial, bref – de la maison d'édition.<sup>9</sup>

### ***Une « ville de stars »***

Au final, les quelques éléments de description d'obédience discursiviste présentés ici auront permis d'apporter un certain éclairage sur la « place » que se sont forgée Samuel Archibald

---

<sup>9</sup> Il va sans dire qu'une telle affirmation reste pour l'essentiel à étayer, puisqu'elle fait fi ici – laconisme propre à la forme de l'article universitaire oblige – de nombreuses spécificités auctoriales et énonciatives individuelles : au Quartanier, on trouve par exemple un Laperrière qui est originaire du Saguenay, mais qui n'en parle pour ainsi dire pas dans les œuvres *Barbare amour* (2017) et *Gens du milieu* (2018), et un Arsenault qui y consacre un recueil de poésie tout entier même s'il y demeure un *outsider*. Face à ces deux « pôles » du spectre saguenéen, on trouverait Archibald aux côtés de Bouchard et de Pettersen, dont la paratopie serait pour ainsi dire optimale puisque *maximale* : Maillou – *histoires de novembre et de juin* (2006) de l'un et *La déesse des mouches à feu* de l'autre s'avèrent très explicites sur ce plan (notamment avec tout ce qui relève dans ces textes de la toponymie régionale ou des expressions idiomatiques locales).

et son livre *Arvida* dans le milieu littéraire québécois contemporain. Cette même place a d'ailleurs été subséquemment consolidée par une réédition de l'ouvrage en format « poche » chez Boréal en 2014 et par une traduction anglaise par Donald Winkler chez Biblioasis en 2015 accompagnée d'une nomination subséquente au prestigieux prix Giller, ce qui en a assuré la diffusion, la circulation et, surtout, une évidente *distinction*. Avec ce livre éclectique et cette posture auctoriale singulière adoptée dès sa parution, l'auteur adhère à sa façon à l'esthétique prônée par Le Quartanier, qui se présente volontiers comme un « [r]epaire de fabulateurs et de canailles formalistes depuis 2003 » (Le Quartanier, 2008), et il n'hésite pas à entretenir cette identité auctoriale, qu'il partage notablement avec un Hervé Bouchard, d'« écrivain *du Saguenay* » (au deux sens de la préposition : il en est originaire et il en parle). En effet, il cultive cette individuation que lui procurent initialement ses origines régionales et il trouve le moyen de célébrer le passé de sa localité sans sembler nostalgique, puisque la trame temporelle qu'il propose dans son recueil s'avère résolument hétérogène; il s'y fait le continuateur d'une tradition orale familiale très forte, mais il souligne du même coup une rupture avec cette lignée et la nécessité d'une transposition littéraire qu'il opère lui-même avec la publication du recueil; enfin, il se fait le médiateur efficace (et désormais publiquement reconnu) entre la culture populaire dont il est issu et cette autre culture, plus savante, qui détermine aussi son actuelle identité professionnelle, soit celle (principale, du moins) d'universitaire spécialisé en étude de la littérature contemporaine et associé aux néo-formalistes quartaniens. Ce faisant, Archibald trouve « une » place à même le panthéon des illustres Saguenéens engendrés par *Arvida*, véritable « ville de stars » (Archibald, 2011b)

dont il serait, dans le paysage littéraire québécois d'aujourd'hui, l'officieuse (et paradoxale) incarnation.

### ***Bibliographie***

AMOSSY, Ruth (2009), « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours*, n° 3, 15 octobre, <http://aad.revues.org/662>.

AMOSSY, Ruth (2010), *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, coll. « L'interrogation philosophique ».

ARCHIBALD, Samuel (2009), *Le texte et la technique : la lecture à l'heure des médias numériques*, essai, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais ».

ARCHIBALD, Samuel (2011a), *Arvida*, histoires, Montréal, Le Quartanier, coll. « Polygraphe ».

ARCHIBALD, Samuel (2011b), « La ville de la semaine : Arvida », *Urbania*, 19 octobre, <https://urbania.ca/article/la-ville-de-la-semaine-arvida>.

ARCHIBALD, Samuel (2012), « Le néoterroir et moi », *Liberté*, vol. 53, n°3, p. 16-26.

ARCHIBALD, Samuel (2013a), *Le sel de la terre: confessions d'un enfant de la classe moyenne*, Montréal, Nouveau Projet, coll. « Documents ».

ARCHIBALD, Samuel (2013b), *Quinze pour cent*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Nova ».

ARCHIBALD, Samuel (2015), *Tommy l'enfant loup*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Porcépic ».

ARCHIBALD, Samuel (2016), *Saint-André-de-l'Épouvante*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR ».

ARSENAULT, Mathieu (2016), *Le guide des bars et pubs de Saguenay*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR ».

AUDET, René (2016), « Des sous-produits éditoriaux au secours de la littérature. Stratégies de construction d'image chez les éditeurs québécois contemporains », *Études françaises*, vol. 52, n° 2, p. 65-86.

AUGER, Anne-Marie (2016), « La région fertile. Geste, authenticité et territoire au cinéma et en littérature contemporaine », *Nouvelles vues. Revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec*, n° 18, <http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/fileadmin/>

nouvelles\_vues/fichiers/Numero18icono/La\_region\_fertile.\_Geste\_\_authenticite\_et\_territoire\_au\_cinema\_et\_en\_litterature\_contemporaine.pdf.

BEAUDET, Gérard (2014), « Arvida, une urbanité métissée », *Spirale*, no 250, p. 35-36.

BEUVE-MÉRY, Alain (2008), « Renaissance québécoise. Le nouveau dynamisme des éditions canadiennes francophones », *Le Monde*, vendredi 28 novembre, p. LIV2.

BIRON, Michel (2015), « Par-delà les oppositions de naguère », *Québec français*, n° 175, p. 73-75.

CAZA, Pierre-Étienne (2011), « Du Saguenay à Montréal », Université du Québec à Montréal, rubrique « Actualité », 14 novembre, <https://www.actualites.uqam.ca/2011/du-saguenay-montreal>.

COSSUTA, Frédéric et Dominique MAINGUENEAU (1995), « L'analyse des discours constituants », *Langages*, n° 117, mars, p. 112-125.

DELORMAS, Pascale (2015), « Écriture de soi et régime de singularisation dans le champ littéraire », dans Johannes ANGERMULLER et Gilles PHILIPPE (dir.), *Analyses du discours et dispositifs d'énonciation. Autour des travaux de Dominique Maingueneau*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, p. 177-186.

DESMEULES, Christian (2011), « La recherche d'Archibald », *Le Devoir*, 10 septembre, <https://www.ledevoir.com/lire/331056/litterature-quebecoise-la-recherche-d-archibald>.

DUMAIS, Éric (2012), « *Arvida* de Samuel Archibald. Un recueil de nouvelles typiquement saguenéen », *Bible urbaine*, 25 juillet, <https://www.labibleurbaine.com/litterature/arvida-de-samuel-archibald-un-recueil-de-nouvelles-typiquement-saguenéen>.

DUMONT, François, Élisabeth NARDOUT-LAFARGE et Michel BIRON (2007), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.

GUY, Chantal (2013), « Alain Farah : "Écrire, c'est jouer, et jouer, c'est perdre" », *La Presse*, cahier « Arts », 6 septembre, p. 5.

GUY, Chantal (2018), « Vive le Québec livre! », *La Presse+*, rubrique « Arts », [http://plus.lapresse.ca/screens/b1d7bc48-5e1c-4863-9f46-a2854a59fc22\\_\\_7C\\_\\_0.html](http://plus.lapresse.ca/screens/b1d7bc48-5e1c-4863-9f46-a2854a59fc22__7C__0.html).

LANDRY, Pierre-Luc et Marie-Hélène VOYER (2016), « Paratexte et mentions éditoriales : brouillages et hapax au cœur de la "Renaissance québécoise" », *Études françaises*, vol. 52, n° 2, p. 47-63.

LANGÉVIN, Francis (2013), « La régionalité dans les fictions québécoises d'aujourd'hui. L'exemple de *Sur la 132* de Gabriel Anctil », *temps zéro*, dossier « Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine », avril, <http://tempszero.contemporain.info/document936>.

LAPINTE, Josée (2011), « Il était une fois à Arvida », *La Presse*, 3 septembre, <http://www.lapresse.ca/arts/livres/201109/03/01-4431367-samuel-archibald-il-etait-une-fois-a-arvida.php>.

LEMIEUX, Dominique (2012), « Samuel Archibald : projet de fou pour un bleuet », *Les libraires*, 19 juin, <https://revue.leslibraires.ca/entrevues/litterature-quebecoise/samuel-archibald-projet-de-fou-pour-un-bleuet>.

LE QUARTANIER (2008), « Le Quartanier. Repaire de fabulateurs et de canailles formalistes depuis 2003 » (publicité), *OVNI Magazine*, n° 1, printemps-été p. 41.

MAINGUENEAU, Dominique (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U ».

MAINGUENEAU, Dominique (2009), *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

MAINGUENEAU, Dominique (2016), *Trouver sa place dans le champ littéraire : paratopie et création*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, coll. « Au cœur des textes ».

MEIZOZ, Jérôme (2007), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Éditions Slatkine.

MERCIER, Andrée et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (2016), « Présentation. Les lieux du changement ? », *Études françaises*, dossier « Nouvelles maisons d'édition, nouvelles perspectives en littérature québécoise ? », vol. 52, n° 2, p. 5-14.

MERCIER, Samuel (2015), « La Tchén'ssâ, les régions et moi. Entretien de Samuel Mercier avec Samuel Archibald », *Québec français*, n° 175, p. 97-99.

PAVEAU, Marie-Anne (2006), *Le prédiscours. Sens, mémoire, cognition*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

PICHER, Stéphane (2011), « Arvida par Samuel Archibald », *Les libraires*, <https://www.leslibraires.ca/livres/arvida-samuel-archibald-9782896980000.html>.

POITRAS, Marie-Hélène (2011), « Samuel Archibald : miroir déformant », *Voir*, 22 septembre, <https://voir.ca/livres/2011/09/22/samuel-archibald-miroir-deformant>.

SAINT-MARTIN, Lori (2010), *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises ».

THIBAUT, Geneviève (2007), « Le visage de l'autre édition », *Les libraires*, 8 janvier, <http://revue.leslibraires.ca/articles/sur-le-livre/les-visages-de-l-autre-edition>.

TREMBLAY, Stéphanie (2016), « Étude de la "régionalité" littéraire dans *Arvida* de Samuel Archibald, *Atavismes* de Raymond Bock et *Il pleuvait des oiseaux* de Jocelyne Saucier »,

mémoire de maîtrise, Université de Montréal, août,  
[https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/19092/Tremblay\\_Stephanie\\_2016\\_memoire.pdf](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/19092/Tremblay_Stephanie_2016_memoire.pdf).

### Notice biobibliographique

Détenteur d'un doctorat en Langue et littérature françaises de l'Université McGill, **Stéphane Girard** est professeur de littérature et de sémiologie dans le cadre du programme interdisciplinaire en Études des enjeux humains et sociaux de l'Université de Hearst, où il enseigne depuis 2001. Auteur notamment des ouvrages *Plasticien, écrivain, suicidé. Ethos auctorial et paratopie suicidaire chez Édouard Levé* (L'Harmattan, 2014), *Autopsie de l'hétérogène chez Christine Montalbetti* (L'Harmattan, 2016), *Poétique du mixtape* (Ta Mère, 2018) et *Moi et ma fascination de moi. Figures du narcissisme dans la culture pop* (Ta Mère, à paraître), il mène des recherches qui portent sur l'inscription de la subjectivité dans la littérature francophone expérimentale et la culture populaire contemporaines.